

# SIGLO DE ORO

**ACTAS DEL IV CONGRESO  
INTERNACIONAL DE AISO**

**TOMO I**



UNIVERSIDAD DE  
ALCALÁ

ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
SIGLO DE ORO  
(AISO)

ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL  
SIGLO DE ORO  
(AISO)

(Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)

Edición a cargo de  
María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa

TOMO 1



UNIVERSIDAD DE  
ALCALÁ

SERVICIO  
DE  
PUBLICACIONES

1998

Quedan reservados todos los derechos; ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

**Comité Local Organizador:**

Antonio Alvar  
Carlos Alvar  
Sara Akkad Galeote  
Julia Barella  
Angel Berenguer  
Antonio Fernández Ferrer  
Isabel Galiano  
Juan Carlos Izquierdo  
José Manuel Lucía Mejías  
Francisco Moreno  
Manuel Pérez  
Joaquín Rubio Tovar  
Pedro Sánchez-Prieto Borja  
Cristina Santolaria

**Coordinadora:**

María Cruz García de Enterría

**Secretaria:**

Alicia Cordón Mesa

En la edición de las *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO* han colaborado estrechamente Bernadette Borosi, Cristina Castillo, Isabel Galiano, Juan Carlos Izquierdo, Ana Llorente, Almudena Rubio, Nieves Sánchez Mendieta y, también con su especial ayuda informática, Cristina Santolaria.

© Anónimas y colectivas  
© Universidad de Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N.: (Obra completa): 84-8138-265-5

I.S.B.N.: (Tomo1): 84-8138-266-3

Depósito Legal: M.24047-1998

Imprime Nuevo Siglo, S.L.

## ÍNDICE

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz y CORDÓN, Alicia, «Preámbulo» .....	13
LERNER, Isafas, «Discurso inaugural» .....	17

### CONFERENCIAS PLENARIAS

CERDAN, Francis, «La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad» ....	23
LEDDA, Giuseppina, «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del Siglo XVII» .....	45
RUANO DE LA HAZA, José M <sup>a</sup> , «Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón, las <i>órdenes militares</i> y la inquisición» .....	75
SIEBER, Harry, «Clientelismo y mecenazgo: Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III» .....	95

### COMUNICACIONES

ABI-AYAD, Ahmed, «Orán: Fuente literaria y lugar de escritura de Miguel de Cervantes» .....	117
ALDOMÀ-GARCÍA, Mireia, «La novela en los Tratados de Cortesanía» .....	127
ALVAR EZQUERRA, Antonio y GAGO SALDAÑA, M. <sup>a</sup> Val, «Garcilaso y los bucólicos latinos menores» .....	139
ANDRÈS, Christian, «El <i>locus amoenus</i> en la <i>Arcadia</i> (1598) de Lope de Vega: intertextualidad y sensibilidad artística» .....	153
ANTONINI, Ancilla María, «Bruno y Don Juan: desarrollo de dos protagonistas en la producción de Tirso de Molina interesados por la <i>controversia de auxiliis</i> » ....	163

ANTONUCCI, Fausta, «Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de <i>La Dama Duende</i> : las traducciones italianas del Siglo XVII y comienzos del XVIII» .....	173
ARRIBAS REBOLLO, Julián, «El uso del epíteto en la novela pastoril española» .....	185
AULADELL PÉREZ, Miguel, «La responsabilidad política en <i>La Estrella de Sevilla</i> » ..	193
BACZYNSKA, Beata, «Monte y flores <i>sub iove</i> del escenario áureo: <i>El Príncipe Constante</i> de Pedro Calderón de la Barca» .....	203
BARANDA, Nieves, «Los nobles toman cartas en la educación de sus vástagos» ....	215
BENTLEY, Bernard P. E., «Apuntes para la caracterización de los galanes en <i>Antes que todo es mi dama</i> de Calderón» .....	225
BERNAT VISTARINI, Antonio, «La vida cotidiana en los libros de emblemas españoles» ....	237
BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, Pilar, «Notas a <i>El Divino Orfeo</i> de Calderón de la Barca» .....	251
BLANCO, Mercedes, « <i>Lienzo de Flandes</i> : las soledades y el paisaje pictórico» .....	263
BOGNOLO, Anna, «El prólogo del <i>Amadís</i> de Montalvo entre retórica, poética e historiografía» .....	275
BOTTA, Patrizia, «Hacia una nueva edición crítica de <i>La Lozana Andaluza</i> » .....	283
BRITO DÍAZ, Carlos, «La memoria de la fama: escrituras de Lope de Vega contra la muerte y el olvido» .....	299
CAMPBELL, Ysla, «Conceptos dramáticos de la riqueza: el poder del dinero» .....	309
CANCELLIERE, Enrica, «Teatro y teatralidad en las <i>Soledades</i> de Góngora» .....	317
CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «Petrarca en Quevedo» .....	329
CARDONA, Ángeles, «El soneto trilingüe de Juan de Ovando y Santaren» .....	341
CARRASCO, Félix, « <i>Lazarillo de Tormes</i> desde la perspectiva del discurso ignaciano» ..	353
CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Variantes de las Comedias de moros» .....	363
CARREIRA, Antonio, «Antonio de Solís o la poesía como divertimento» .....	371
CARRIZO RUEDA, Sofía, M., «El supuesto formulismo de los petrarquistas desde las teorías sobre el referente poético» .....	391
CASTELLS, Isabel, «¿Y qué fue de los duques? (continuaciones de <i>Don Quijote</i> , II, XXX-LVII en Azorín y Robin Chapman)» .....	399
CERRÓN PUGA, M <sup>a</sup> Luisa, «La censura literaria en el <i>Index</i> de Quiroga (1583-1584)» ..	409
CIVIL, Pierre, « <i>Ut pictura poesis</i> en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: El poema al retrato grabado» .....	419
CLAMURRO, William H., «Eros e identidad en las Novelas Ejemplares de Cervantes» .	433
CLOSE, Anthony, «La tradición de los motes y el <i>Licenciado Vidriera</i> » .....	441
COBOS, Mercedes, «El testamento, la partida de defunción, el inventario de bienes y otros documentos inéditos relativos a los últimos años de vida del dramaturgo Diego Jiménez de Enciso» .....	449
COSTA PALACIOS, Angelina, «Los férreos códigos en perspectiva: posible singularización de los sonetos gongorinos» .....	459

COSTA VIEIRA, María Augusta, «Huellas de <i>Don Quijote</i> en la literatura brasileña» ..	469
CRÉMOUX, Françoise, «La reescritura como instrumento de formación religiosa: el caso de las relaciones de milagros de Guadalupe» .....	477
CHAUCHADIS, Claude, «El duelo como valor aristocrático en la comedia» .....	485
CHEVALIER, Maxime, «Humanismo y poesía» .....	495
CHICOTE, Gloria Beatriz, «El romance en las crónicas de Indias: nuevos mundos narrados con viejos textos» .....	501
DADSON, Trevor, J., «Cómo se hacía un soneto en el Siglo de Oro: El caso de 'Amor, la red de amor, digo que es hecha'» .....	509
DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise, «Valoración del silencio en el <i>Médico de su honra</i> , de Lope a Calderón» .....	525
DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, «Una lectura decisiva: Don Quijote y Avellaneda» .....	537
DIDIER, Hugues, «Censura e idiomas en la España del Siglo de Oro: Juan Eusebio Nieremberg como escritor neo-latino» .....	543
DOMÍNGUEZ, Ivo, «Don Quijote y el cristianismo militante» .....	549
DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa M <sup>a</sup> , « <i>El Abraham castellano y Blasón de los Guzmanes</i> de Hoz y Mota: originalidad e imitación» .....	553
ÉTTINGHAUSEN, Henry, «El diálogo en la <i>Vida</i> de Alonso de Contreras» .....	563
FERNÁNDEZ S. J., Jaime, «El primer asedio de Altisidora ( <i>DQ</i> , II, 44): sentido y razón estructural» .....	571
FERRARIO DE ORDUNA, Lilia, «Variantes de edición y variantes de emisión y estados en impresos del Siglo XVI» .....	579
FERRER-CHIVITE, Manuel, «Los silencios de Lázaro de Tormes» .....	587
FIADINO, Elsa Graciela, «La semiosis extroversiva/introversiva en <i>El Dragoncillo</i> de Calderón de la Barca» .....	593
FRAMIÑÁN, M. <sup>a</sup> Jesús, «El <i>Memorial de Pecados</i> de Pedro de Covarrubias (1515): Texto y ámbito literario» .....	599
FRYER, Cecilia A., «Las filigranas italianas en impresos guatemaltecos» .....	611
GARAU AMENGUAL, Jaume, «La predicación de Juan Bautista Escardó (Palma de Mallorca, [1581]-1652) a través de uno de sus sermones» .....	625
GARCÍA GARCÍA, María Teresa, «Aproximación al léxico del <i>Espejo de la Vida</i> <i>religiosa, por otro nombre el desseoso</i> , a través de dos ediciones de la obra» ....	631
GARDÉS DE FERNÁNDEZ, Roxana, « <i>El Quijote</i> en el ideario de la independencia americana. Recepción y símbolo» .....	641
GARNIER, Emmanuelle, «Del teatro de Lope a la pintura de Ribera: apuntes sobre la imagen de San Jerónimo» .....	651
GARRIDO CAMACHO, Patricia, «La anagnórisis en el drama español del primer tercio del XVII: Góngora y Quevedo» .....	661
GILBERT, Françoise, «La integración de la figura del Anticristo en la literatura del Siglo de Oro» .....	669

GÓMEZ REDONDO, Fernando, «Los 'Números concordés' de Fray Luis de León: una teoría poética» .....	677
GONZÁLEZ ÁLVARO, M. <sup>a</sup> Luisa, «Presencias y ausencias en el <i>Cisne de Apolo</i> » .....	691
GONZÁLEZ CAÑAL y Rafael, CEREZO RUBIO, Ubaldo, «La colección de comedias 'sueltas' del fondo de Entrambasaguas» .....	703
GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, «La expresión dialógica en los sonetos de <i>Las Rimas de Tomé de Burguillos</i> » .....	711
GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola, «El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro» .....	723
GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, «Espacio y movimiento en el teatro cervantino: <i>El laberinto de amor</i> » .....	735
GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, «Poética y retórica del relato interpolado» .....	741
GONZALO GARCÍA, Rosario Consuelo, «El ceremonial barroco y la poesía mural: más ejemplos de literatura efímera» .....	751
GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia, «El amor como desafío en la poesía de Villamediana» ....	763
GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «La pervivencia del mito de <i>La serrana de la Vera</i> » ..	771
HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «La 'casi... comedia' del <i>Quijote</i> de 1605. Prolegómenos a la escenificación de 'Damas'» .....	787
HERPOEL, Sonja, «'Al fin soi muger'. Mujeres vistas por sí mismas» .....	799
HERRERO INGELMO, José Luis, «Las anotaciones léxicas en las ediciones de textos áureos: a propósito del <i>Espejo del pecador</i> (1553) de Fray Juan de Dueñas» ...	807
HUTCHINSON, Steven, «Estrategias de valoración del individuo en el <i>Curioso impertinente: ¿cuánto vale Camila?</i> » .....	819
INAMOTO, Kenji, «Vergara <i>El bueno: ¿Luis o Juan?</i> » .....	825

## PREÁMBULO

Entre los días 22 y 27 de julio de 1996, la Universidad de Alcalá de Henares tuvo el honor de ser la sede del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Como recordarán los asistentes al espléndido Congreso celebrado en Toulouse en 1993, no había sido la ciudad alcalaína la designada para recibir a los congresistas del que había de celebrarse en 1996. Pero vicisitudes de la existencia, contra las cuales los hombres no solemos poder nada o casi nada, decidieron ( apoyadas por la Junta Directiva de la Asociación, todo hay que decirlo...) que la Universidad Cisneriana acogiera los fastos del IV Congreso de nuestra Asociación (la AISO ya para siempre), y quienes podían aceptar esas decisiones del azar las aceptaron, basándose tal vez en las sabias palabras virgilianas: *Fata viam inuenient*.

Y así el Comité Local Organizador pretendió ayudar al destino buscando los caminos para llevar a la realidad lo que en los primeros momentos parecía casi imposible. En los primeros y en los últimos, porque entre las diversas y anónimas coplas que por aquellos tiempos se compusieron, algunas cantaban o hablaban de unas obras que comenzaron antes de lo previsto en la Facultad de Filosofía y Letras; de una mudanza de despachos –y de ficheros, y de correo, y de ordenadores, y de datos mil del Congreso– que hubo de realizarse ineludiblemente cuando faltaba menos de una semana para el comienzo de los actos; de dificultades con las imprentas que confeccionaron cartel y programas; y de tantos azarosos etcéteras que ahorraremos al que lea estas líneas.

Pero el azar obliga siempre a la necesidad, dicho sea con perdón de Jacques Monod; y un dicho español habla de hacer de la necesidad virtud. El Comité Local Organizador trató de llevar a la práctica estas palabras con ánimo y empeño. Lo que sucedió en aquellos seis días de julio –calurosos y tórridos los primeros, fresquitos los últimos–, habla más elocuentemente que ningún discurso del éxito o fracaso –no somos nosotros los llamados a decidirlo– de tanta tenacidad, de tanta ilusión, de tanta colaboración

como se pusieron en juego para hacer que el IV Congreso de la AISO fuera lo que todos teníamos derecho a esperar, y más quienes habían creído en nosotros para llevarlo a cabo.

Llega el momento ahora de hacer explícita nuestra gratitud. Al Rectorado de la Universidad de Alcalá, al Vicerrectorado de Extensión Universitaria, al Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras; al Decanato de la Facultad de Derecho que nos cedió sus espléndidas instalaciones y la colaboración de sus funcionarios (secretarías, bedeles) para celebrar en ella las sesiones del Congreso; al Departamento de Filología y a la Fundación General de la Universidad de Alcalá (especialmente a Ana Alcocer), cuyos apoyos humanos y materiales fueron base y fundamento de la mayor parte de cuanto pudimos llevar a cabo.

Agradecemos también la importante colaboración económica del Ministerio de Educación y Cultura, en primer lugar; la de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, en segundo lugar. El Ayuntamiento de Alcalá de Henares, la Cámara de Comercio e Industria de Madrid, el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá y el Instituto Cervantes nos apoyaron también cuanto pudieron. Ibercaja de Alcalá de Henares tuvo en sus arcas nuestros dineros y nos dió también algunos más. Y tres editoriales importantes para nuestra labor de hispanistas y siglodoristas, Castalia, Crítica y Tamesis Books aportaron su ayuda económica y algún regalo libresco para los congresistas. Algo semejante hizo Alianza Editorial.

Pero el capítulo más importante a la hora de agradecimientos es el humano, la ayuda personal, el esfuerzo y el cariño con que tantas personas concretas intervinieron eficazmente para que el Congreso saliera adelante. En el Comité Local Organizador están los nombres de casi todos los miembros del Departamento de Filología en sus áreas de Lengua y Literatura Españolas que, en la medida de sus posibilidades, colaboraron. Hay entre esos nombres algunos que merecen especial mención: Joaquín Rubio y José Manuel Lucía, por ejemplo, que aportaron su experiencia de organizadores de otros Congresos en Alcalá; los hermanos Antonio y Carlos Alvar, lo mismo y más. Pero, sobre todo, los estudiantes, nuestros estudiantes de Filología Hispánica, que se entregaron a colaborar en las tareas más ásperas o más gratas, las que fueran necesarias, sin poner reparos, sin contar las horas, sin esconder la sonrisa. Muchos congresistas lo dijeron, y el aplauso que se les dedicó en el acto de clausura fue más expresivo que todas las palabras. Algunos nombres de estudiantes están en el Comité Local Organizador: Sara Akkad, Isabel Galiano, Juan Carlos Izquierdo porque su dedicación fue importante desde los primeros momentos; pero no se pueden olvidar los de quienes formaron el maravilloso equipo de ayuda durante los días del Congreso: Carlos Alba, Raquel Álvarez, Lola Bernardino, Bernadette Borosi, Isabel Bueso, Cristina Castillo, Carmen Criado, Susana Espejo, José Ramón Franco, Jairo García Sánchez, Sonia Garza, Inocencio Giraldo, Gema Gordo, Ana Llorente, Ana Belén Molina, Almudena Rubio, Nieves Sánchez Mendieta, Noelia Silva, María Jesús Torrens, Javier Urbaneja, Laura Urdillo y Ruth Vázquez. Sin saberlo, a estos nombres, a estas personas, estaba aludiendo el Presidente de la AISO, Isaías Lerner, en su alocución inaugural cuando hablaba de las generaciones más jóvenes a las que tantos congresistas pudieron trans-

mitir su saber de la misma manera que ellas nos estaban transmitiendo su entusiasmo y generosidad.

Nuestro agradecimiento también al grupo *Música Doméstica* que vino desde las dulces y húmedas tierras gallegas para ofrecer, en la sequedad manchega de Alcalá, un concierto de música renacentista y barroca en el que, como no podía ser de otro modo, cantó una siglodorista... Al Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá que interpretó magistralmente, contagiándonos su alegría, la obra de Calderón de la Barca, *Céfalo y Procris*. Y *last, but no least*, a la Junta de Extremadura que nos proporcionó un viaje a la magnífica ciudad de Cáceres para que viéramos de cerca los libros de Barcarrota: el *Lazarillo* de Medina del Campo, la *Oración de la Emparedada* y todos los demás allí encontrados. La visita guiada por las calles y rincones de Cáceres que nos ofrecieron durante la tarde fue el final feliz de un día perfecto en el que muchos congresistas descubrieron por primera vez la magia de la ciudad extremeña.

Estas son las *Actas* de aquellos días y aquellas sesiones del Congreso. No están todas las comunicaciones que se leyeron, porque algunos congresistas han preferido publicar sus trabajos en otros medios o completarlos para darlos más adelante a la imprenta; pero sí están aquí ciento cuarenta y nueve comunicaciones, la gran mayoría de las que se leyeron. De las cinco conferencias plenarias que pronunciaron sabios profesores sólo se publican cuatro porque problemas de salud han impedido al profesor Jean Vilar entregarnos la suya. Nosotros, los editores y el servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, estamos orgullosos de poder ofrecer estos resultados tangibles de unos días de intenso trabajo. No nos hacemos responsables, como es lógico, de todo lo que se dice en las páginas de comunicaciones y plenarias, pero sí de haber conseguido darlas a la imprenta con amor y a su tiempo. Los errores materiales de este libro son nuestros; los aciertos, tantos, son de ustedes. Gracias, otra vez y siempre, a todos los que de una forma o de otra dieron tanta vida al IV Congreso Internacional de la AISO.

*María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon*  
Universidad de Alcalá

## DISCURSO INAUGURAL

Prof. Isaías Lerner  
Presidente de la AISO (1993-1996)

Excelentísimo Señor Vicerrector de Extensión Universitaria;  
Excelentísimo Señor Alcalde en funciones;  
Señor Concejal de Cultura;  
Señor Concejal de Salud y Bienestar Social;  
Señor Gerente de la Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares;  
Estimados colegas:

Bienvenidos al IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. En nombre de la AISO y su Junta Directiva, sean mis primeras palabras de profundo agradecimiento por su hospitalidad y apoyo a la Universidad de Alcalá, su Rector, don Manuel Gala; a su Vicerrector de Extensión Universitaria, Carlos Alvar Ezquerro y al Departamento de Filología, a su Director, Antonio Alvar Ezquerro y al Comité Local Organizador, presidido por María Cruz García de Enterría. Particularmente a María Cruz quien, desde octubre de 1994, ha dedicado todos sus esfuerzos para que este Congreso tenga el éxito que su Programa anticipa. Tenemos, pues, con ella una enorme deuda de gratitud por la generosidad con que nos ha dado su valioso tiempo y su inagotable energía para poner en marcha el complejo mecanismo de múltiples, grandes y pequeños actos de delicada diplomacia, invisible presión e inmutable persistencia, y hacer realidad esta reunión que congregará durante una semana a especialistas de España, Europa, Asia, África y las Américas en fecundo intercambio de ideas y proyectos.

Es notable la riqueza y variedad de temas a desarrollarse durante los seis días del Congreso y, por ello, las extraordinarias oportunidades de intercambio y diálogo que las más de 180 comunicaciones, cinco conferencias plenarios y nueve encuentros de

investigadores harán posible en el muy apropiado recinto de esta joven y venerable Universidad Cisneriana.

Como en los Congresos anteriores de nuestra Asociación, hemos tratado de dar cierta unidad de perspectiva a las conferencias plenarias. Así como en los Congresos anteriores los temas fueron «la edición de textos», «nuevas perspectivas críticas» y «literatura y marginalidades», en este IV Congreso se explorarán las relaciones de la literatura con otros discursos y otras manifestaciones de la cultura: literatura e historia; literatura y política; literatura y discurso moral; literatura y representación; literatura y emblemática. Lamentablemente, la conferencia plenaria dedicada a estas cuestiones desde el ángulo de la literatura colonial ha debido cancelarse a último momento y, aún más a último momento, la dedicada a literatura y pintura.

Los encuentros de investigadores responderán, como es costumbre en nuestra Asociación, a temas solicitados por socios y congresistas; como en los otros Congresos, dos especialistas orientarán el intercambio de ideas y la presentación de temas y problemas actuales de la crítica y la investigación. Los temas seleccionados para este Congreso son: edición de textos; mujer y literatura; literatura colonial; poesía renacentista; formas narrativas; Cervantes; Quevedo; poesía barroca; teatro. La comisión organizadora trató de evitar superposiciones y ofrecer el mayor número de posibilidades para aquellos de nosotros interesados en más de un encuentro, siguiendo el proverbio latino, modelo y ejemplo de modestia: no todos podemos todas las cosas. Además, hemos dedicado sesiones especiales de homenaje a ilustres hispanistas recientemente desaparecidos, de importante labor de investigación en nuestro campo: Monique Joly, Maurice Molho, Antonio Sánchez Romeralo y Lore Terracini.

También quiero aprovechar esta ocasión para agradecer especialmente a nuestro Secretario y Tesorero, Ignacio Arellano, todo el esfuerzo, empeño y dedicación con que ha llevado a cabo esta doble e importantísima función, no necesariamente grata pero sin duda laboriosa. A ella debió añadir el cuidado de la preparación de las *Actas* del III Congreso. Debemos al entusiasta equipo de Toulouse la preparación del primer volumen por el que también estamos todos particularmente agradecidos. Ignacio ha tenido a su cargo la preparación de los restantes y estará a su cargo la presentación oficial de las *Actas* en la Primera Asamblea General.

Este IV Congreso ofrece la extraordinaria oportunidad de una excursión a Cáceres en donde se mostrará a los participantes el conjunto de libros recientemente encontrados en Barcarota, entre ellos el ahora único ejemplar conocido de una edición de Medina del Campo, de 1554, de *El Lazarillo de Tormes*. Habrá allí mismo una sesión especialmente dedicada a este hallazgo y su significación.

La extraordinaria diversidad en las actividades del Congreso que hoy nos reúne en Alcalá de Henares responde, sin duda, a la vibrante actividad erudita y creadora de las investigaciones actuales sobre las letras hispánicas en los siglos XVI y XVII. Creo que no me dejo engañar por la falta de perspectiva histórica ante lo inevitablemente contemporáneo, cuando pienso que somos protagonistas y espectadores de uno de los períodos más fecundos de los estudios de la edad de oro en sus diversos aspectos. La variedad y solidez de las últimas contribuciones en la historia de la literatura, en la

ecdótica, en las diversas prácticas críticas, biográficas, y aún patográficas, así lo demuestran. El creciente interés por aspectos específicos está claramente documentado por la multiplicación de publicaciones y entidades dedicadas a temas, autores y aun obras específicas de autores individuales, de modo que la capacidad para el conocimiento pormenorizado de la bibliografía, ya no digo de este período histórico, sino tan sólo de un género o de una especialidad dentro de uno de los géneros, se hace cada vez menos alcanzable y, por ello, el desafío que significa más apetecible.

Esta expansión no está exenta de debilidades, pero es el precio necesario de la abundancia. Por lo demás, los que nos dedicamos a las humanidades, a veces tendemos a considerar de menor importancia lo que no coincide necesariamente con nuestros puntos de vista personales. Sin embargo, basta leer los títulos de las comunicaciones de este feliz IV Congreso para notar con qué flexible comodidad se aúnan propuestas arraigadas en posturas tradicionales de probada solvencia con propuestas experimentales que resultan de exploraciones del *corpus* de las letras áureas desde nuestra contemporaneidad.

La capacidad para nuevas lecturas que se apoyan en nuestra personal experiencia intelectual no es sino prueba del carácter clásico de nuestros textos, liberados ya de los límites de su propia historicidad. Y, de hecho, las nuevas prácticas críticas de corte historicista indican que los aspectos más aparentemente tradicionales están siempre sujetos a renovación y cambio. Lecturas e interpretaciones históricas, filológicas, semióticas, genéricas, psicoanalíticas (jungianas, freudianas y/o lacanianas), cualquiera sea la versión personal que demos a estas prácticas, no hacen sino ampliar y mejorar nuestro conocimiento. Basta recordar el tema general del II Congreso de nuestra Asociación para justificar el valor de la aceptación de nuevos enfoques, siempre enriquecedores. Enriquecimiento no es necesariamente aprobación indiscriminada al servicio de modas pasajeras. Pero anquilosamiento o rechazo previo de todo lo que no coincide con nuestros modos es invitación al olvido. Sin duda, no estar de moda no es siempre grato para una autoestima superficial; pero lo permanente no está nunca de moda. Moda es lo sustituible, lo instantáneo, la aceptación inmediata de lo nuevo, aunque no sea sino una versión disfrazada de lo ya hecho.

Nuestros estudios no parecen pertenecer a esta categoría. Sin duda, por ello mismo, tampoco somos material altamente rentable. Nada en el material de nuestras investigaciones nos hace comparables a la televisión, al cine más comercial o a las respuestas y soluciones instantáneas de cuestionamientos y problemas complejos que propone el periodismo cultural, más vendibles cuanto más olvidables. En verdad, tal vez el hecho de ser inolvidables es lo que nos hace poco vendibles. Por ello me perturba en cierta medida que nuestro trabajo, en no pocas instancias, quede preso dentro de los términos que impone el mercado. A veces me pregunto qué pasaría con editores que nos exigen ensayos sobre temas de venta segura o ediciones de textos de lectura obligatoria que no ocupen más páginas de texto que las que componen un tomo de poco espesor, con pocas notas (sobre todo no eruditas, como si las notas de venta segura fueran las no eruditas y breves), si todos nosotros hiciéramos una moratoria y no entregáramos un solo manuscrito durante dos años. Estoy seguro de que algo cambiaría en el comercio

de libros. Tal vez podríamos aspirar nuevamente a los primores de la vieja artesanía que concedía a los libros un valor también cultural. Tal vez renacería el tipo de editorial que se contentaría con pocas ventas seguras. Tal vez más instituciones estarían dispuestas a dar más subsidios para la impresión de libros no vendibles desde el punto de vista de su rentabilidad. Tal vez, más modestamente, podríamos corregir segundas pruebas y añadir lo que creemos que hará nuestro texto mejor y más perdurable.

En cambio, de lo que no tengo dudas es de que el canon se abriría para textos que hoy no se pueden leer en ediciones accesibles o confiables y por ello no se enseñan y se estudian por muy pocos o no se estudian del todo. Los marcos de referencia se acercaría más a la realidad histórica de la época que estudiamos y el mismo *corpus* que hoy estudiamos y enseñamos tendría un sentido diferente.

Seguramente, todo esto tiene algo de utópico, pero creo que imaginar utopías no parece una propuesta demasiado alejada del horizonte cultural áureo. Creo que también es apropiado porque imaginar nuevas fórmulas para perfeccionar los campos del saber es invitar a las nuevas generaciones a continuar esta tarea. No debe ser otra la función de asociaciones como la AISO: asegurar el traspaso de modelos de investigación a las generaciones más jóvenes; promover un intenso diálogo entre especialistas de diversos países y asegurar el mantenimiento del interés académico, profesional e individual por la literatura de los siglos XVI y XVII a pesar de la activa competencia de nuevas especialidades dentro y fuera del marco académico.

Por ello, nada más alentador para el futuro institucional de la AISO que observar la nutrida presencia, junto a los que gozamos los beneficios de cierta prolongada veteranía, de jóvenes investigadores dispuestos a mejorar y ampliar con proyectos originales la labor que ha dado a las generaciones previas tantas oportunidades de expandir y mejorar el conocimiento de la herencia cultural que nos hermana y que es también patrimonio del mundo.

La continuidad, junto a la renovación y el cambio sobre lo ya conocido e investigado, está en la esencia de nuestra labor y es lo único que asegurará su importancia y su interés futuros. A los jóvenes investigadores de hoy les toca mantener viva y enriquecida esta propuesta y reinventar con originales y novedosos aportes este campo del saber para que su presencia en los estudios de humanidades de la universidad del siglo XXI tenga relevancia y centralidad.

Muchas gracias por estar aquí presentes. A todos, en nombre de la Junta Directiva y del Comité Local Organizador, les damos la más cordial bienvenida.

**CONFERENCIAS  
PLENARIAS**

# LA ORATORIA SAGRADA DEL SIGLO XVII: UN ESPEJO DE LA SOCIEDAD

Francis CERDAN  
Université de Toulouse - Le Mirail

Queridos hermanos:

No. No voy a predicar un sermón. Quería sólo recordar, estimados amigos y colegas, que este apóstrofe «queridos hermanos», que solía introducir la prédica, todos lo conocemos perfectamente y lo hemos oído muchas veces, incluso los que no van a misa, porque la predicación, como todo lo que pertenece a la vida religiosa, y más particularmente al culto, es consustancial a la vida social y cultural española, tal vez más que en cualquier otro país de la cristiandad.

La oratoria sagrada cobró especial relevancia durante todo el Siglo de Oro, y si bien tal fenómeno se verificó en todos los países de Europa, se puede afirmar que conoció particular amplitud en la España de los Austrias. La predicación llegó a ser un amplio fenómeno de sociedad de extraordinaria importancia como hecho cultural, ideológico y hasta político. En un artículo un poco al margen de sus investigaciones habituales, Dámaso Alonso escribió las acertadas consideraciones siguientes:

Tal vez de los hechos sociales en que la literatura tiene intervención, los dos más importantes de aquellos siglos sean el teatro y la oratoria sagrada. Al margen de la fundamental diferencia, los parecidos son grandes: fenómenos ambos atados a las categorías de tiempo y espacio, que buscan –y tienen forzosamente que hacerlo– el sacudir al público, y, por tanto, son buen indicio para rastrear los móviles estéticos afectivos de aquellas muertas generaciones; pero, además, fenómenos totalmente sociales y nacionales para todo el pueblo (aunque en determinados casos podían también dirigirse a sólo una clase social) que tenían una difusión para toda España, y que entraban en las preocu-

paciones del español de aquella época con una viveza, con una intensidad que apenas hoy podemos imaginarnos<sup>1</sup>.

Quienes nos hemos dedicado al estudio de la oratoria sagrada solíamos recordar, citando una conocida frase de Miguel Mir, escrita a principios de nuestro siglo, que este tema pertenece al capítulo menos desarrollado y peor tratado de toda la literatura española. Si hay que reconocer que las investigaciones en este campo de la oratoria sagrada del Siglo de Oro han avanzado con increíble lentitud, hasta hace muy poco tiempo, ya podemos decir que hemos entrado en una fase más fausta. A raíz de la publicación, en 1978, del muy nutrido libro de Hilary Dansey Smith<sup>2</sup>, los trabajos sobre oratoria sagrada áurea se han multiplicado y, sobre todo, podemos contar ahora con el magnífico libro que acaba de publicar Félix Herrero Salgado – a quien agradezco cordialmente su presencia hoy entre nosotros –, libro que será en adelante la referencia ineludible para todos los que se interesen por la oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII<sup>3</sup>. Este libro es una incitante invitación a prolongar las direcciones ya apuntadas y a ahondar nuestras investigaciones, particularmente en lo que propongo hoy bajo el rótulo de «la oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad».

El inmenso caudal de sermones impresos que ha llegado hasta nosotros constituye una inagotable fuente que hasta ahora ha sido poco aprovechada por los historiadores de las mentalidades pero que es fundamental para comprender la España de entonces. Es curioso y extraño, cuando no chocante, el escaso interés que le han dedicado de manera general los historiadores al sermonario, incluso los más especializados como Domínguez Ortiz, jefe de fila de la historiografía moderna en España, Bartolomé Benassar, magnífico rector que fue de mi universidad, o García Villasandía, autor de la conocida *Historia de la Iglesia*. Sólo José Antonio Maravall cita algún que otro predicador en su admirable *Cultura del Barroco*. El propio Julio Caro Baroja, quien no dejó de notar esta contradicción un poco paradójica<sup>4</sup>, en su fundamental libro *Las formas complejas de la vida religiosa*, obra que lleva el subtítulo de *Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, se valió escasísimas veces de ejemplos sacados de los sermonarios. El historiador inglés John H. Elliot, autor de numerosos estudios sobre el siglo XVII español, llamaba la atención de los investigadores, en uno de sus trabajos de 1985, sobre la necesidad de emprender un estudio de la oratoria sagrada en este sentido, afirmando:

---

<sup>1</sup> Dámaso Alonso, «Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII», en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962, p. 96.

<sup>2</sup> Hilary Dansey Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age. A study of some Preachers of the Reign of Philip III*, Oxford, University Press, 1978.

<sup>3</sup> Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

<sup>4</sup> Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978, p. 177.

El sermón en España merece una atención mucho mayor a la que hasta ahora ha recibido<sup>5</sup>...

Pero hubo que esperar aún unos diez años para que un joven historiador de la Universidad Complutense, Fernando Negrero del Cerro, en el marco de un amplio estudio de la Iglesia española en la Edad Moderna, emprendido bajo la dirección del profesor E. Martínez Ruiz, abordara el tema de manera precisa<sup>6</sup>. Espero, pues, poder llegar a convencer a algunos de los que se interesan, más allá de la pura literatura, a la sociedad, a las mentalidades, o como suele decirse, a la civilización del siglo XVII, que vale la pena detenerse en la lectura de los numerosos sermonarios y sermones sueltos impresos en aquella centuria. La predicación queda, de manera general, íntimamente ligada a la religiosidad de la época. Enmarcada las más veces, aunque no siempre, en el templo cristiano dentro de la función religiosa, es también inseparable de los acontecimientos extraordinarios y de las manifestaciones de la vida social en su dimensión colectiva.

Hasta ahora, yo me he interesado fundamentalmente por el carácter más bien literario de los sermones, y no pretendo ser ni historiador, ni antropólogo, ni historiador de las mentalidades, ni tampoco especialista de la sociología de la literatura<sup>7</sup>, pero me atrevería a afirmar que la aproximación a la oratoria sagrada requiere una metodología propia que tenga en cuenta los aspectos específicos del sermón como un caso un tanto particular de acto de comunicación entre un emisor, el predicador, y un receptor colectivo que es el pueblo cristiano congregado alrededor o, mejor dicho, debajo del púlpito. Desde los apóstoles, enviados por Cristo para evangelizar a las gentes («*Euntes in mundum universum praedicate Evangelium omni creaturae*» Mt 16, 15.), la misión del predicador es anunciar el Evangelio y adoctrinar al pueblo cristiano. Continuator de los profetas, el predicador procura convertir las almas y reformar las costumbres («*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*», como se cantaba al final de las lamentaciones del Profeta Jeremías en el oficio de Tinieblas de Semana Santa). En este sentido, podemos decir que el contenido del mensaje no varía, no puede variar. Los mandamientos de Dios son siempre los mismos y sólo hay un decálogo. Las nociones del bien y del mal no sufren alteraciones. Los pecados y los vicios de los hombres se repiten con imperturbable constancia («*perseverare diabolicum*»). El dis-

---

<sup>5</sup> Nota al pie de la página 25 de su contribución «Poder y propaganda en la España de Felipe IV» al *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, tomo II, pp. 15-42. Cf. la versión original, *Power and Propaganda in the Spain of Felipe IV. Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*, Filadelfia, 1985, pp. 145-173. Desgraciadamente no he conseguido todavía el reciente artículo de G. Barnes-Karol, «Religious Oratory in a Culture of Control», en *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minnesota, 1992, pp. 51-77.

<sup>6</sup> Fernando Negrero del Cerro, «Levantar la doctrina hasta los Cielos. El sermón como instrumento de adoctrinamiento social», en *Iglesia y sociedad en el antiguo régimen. Actas de la 3ª reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 55-63.

<sup>7</sup> Remito aquí a los trabajos de Lukács, Escarpit, Barthes, Lefebvre, Goldmann o de Pérez Gallego que cito en la bibliografía final.

curso del predicador, pues, no tiene por qué cambiar. En el Siglo de Oro se predicaba en España la misma moral evangélica que la de la Iglesia primitiva, la misma que durante la Edad Media o el Renacimiento. Pero pocas veces la Iglesia Católica ha llegado a tener tanta influencia como en la España del Siglo de Oro y tanto peso sobre la vida social y el comportamiento de los individuos.

En el sermón, la doctrina es previa: el «mensaje» pasa del orador sacro al oyente. Diremos entonces que el sentido de la predicación es «descendente». Como lo recuerdan todos los autores de Artes de predicar, la finalidad última de todo predicador es, a la vez, enseñar (*docere*), deleitar (*delectare*) y conmover (*movere*) para, finalmente, convencer, es decir, en este caso, convertir. Para lograr mayor eficacia, el predicador tiene que someterse a un principio supremo que es el de acomodarse al auditorio, centrarse en el modo de vivir de sus oyentes y ceñirse a la sensibilidad, a la manera de pensar, en suma a la experiencia vital de la mayoría de ellos. Según los puntos desarrollados, las conductas censuradas y los defectos reprehendidos desde el púlpito, será posible sacar cierto retrato de la sociedad coetánea. En este sentido, puede decirse que la oratoria sagrada es ya un espejo de la sociedad.

Pero no es este aspecto el que me parece más importante. Porque, si como queda dicho, el sentido de la predicación es «descendente» desde el predicador hasta el auditorio al que se dirige, no podemos dejar de añadir que, por otra parte, el predicador es también producto de la época en la que vive y que difícilmente puede quedar ajeno a las múltiples presiones ideológicas que ejerce el *idearium* dominante al que se adhiere. Diremos entonces que la predicación es reflejo de una influencia que llamaremos «ascendente» o que, al menos, va desde la sociedad hasta el ministro de la palabra. Si el predicador es el agente, el instrumento del adoctrinamiento del pueblo cristiano, también es el fruto de una marcada ideología directamente ligada a un momento histórico muy preciso. Por esta sencilla razón, no es lo mismo estudiar los sermones de San Agustín o de la Edad Media y la oratoria sagrada del siglo XVII, del siglo XVIII o de cualquier otro período. Diría más: no es lo mismo aproximarse a los sermones del reinado de Felipe III o a los del tiempo de la privanza de Olivares, ni aproximarse a los sermones de la segunda mitad del siglo, en los últimos años del reinado de Felipe IV y aún menos a los del reinado de Carlos II. En este sentido cabe hablar, pues, de oratoria sagrada como espejo de una sociedad, en un momento determinado.

Estoy totalmente de acuerdo con la opinión expresada por Fernando Negrodo del Cerro cuando escribe:

Busquemos, pues, la ideología que se vertía desde los púlpitos a la muchedumbre congregada y encontraremos algunas claves para comprender los comportamientos colectivos de la época. Sepamos los mensajes que recibían los fieles y entenderemos, no sin imprecisiones, porqué se adoptaron ciertos posicionamientos ante tal o cual evento. En definitiva, estudiemos los sermones y nos acercaremos a los valores dominantes de una sociedad donde el conflicto, latente siempre, pretende ser soslayado por los que detentan alguna de las parcelas del poder<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> «Levantar la doctrina...», *Op. cit.*, p. 56.

Hago mío tal programa, pero no sin advertir que se pueden distinguir varios niveles que intentaré caracterizar de la manera siguiente: Primero, se puede considerar el sermón según la perspectiva que destaqué al principio y que enfoca la moral cristiana básica en todos los actos corrientes de la vida. Este primer nivel, sin duda alguna, raya siempre en costumbrismo. En un segundo nivel, podemos acercarnos al sermón buscando en él un testimonio de la cultura y de la sensibilidad que imperaban en las manifestaciones de la vida social. Por fin, un tercer nivel nos lleva a hacer un análisis más sutil del discurso como instrumento de propagación al servicio de una ideología dominante. Claro, esta división es un poco teórica y las fronteras no son siempre, ni mucho menos, totalmente impermeables. Tampoco pretendo apurar todo el interés que pueda presentar, en su diversidad, la oratoria sagrada del siglo XVII. Sólo intento presentar un esbozo y marcar algunas pautas para futuros estudios. Quisiera llegar a convenceros de una cosa, y es que la lectura de los sermones no es forzosamente aburrida. No se trata de beatería. Los sermones presentan a veces mucho interés. Incluso puede ocurrir que sean muy divertidos.

### 1. El sermón como documento de costumbrismo

El primer objetivo del sermón, lo hemos dicho ya, consiste en instruir a los fieles en las verdades de la fe católica, y, como consecuencia directa, proclamar la moral que ha de regular la conducta de cada uno, individual y colectivamente. Repitamos que esta moral evangélica es atemporal y universal y por lo tanto, fundamentalmente, no conoce variaciones; no sufre sino cambios de detalle respecto a la adaptación a la vida del momento. Así pues, de manera general, las censuras y reprensiones de los predicadores se repiten de siglo en siglo. Al final del XVI, por ejemplo, el conocido predicador Fray Alonso de Cabrera arremetía contra sus contemporáneos con estas severas palabras:

Prácticas verdades son las que en los mandamientos se nos enseñan: no matar, no adulterar, no hurtar. ¿Cómo se practica esto? Dios guarde a España, que aunque está entera en la fe, en lo demás anda tan quebrada, [con] tanta corrupción de costumbres, ociosidad, glotonería, torpezas, robos, agravios, excesos en trajes, galas, comidas<sup>9</sup>.

y en otro sermón el mismo Cabrera presentaba esta desengañada pintura de la sociedad:

Nunca el mundo ha estado peor que agora; más codicioso, más deshonesto, más loco y altivo; nunca los señores más absolutos y aun disolutos; los caballeros más cobardes y aun sin honra; nunca los ricos más crueles, avaros; los mercaderes más tramposos; los clérigos más perdidos; los frailes más derramados; las mujeres más libres y desvergonzadas; los hijos más desobedientes; los padres más remisos; los amos más insufri-

<sup>9</sup> Fray Alonso Cabrera, *Consideraciones del Domingo de Pasión*, en el tomo I de *Sermones del P. Fray Alonso de Cabrera* editados por Don Miguel Mir, Madrid, N.B.A.E., (segunda tirada) 1930, p. 346.

bles; los criados más infieles; los hombres todos más impacientes y enemigos que los toquen ni aun los amarguen con la reprensión. Y los predicadores, ¿vivimos en sana paz, estimados, queridos, regalados, ofrendados, nadie nos quiere mal, todos nos ponen sobre la cabeza? No hacemos el deber y no damos herida ni sacamos sangre<sup>10</sup>.

Estos acentos enérgicos se repetirán a lo largo del siglo. Para nosotros, más acostumbrados a las obras literarias que a los sermones, estas frases anuncian ya los conocidos textos de los satíricos y moralistas legos que, desde los *Sueños* o *La Hora de Todos* de Quevedo hasta las obras de Zabaleta o de Santos, pasando por *El Pasajero* de Suárez de Figueroa o *El Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, jalonan el siglo XVII para prolongarse después en la *Vida* de Torres Villaroel. Muy fácil, también, es ver la semejanza que une los sermones a las obras de información social como las *cartas de relación* de Almansa y Mendoza o los *Avisos* de Barrionuevo. Muchas veces los predicadores entran en detalles de la vida cotidiana, aquellos mismos que conocemos por las tan aplaudidas comedias de entonces. Utilizando ejemplos sacados de los sermones del siglo XVII, podrían añadirse fácilmente muchas páginas a casi todos los libros de la conocida serie de Deleito y Piñuela sobre *La España de Felipe IV*. El ejemplo más trillado, por supuesto, es el de la moda en el vestir tanto femenino como masculino, los afeites y los diversos abusos en la búsqueda de la elegancia. Me hace mucha gracia el ejemplo aducido ya por Hilary Smith del aragonés Fray Jerónimo Bautista de Lanuza, predicando en 1606, en el Hospital de nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, que dice así:

...repreñiendo algunas veces, con los Apóstoles S. Pedro y S. Pablo, el demasiado cuidado de las mujeres en su composición y ornato, nombrando algunas cosas de sus galas y dijes —el hurraço, la arandela, la trampilla etc.— dijéronme con mucha gracia unas Señoras de título, que me imaginaban que venía como aquel de los siete durmientes, que yendo a comprar a la ciudad, sacaba monedas tan antiguas, que no estaban en uso, ni las conocían, porque totalmente eran otras las que corrían; porque las cosas de adorno de las mujeres que yo nombraba, aunque poco antes eran usadas, ya estaban del todo olvidadas, y eran nuevas cuantas ahora traían, y comenzáronmelas a nombrar con unos nombres que parecían compuestos para bernardinas o gerigonza<sup>11</sup>...

Uno de los más doctos teóricos en el arte de predicar, el franciscano Fray Diego de Estella, había intentado atajar o, por lo menos, suavizar esta censura de los abusos en el vestir, aconsejando al predicador:

Guárdese de decir, como neciamente lo hacen muchos, al reprehender el lujo y la prodigalidad en el comer y el vestir: «Tal es el estado de las cosas que hasta la mujer del zapatero vive ya tan suntuosamente y se adorna con aderezos y trajes de seda, de modo que por su elegancia y vestidos de diversos colores parece una princesa». Esto es afrentoso sobremanera, y con ello se habla mal de los zapateros<sup>12</sup>...

<sup>10</sup> *Consideraciones del martes después del Domingo de Pasión, Ibidem*, p. 328.

<sup>11</sup> En el prólogo a sus *Homilias sobre los Evangelios de la Quaresma*, Barbastro, 1621, reproducido por Hilary D. Smith en su libro ya citado, p. 126.

<sup>12</sup> Fray Diego de Estella, *Modo de predicar*, ed. de Pío Sagüés Azcona, Madrid, CSIC, 1951, tomo II, p. 175.

A pesar del consejo dado por Estella, el tema será uno de los más aprovechados durante todo el siglo. Así lo desarrolla, por ejemplo, Fray Pedro de Valderrama en un sermón de Cuaresma, censurando el afán de elegancia:

Y aunque esta desventura ha corrido por todo el mundo, donde ella ha hecho su asiento es en España, donde no hay traje que dure un día, ni gala que enfade a dos. Que aun así las otras naciones nos notan de esta liviandad, donde pintándolas a todas se conocen por sus antiguos trajes y sólo al Español le ponen con una pieza de paño y unas tijeras en las manos, porque siempre está cortando nuevos trajes: y hoy se viste a lo greguesco, mañana a lo valón, el otro día a lo bohemio. De manera que ni sabréis si es Alemán, si Inglés, si Francés, si Flamenco, hecho cameleón, mudando todas las colores, o por mejor decir, hecho una quimera de todos los trajes: el sombrero inglés, los calzoes valones, el jubón francés, el capote bohemio, la gorra milanese, sin que haya traje en que no se revuelquen. Y por eso andan sus haciendas tan acabadas<sup>13</sup>.

Pero no siempre este prurito en el vestir es apreciado de manera negativa. Puede ocurrir que sirva el tema para ensalzar la bienaventuranza eterna. Así lo hace, por ejemplo, Francisco de Mendoza:

Pues para entrar un bienaventurado en aquel palacio de la gloria, para ponerse a hablar con el Príncipe de los ángeles, para entrar en su servicio, para asentarse a su mesa, para ser convidado en el banquete de su gloria, ¿qué trajes, qué vestidos, qué libreas ha de tomar? ¿Qué manteos y marlotas? ¿Qué guirnaldas y capellanes? ¿Qué turbantes y plumajes? ¿Qué coronas y aureolas? ¿Qué cadenas y collares? ¿Qué insignias y divisas? ¿Qué hermosura y belleza?<sup>14</sup>

y este predicador considera a continuación el Cielo como una corte a imagen de la madrileña, donde se ve el uso de atavíos extremados.

Pero lo más frecuente, por supuesto, es la sátira de estos abusos, principalmente en las mujeres, porque, como lo puntualiza el dominico Fray Tomás Ramón:

Las mujeres con sus galas y adornos, danzando y bailando, han hecho más guerra a los hombres que los ejércitos con picas, tiros y balas<sup>15</sup>,

o como lamenta Fray Cristóbal de Fonseca al afirmar que la mujer ha afeminado a los antes aguerridos varones que «olfían a pólvora, y ahora, muchos a ámbar, y todos a almidón»<sup>16</sup>.

Por esa vía de la pendiente misógina corren muchos predicadores que claman contra todas las extravagancias femeninas, como el comer barro, lo que es de poca monta

<sup>13</sup> Fray Pedro de Valderrama, *Primera parte de los Ejercicios espirituales para todos los días de la Quaresma*, Lisboa, Jorge Rodríguez, 1605, p. 159.

<sup>14</sup> Francisco de Mendoza, *Sermones de Tiempo*, Barcelona, 1936, p. 271, citado por Ana Martínez Arancón, en *Geografía de la Eternidad*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 221.

<sup>15</sup> Fray Tomás Ramón, citado por F. Herrero Salgado, en su libro *La oratoria...* ya citado, p. 298.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

o denunciando, lo que ya es muchísimo más grave, las malas artes de las busconas, pedigüeñas y otras mujercillas peritas en tender redes y armar trampas a los incautos forasteros en la Corte o, desgraciadamente para nosotros, a los novatillos estudiantes en las Universidades. Es tema harto conocido, aprovechado por todos los escritores satíricos y moralistas y no poco frecuente en las novelas tanto «ejemplares» como picarescas.

Siguiendo el paralelo con las obras satíricas, festivas o moralizantes, podemos notar que un tema muy frecuente en la oratoria del siglo XVII es la sátira contra los estados. No pocas veces los predicadores denuncian a los principales personajes típicos de la sociedad con la misma virulencia que conocemos en los prosistas o los poetas satíricos. En su capítulo dedicado a «The preacher as moralist», Hilary Dansey Smith<sup>17</sup> cita numerosísimos ejemplos de reprensión contra los médicos, alguaciles, escribanos, regidores, mercaderes, usureros, así como contra las mujeres vanidosas, los esposos o las esposas infieles, las viudas consoladas, los lindos y donjuanés, sin olvidar, claro, los sempiternos pretendientes en corte. Se podrían multiplicar tales citas y procuraré limitarme a unas cuantas muy significativas.

Así, Fray Diego de la Vega cuando arremete contra los mercaderes:

Pues, ¿qué tiene que ver ladrón con mercader? Mas, ¿qué no tiene que ver? El mercader engañoso que vende el gato por liebre y lo que vale cuatro por diez, y el que vende al fiado más que al contado, vendiendo el tiempo y la necesidad del que compra, ¿qué tanto os parece que le falta para ladrón?<sup>18</sup>

o, con más energía aún, Fray Cristóbal de Avendaño, a propósito de los malos ministros de la justicia en un sermón de Cuaresma, dice así:

Pero lo que admira es qué poca verdad se halla el día de hoy en esta Corte, principalmente en los ministros de justicia, como son letrados, escribanos y alguaciles y procuradores. Esta gente a quien el Rey nuestro Señor pone en la República para que sustenten y defiendan la verdad, muchos dellos son la misma mentira y maldad. Pues, ¿cómo pueden la mentira y el engaño sustentar la misma verdad?<sup>19</sup>

Terminaré esta galería de personajes con el retrato del pretendiente que hace Fray Luis de Rebolledo, en una de sus célebres *Oraciones fúnebres*, dando rienda suelta a su peculiar humorismo:

¿Qué es un pretendiente en la Corte de los Reyes, colgado de la cola del caballo del privado, arrimado al estribo del coche de la dama, hecho un camaleón, volviéndose de todos los colores que halla? Si habla con el triste, arruga la frente, baja los ojos, tuerce la cabeza, abemola la voz, dice el pésame [...]

<sup>17</sup> Véase su libro *Preaching...* ya citado, pp. 111-137.

<sup>18</sup> Fray Diego de la Vega, *Parayso de la gloria de los Sanctos*, Toledo, 1607, Tomo II, p. 357.

<sup>19</sup> Fray Cristóbal de Avendaño, *Primer Tomo sobre los Evangelios de la Quaresma*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622, p. 233. Véase la cita más completa en Félix Herrero Salgado, *op. cit.*, pp. 299-300.

y un poco más lejos saca la conclusión pesimista siguiente:

Entran los pretendientes en Madrid con caballo y pajes, y luego, como se va alargando su pretensión, hogaño dejan los pajes, luego otro año el caballo, y andan a pie hasta que van proveídos; que si se construye el vocablo, sabríamos que el que va proveído es el «pobre ido»: finalmente se vuelve el pretendiente a su casa pobre<sup>20</sup>.

Mas allá de estos personajes tan característicos de las sátiras, encontramos también en el sermonario otros tópicos referentes a unos temas no menos conocidos y aprovechados por los moralistas legos, tanto en la prosa como en los versos y en las comedias. Podría detenerme en el tema de la honra y del honor que los predicadores enfocan desde la perspectiva de la teología moral. Sólo aduciré un ejemplo, tomado de un sermón de Fray Basilio Ponce de León, sobrino de Fray Luis de León y que llevaba a cuestras el peso de ser hijo natural de don Rodrigo Ponce de León, Conde de Bailén. Para explicar el poder de la honra, el predicador desarrolla una doble alegoría:

¡Qué poderoso es este idolillo de la honra! ¡Qué dellos lleva tras sí y arrastra lo que dicen pundonor en el mundo! ¿A qué peligros no se ponen? ¿Qué dificultades y trabajos no engullen? Un molino de viento, quien le ve con tantas y tan grandes velas, tanta madera y tan pesada, tantas ruedas, tanto hierro y piedra, no pensará que es acaso posible dar aquello una vuelta en un siglo, y un remusgo de aire que se levante le trae con una ligereza que espanta. Un navío como un palacio, que tantos hombres apenas podrían menearle de su lugar, con un soplo de aire vuela. ¡Cuántos de su natural o perezosos o poco diligentes, para poco, o embarazados de suyo, y que ruegos ni importunidades de muchos serían poderosos para hacerlos dar un paso, y este soplo de la honrilla los hace tan diligentes, solícitos, despiertos, entremetidos, que me parece asientan en el suelo los pies<sup>21</sup>.

El franciscano aragonés Fray Diego Murillo presenta así a las víctimas del pundonor, de la vana honra o de la negra honrilla:

Otros hay por el contrario que, al parecer, traen la honra en redoma de vidrio, que cualquier golpecillo la quiebra, fundando puntos de honra de cada palabrita, y espantándose de cada cosita que dicen de ellos; tanto, que alguna vez por una palabrita vuelven atrás en cosas que emprendieron de honra, y fuera bien pasarlas<sup>22</sup>.

Y con pesimismo, Fray Cristóbal de Fonseca concluye:

Los puntos de la honra son muchas veces escándalos de las almas, y hacen incurable la enfermedad de la culpa<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Fray Luis de Rebolledo, *Primera parte de Cien oraciones fúnebres en que se considera la vida y sus miserias, la muerte y sus provechos*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1603, ff. 199v-200.

<sup>21</sup> Fray Basilio Ponce de León, *Discursos para diferentes Evangelios de Quaresma*, Madrid, 1605, Tomo II, p. 62.

<sup>22</sup> Fray Diego Murillo, *Discursos predicables [Adviento]*, Zaragoza, 1601, pp. 564-565.

<sup>23</sup> Fray Cristóbal de Fonseca, *Discursos predicables para la Quaresma*, f. 324.

No voy a proseguir la recensión de los diferentes temas que entroncan con la vida social de cada día y que son afines a la dimensión que he llamado «costumbrista». Lo que me interesa es recalcar, una vez más, el parentesco que presenta el sermonario con las obras de escritores legos, moralistas y satíricos. Se podrían efectuar estudios detallados de gran interés. Supongo que se llegaría a la conclusión que existe una indudable influencia de los sermones, tan frecuentes entonces, sobre los autores legos que, como fieles convictos, tenían una profunda familiaridad con la teología moral vertida desde los púlpitos. A veces los predicadores no vacilaban en recurrir a las técnicas más ciertas de la sátira profana. Oigamos por ejemplo a Fray Cristobal de Avendaño:

Los halcones de Noruega ejercitan mucho las plumas y las uñas, porque en tres horas que tiene el día en aquella región, han de cazar para sustentarse veinte y una que tiene la noche. Hay un escribano en esta Corte, que se levanta a las once del día y por la tarde no está otra hora y media en su oficio porque se va a la comedia: de modo que en tres horas ha de ganar para sustentar lo restante del día. Pues, ¿cómo es eso? Yo os diré: son como los halcones de Noruega que ejercitan las uñas, y en poco tiempo roban mucho<sup>24</sup>.

Con mucha razón, Hilary Smith ha llamado la atención sobre el parecido que presentan pasajes como éste con la técnica empleada por Quevedo. Precisamente, hay que recordar que Quevedo, que tenía cierta inclinación por la retórica sagrada, confesó claramente tener deuda para con los predicadores:

Si yo he errado en la vida y en lo escrito, es porque no se me ha pegado nada de los sermones, y si algo sé, es lo que he aprendido de los predicadores<sup>25</sup>.

Esta influencia de los predicadores explica en parte la propensión al tono moralizante de las novelas picarescas (se ha hablado, por ejemplo, de la influencia de Fray Luis de Rebolledo sobre Mateo Alemán) o de sátiras como *El día de fiesta* (por la mañana y por la tarde) de Zabaleta.

En conclusión de este primer punto dedicado al sermón como documento costumbrista, repito que espigando los numerosos sermonarios o sermones sueltos impresos a lo largo del siglo XVII, se podría escribir un nuevo libro de la serie «la vida cotidiana en tiempos de...» o duplicar las citas textuales que ilustran los libros ya existentes. Con todo, este aspecto no me parece el más interesante y quisiera ahora abordar, en el segundo punto, algunas de las características de la contextualización que se aplica a los sermones del siglo XVII.

<sup>24</sup> Fray Cristóbal de Avendaño, *Tomo primero sobre los Evangelios de la Quaresma*, Madrid, 1622, ff. 234v-235.

<sup>25</sup> Quevedo se defiende así en la *Respuesta al Padre Juan de Pineda*, motivada por la censura que había escrito el jesuita para la *Política de Dios*, donde notaba con un poco de sorna: «Habló de oídas de lo que se le ha pegado de oír a los predicadores». Véase en la edición de Felicidad Buendía de las *Obras completas de Quevedo*, Madrid, Aguilar, colección Obras Eternas, Tomo I, 1958, p. 392b.

## 2. El sermón y las manifestaciones culturales de la vida social

En este apartado será un poco más breve, porque el tema ha sido ya bastante bien estudiado. Creo que difícilmente se podrá negar que durante el siglo XVII la influencia de la Iglesia impregnó totalmente la vida española, introduciéndose en todas las manifestaciones de la vida social tanto en el dominio privado como en lo público y colectivo. Los valores de la Iglesia, gracias a una serie de razones y motivos que no evocaré aquí, llegaron a manifestarse como rasgos determinantes de la cultura que regía la vida de los hombres de aquel siglo. Además del desarrollo del ciclo ordinario a lo largo del año litúrgico (Propio del tiempo con Adviento, Navidad, Epifanía, Cuaresma, fiestas de Cristo, así como el Propio del Santoral con las Fiestas de la Virgen y de los santos), numerosas eran las ocasiones de predicar sermones. En ningún caso las manifestaciones de la vida, diaria o excepcional, podían prescindir de un componente religioso. Los grandes acontecimientos personales, familiares, locales o nacionales siempre iban unidos a solemnidades o festividades religiosas celebradas muchas veces con gran pompa y que solían incluir la predicación de uno o varios sermones. Por eso la oratoria sagrada cobró entonces la enorme importancia que tanto puede sorprendernos hoy. Sabemos, por múltiples testimonios convergentes, que muchas veces los predicadores atraían a los púlpitos auditorios muy numerosos y que el público, que reunía todas las clases sociales, era capaz de quedarse hora entera y hasta hora y media, escuchando el discurso del predicador. Bien es verdad que muchas veces lo que los oyentes venían a buscar, más que el adoctrinamiento cristiano o el aprovechamiento espiritual, era el deleite literario de la palabra, cuando no el entretenimiento o el mero espectáculo. Fray Hortensio Paravicino, predicando en la Cuaresma de 1617 exclamaba:

Por nuestra desgracia, han llegado los sermones tan a la necesidad misma de agrado que las comedias<sup>26</sup>.

En efecto, el comportamiento de los fieles en las iglesias semejaba el de los mosqueteros en los corrales de comedia. Pero, precisamente, aquí tenemos un rasgo peculiar de la sensibilidad con la que se vivía la religiosidad de entonces.

Sabemos que, de una manera general, en los tiempos del Barroco, la teatralidad invadió todos los aspectos de la vida, tanto a nivel público, alcanzando las formas más solemnes de las fiestas públicas de la corte y de la ciudad o los actos y ceremonias de la Iglesia, como a nivel individual, influyendo en las formas más corrientes del vivir particular de cada día. Los diferentes aspectos de esta teatralización han sido estudiados por Emilio Orozco Díaz en sucesivos trabajos<sup>27</sup>. En lo que se refiere a la teatralización

---

<sup>26</sup> Fray Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas y discursos panegyricos...*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1766, Tomo I, p. 178.

<sup>27</sup> Véanse, más especialmente, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, 1969 y «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, II-III, 1980, pp. 171-188.

del templo cristiano, el eminente crítico insiste en la similitud que existía entre el ámbito religioso en el interior de las iglesias y el espacio teatral de los corrales. El templo llegó a concebirse con sentido exactamente paralelo al de la escena para poder cumplir, *a lo divino*, la función social del teatro. No sólo el coro, o presbiterio, con su retablo mayor, funcionaba como verdadera escena en la que actuaban los sacerdotes, representando un acto litúrgico, sino que la disposición general de la iglesia, con su decorado, sus retablos y ornamentos, la nave con sus tribunas y balconatas, todo concurría a reforzar la analogía con el ámbito teatral. Juan de Zabaleta, atento observador del vivir cotidiano en el Madrid de mediados del siglo XVII, nos ha dejado un interesante testimonio de esta ambivalencia en el capítulo primero de *El día de fiesta por la tarde* (Madrid, 1660), al presentar así el interior del templo:

En la iglesia sin la gente no hay estos embarazos. Si alza los ojos a los altares, ve las imágenes de muchos santos; quédase mirándolos a ellos en ellas, y ellos, con la acción en que están figurados, representan vivísimamente muchas de sus virtudes. El templo se le vuelve teatro, y teatro del cielo. No entiende bien de teatros quien no deja por el templo el de las comedias<sup>28</sup>.

En este sentido, el púlpito ha de considerarse como verdadero proscenio desde el que el predicador se dirige directamente al público, como el comediante en el momento del soliloquio<sup>29</sup>. Los fieles que participan en la celebración de la función litúrgica llegan a sentirse psicológicamente en actitud semejante a la que sienten en el teatro. Sobre todo cuando el predicador actúa con los efectismos del cómico, con la sugestión de la voz, los ademanes y los gestos asociados también a un estilo pulido y selecto —cuando no rebuscado— en el buen decir muy afín a la expresión poética. Como ya lo ha señalado José Lara Garrido<sup>30</sup>, llegó a establecerse una relación «triangular» entre el sermón, el teatro y la poesía. Muchos predicadores fueron, como se ha dicho de Lope de Vega, «artistas que pintaban con palabras» o que, como lo subrayó Giuseppina Ledda<sup>31</sup>, sabían «predicar a los ojos». Tradicionalmente, lo hemos visto ya, la elocuencia sagrada ordena sus recursos a las tres grandes finalidades de toda elocuencia desde la antigüedad: «mover, deleitar, enseñar» pero hay que subrayar que, en los tiempos del Barroco, el predicador solía privilegiar el «mover», para adaptarse a la sensibilidad del sentimiento religioso del auditorio. Ya a finales del siglo XVI, un famoso predicador del reinado de Felipe II, el dominicano Fray Agustín Salucio, en sus *Avisos para los*

<sup>28</sup> Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*. Cito por la ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 317.

<sup>29</sup> Remito también a la ponencia leída en este mismo Congreso por Francisco Javier Sánchez Martínez: Véase del mismo autor *Predicación y teatro en la España del Siglo de Oro (Ensayo de sociología literaria)*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1993 (245 páginas en una microficha).

<sup>30</sup> José Lara Garrido, «La predicación barroca, espectáculo denostado (textos y considerandos para su estudio)», *Analecta malacitana*, VI (1983), pp. 381-387.

<sup>31</sup> Giuseppina Ledda, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII, 1989, pp. 129-142.

*predicadores del Santo Evangelio*, censuraba a «los predicadores que ponen la proa de su felicidad en mover a lágrimas el auditorio», especialmente cuando:

en los púlpitos, predicando, sacan cruces, calaveras de finados y huesos que se echan al cuello, no más que para mover al vulgo, que con tales invenciones suele provocarse a lágrimas dignas de risa y mal empleadas, pues no se emplean en lo que deben, ni por causas justas y legítimas

y a continuación refería el paralelismo con el teatro:

En las comedias que llaman a lo divino, se representa la vida de San Francisco y la conversión de Santa María Egipcia y lloran a voz en grito cuantas mujercillas y rameras allí se hallan; y, de verlas y oír las, llora también la gente más cuerda, si, con todo, se puede llamar cuerdo quien tal disparate hace, como es oír cosas cuerdas a locos, y santas a profanos, y buenas a bellacos<sup>32</sup>.

Esta propensión a efectismos y el empleo de recursos teatrales habían de persistir, llegando a veces a curiosos extremos. El profesor Orozco Díaz cita un caso de verdadera teatralización llevada a cabo por el agustino andaluz, Fray Pedro de Valderrama, en su predicación de Cuaresma en Zaragoza, hacia 1610. El hecho fue narrado en detalle por el biógrafo de Fray Pedro, Francisco de Luque Fajardo, en un raro impreso: *Razonamiento grave y devoto que hizo el Padre Maestro Fray Pedro de Valderrama... muy cercano a la Muerte, con más un breve Elogio de su vida y predicación*, Sevilla, 1612. El predicador, muy decepcionado por no haber logrado mover a lágrimas a su auditorio, imaginó, con la ayuda de un ingeniero italiano, concertar una verdadera tramoya escondida, con una imagen de Cristo Crucificado, con antorchas a modo de ciriales, y llegando el momento de máxima emoción, «dando una voz con fuerza extraordinaria», apostrofó drámicamente a Cristo diciendo:

«¡Señor mío Jesucristo! parezca aquí Vuestra Divina Majestad, y vea este pueblo el estrago que con sus pecados han hecho en su santa persona, tan digna de respeto y veneración!». Apenas había su demanda hecho, cuando [...] de improviso, sale la santa imagen de Cristo, puesto en Cruz, y a los lados las antorchas o ciriales, con tal admiración y espanto de los circunstantes, que milagrosamente no murieron muchos allí y fue de manera el alarido de voces y lamentos, pidiendo misericordia, cual no es posible pintarse sin mucha prolijidad. Unos preguntando de dónde había venido, si del cielo, si de la tierra; discurriendo en estas deudas, pavor y miedo etc. Empero basta saber que el predicador no pudiendo (por el ruido) hablar más palabras, abrazado con el santo Crucifijo, puesta su boca en el clavo, con silencio, daba gracias al mismo Señor por el suceso. Y por no referirlo tan por mayor, es de saber que las mujeres perdidas (que de ordinario asistían a lo sermones) estaban en una tarima al pie del púlpito, sin mantos; éstas, pues, todas juntas, como si fuera de acuerdo, echando las tocas y el cabello al aire, mesándose

<sup>32</sup> Fray Agustín Salucio, *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, ed. de Álvaro Huerga, Barcelona, Juan de Flors, 1959, p. 211.

e hiriéndose en el rostro con bofetadas y grandes lamentos, pedían misericordia, como gente de veras convertida<sup>33</sup>.

Esta propensión del predicador a exagerar su actuación, a pronunciar su sermón para presentarlo o «echarlo» tan a lo vivo que se pudiera parecer a un cómico en las tablas del teatro, fue denunciado y censurado en el mismo Siglo de Oro de la oratoria sagrada. Contemporáneo de Fray Agustín Salucio, uno de los mayores predicadores del reinado de Felipe II, Don Francisco Terrones del Caño, también autor de una preceptiva sobre la predicación, puntualiza así el caso:

Verdad es que el vulgacho suele seguir de tropel a algunos predicadores, no tan exactos, pero, por lo menos, tienen alguna excelencia de hablar, o representar, o hacer llorar o refr<sup>34</sup>.

Otras numerosas voces se elevaron en pleno siglo XVII para censurar esta propensión que llegaba a veces a una total confusión. Pero sabemos que fue en vano y que el barroquismo se acentuó hasta degenerar en el famoso «gerundianismo» que provocó la terrible sátira del Padre Isla, ya bien entrado el siglo XVIII. Indiscutiblemente, contamos en este aspecto efectista de los sermones con un testimonio revelador, el espejo de una sociedad atenta en extremo al *decorum* y a la teatralidad.

Además de las prácticas religiosas, las diversiones públicas, las fiestas y espectáculos, los torneos, toros y cañas, los teatros, los bailes y las tertulias manifestaban esta cultura de los tiempos del Barroco, y todo ello ha dejado numerosas huellas en los sermonarios. Aquí también el florilegio podría ser abundantísimo. Y de nuevo hay que subrayar que del aspecto «costumbrista», a través de la dimensión cultural, se pasa a un nivel de índole ideológica.

### 3. El sermón como instrumento de adoctrinamiento social al servicio de una ideología dominante

El tercer aspecto que quiero abordar ahora concierne, pues, el trasfondo ideológico en el que se apoya forzosamente toda predicación y eso va mucho más allá de la doctrina cristiana. La íntima alianza del trono y del altar se remonta hasta la noche de los tiempos, pero en lo que ahora nos interesa, podemos decir que en toda la Europa del siglo XVII los valores religiosos fueron las más eficaces palancas de la ideología. Como lo han expuesto detalladamente los historiadores, esta Europa —y particular-

<sup>33</sup> Francisco Luque Fajardo, *Razonamiento... que hizo el P. Pedro de Valderrama... muy cercano a la muerte, con más de un breve elogio de su vida y predicación del Maestro fray Pedro de Valderrama*, Sevilla, 1612, citado por Emilio Orozco Díaz en su artículo «Sobre la teatralización del templo...» ya citado *supra* en la nota 27.

<sup>34</sup> Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*, ed. del P. Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, nº 126, 1946, p. 11.

mente de manera notable en España— conoció una profunda crisis, económica primero, pero también política y social, crisis que modificó el comportamiento de los individuos tanto en su trato mutuo como en sus relaciones con la sociedad y sus estamentos e instituciones<sup>35</sup>. Pero como, inevitablemente, las reglas de conducta de los hombres se traducen por una moral, se puede afirmar que toda crisis de sociedad se acompaña o, mejor dicho, va precedida de una crisis moral. Sabemos ahora que en la España de los Austrias esa situación de crisis engendró muy fuertes tensiones y que, precisamente como reacción a este aspecto «conflictivo», se afirmó el absolutismo monárquico. Se habrán reconocido aquí las ideas defendidas por José Antonio Maravall, quien escribe por ejemplo:

La monarquía absoluta se perfila, por tanto, sobre un fondo de violenta tensión interna, sobre un fondo de lucha social que inspira a los grupos dominantes la fórmula de conservar y vigorizar sus resortes de imposición<sup>36</sup>.

Según la tesis central del eminente historiador la cultura del Barroco fue la respuesta adecuada a esa crisis:

De esa manera es posible comprender la sociedad barroca como resultado, en sus deformaciones gesticulantes, del movimiento expansivo de las energías individuales y, enfrente, del sistema de represión de los poderes tradicionales, por los que opta la monarquía absoluta<sup>37</sup>...

En esa «edad conflictiva», ¿cómo se situaban los predicadores? Evidentemente, la posición no pudo ser, en todo rigor, monolítica, pero de manera general el clero se mantuvo fiel a una actitud ideológica que defendía el régimen político y social imperante. Los oradores sacros participaron en la elaboración de una teoría política y fueron eficaces agentes de la propagación de una cultura dirigida y conservadora<sup>38</sup>. Como lo afirma John Elliott:

El sermón, por consiguiente, tenía un importante cometido que desempeñar en la preservación del *status quo* político y social<sup>39</sup>.

Esto no quiere decir que, al subir al púlpito, los predicadores se metieran frecuen-

<sup>35</sup> Remito aquí a los conocidos trabajos de José Antonio Maravall, de Antonio Domínguez Ortiz, de Bartolomé Bennassar o John Elliott etc. citados en mi bibliografía final.

<sup>36</sup> José Antonio Maravall, «Esquema de las tendencias de oposición hasta mediados del siglo XVII», en *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 219.

<sup>37</sup> José Antonio Maravall, «Saavedra Fajardo: Moral de acomodación y carácter conflictivo de la libertad», en *Estudios de Historia del pensamiento Español. Siglo XVII*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1975, p. 164.

<sup>38</sup> Véase de José Antonio Maravall, los conocidos libros referidos en la bibliografía final de esta ponencia: *Teoría Española del Estado en el siglo XVII, Estado moderno y mentalidad social; Poder, honor y élites en el siglo XVII*, así como *La cultura del Barroco*, (5ª ed., 1990).

<sup>39</sup> «Poder y propaganda...», ya citado, p. 25.

temente en asuntos políticos o en temas de gobierno. El caso particular de los predicadores del Rey que veremos en adelante, ha de examinarse aparte. Hay que entender *política* en su sentido amplio de organización general de la sociedad. No puedo entrar en los detalles y me es forzoso limitarme a sugerir grandes líneas.

El primer punto que destacaré, porque en gran parte condiciona todo lo demás, es que la visión de la sociedad que tienen los predicadores se inscribe en una perspectiva providencialista en la que una mezcla de neo-platonismo y de estoicismo cristiano conduce al concepto de «Política de Dios y Gobierno de Cristo». Dios es el principio inteligente y natural quien, siempre activo y presente en todas partes, organiza y domina la unidad profunda del Universo. El Dios bíblico, transcendente y soberano, dueño absoluto de la historia, no deja de regir los acontecimientos que regulan el destino de los individuos y de las naciones. Así pues, los pecados públicos de la sociedad provocan la cólera de Dios y desencadenan el castigo divino. Esta sociedad, según la tradición que viene de la alegoría del Cuerpo Místico, es concebida como un «cuerpo», como un «organismo» viviente, desde el rey hasta el más humilde de sus súbditos, colectiva y solidariamente responsables. Si, por una parte, el rey ejerce su poder por derecho divino, tiene, por otra parte, que gobernar según los mandamientos del Cielo, y los súbditos, cada uno en su lugar, deben contribuir al mantenimiento de la «república». Los pecados, tanto privados como públicos y colectivos son la causa de la destrucción de los reinos porque la Providencia de Dios no deja de ejercerse y de castigar.

Esta perspectiva providencialista se centra, en definitiva, en una visión muy jerarquizada de la sociedad. Arriba de la pirámide, el rey es representante directo de Dios. Frecuentemente, desde el púlpito, los predicadores recalcaban este fundamento religioso del poder humano. Así por ejemplo Paravicino:

¡Cuánta mejor manera de sucesión sea en los Imperios y Monarquías del mundo la de la sangre que la de las elecciones o nombramientos!<sup>40</sup>.

Y en la oración fúnebre de Sor Margarita de la Cruz, nacida Princesa Margarita de Austria, hija y luego hermana de reyes y emperadores, el mismo predicador afirma:

Se goza Dios particularmente en el culto y reverencia que le hace una persona real y religiosa y que le avecina a sí con un linaje de parentesco escondido<sup>41</sup>.

Debajo del rey («Padre común de la Patria»), los ministros y privados han de gobernar aplicando los principios evangélicos. A lo largo del siglo se desarrolla una teoría del «perfecto ministro» con la aparición de varias obras escritas tanto por legos como por religiosos. Estos tratados teóricos no dejaron de tener influencia sobre la predicación y el tema aparece con frecuencia, en particular entre los predicadores reales. En 1633, año mismo de su muerte, Fray Hortensio Paravicino en un sermón de Adviento decía lo siguiente:

<sup>40</sup> *Oraciones...*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1766, Tomo II, p. 205.

<sup>41</sup> *Oraciones*, VI, p. 374.

A Dios, para criarlo todo, no le ayudó nadie. De la creación no hay instrumento, ni el mayor ángel lo es. Gobernar pues, a los ministros toca con razón; antes por fuerza lo debe hacer así el Príncipe comunmente. Supongo que han de ser ministros verdaderamente capaces y dignos de su lugar; y siendo así, no hay otro gobierno. Elegir buenos ministros y dejarlos obrar; porque apartarles las causas, o torcerles en ellas, sería gran daño. ¿Y si no fuesen tales? Quitarlos. ¿Y su honra? ¿Y el bien de la república? ¿Un daño particular y merecido ha de embarazar el bien común de todos? No. Quien conoce incapaz un ministro y le sustenta en su puesto, cuantos yerros hace corren por él, y debe de hacer muchos el que lo fuese así. Sólo que no suelen ser éstos muy escrupulosos de elegir a otros. Mucha cuenta hay que dar a Dios. Toca pues a los ministros buenos el gobierno ordinario, pero al particular respeto del Príncipe toca obrar él algunas veces por sí<sup>42</sup>.

No se trata aquí de unas censuras veladas del valido, ya que por aquel entonces el trinitario tenía el apoyo y la amistad, no sólo del Rey sino del entonces omnipotente Conde-Duque de Olivares. Es un ejemplo, entre muchísimos, de la afirmación de una doctrina o de una «teoría política» en la que repetir las normas del buen ejercicio del poder viene a ser la mejor manera de respaldarlo y de asegurar su perpetuación.

Pero hay que recordar que numerosos oradores sacros no vacilaron en denunciar abiertamente las flaquezas del rey y los abusos de sus ministros. En su libro reciente, Félix Herrero Salgado ha utilizado el magnífico sermón predicado por Fray Hernando de Santiago en las honras fúnebres de Felipe III organizadas en la catedral de Granada. El gran predicador andaluz dice cosas terribles. «La oración —escribe Herrero— es fuente copiosa de datos para la historia, y testimonio de la valentía e inconformismo del fraile mercedario y de muchos religiosos que no estaban de acuerdo con la vida y la política de la Corte y que se hicieron conciencia de sus desmanes»<sup>43</sup>. Sólo citaré unos renglones, pero el sermón merecería una edición completa. Fray Hernando había tomado como tema de su sermón un versículo del Antiguo Testamento, un texto del profeta Oseas, que se refiere al rey Jeroboán, fundador del reino de Israel. Pero todo lo que dice el predicador es fácilmente transferible al reino de Felipe III. Por ejemplo:

...como mal aconsejado de sus privados, de quien procedió el mayor daño de este Rey, que no trataron sino de hacerle fiestas (dice el Profeta) y entretenerle con mentiras...Las fiestas, toros, cañas, torneos, comedias, saraos; su malicia llevaban de ocupar al Rey para alzarse con el gobierno y despachar las consultas, dejándole apenas tiempo para firmar; y luego...a los Grandes y a las personas de autoridad que pudieran proponer las cosas importantes del servicio del Rey, los aguardarían en la antecámara<sup>44</sup>...

Muchos predicadores conocieron el destierro por sus atrevidas denuncias. Así, en

<sup>42</sup> *Oraciones*, I, pp. 304-305.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 301.

<sup>44</sup> Fray Hernando de Santiago, *Sermón que predicó en las honras que hizo la... ciudad de Granada al Señor Rey don Philipo III en 15 de Mayo de 1621*, Granada, 1621, f. 4.

el reinado ya de Carlos II, el jesuita Padre Juan Rodríguez Coronel clamaba de este modo desde el púlpito de la capilla real, en un sermón de Cuaresma de 1671 (sobre el milagro de los panes y de los pescados) :

Pues oigan ahora cuán discreta anduvo la muchedumbre. Las calamidades que padecen los reinos, presentes están. Los alaridos que les obligan a dar las necesidades extremas, todos los saben, porque todos las padecen; sólo quien había de remediarlas las ignora, porque el estudio de los Ministros mayores, por sus intereses y conveniencias propias, es cegarle al Rey para que no vea; hacerle sordo para que no oiga: pónenle sitio a los sentidos, con que es preciso que sea mal Rey o haya de ser Profeta; porque le esconden tanto los males, aunque públicos y presentes, que sin ser adivino, él solo no puede saber lo que todos saben<sup>45</sup>.

Si seguimos descendiendo por la pirámide social, después de los ministros encontramos a los nobles y favorecidos. Sin llegar a tanta violencia, los predicadores les recuerdan a menudo sus deberes para con la gente del pueblo, denunciando los abusos y el egoísmo de los ricos. También aquí se podrían aducir muchos ejemplos. El tema de la nobleza y de la sociedad en su conjunto ocupa un lugar céntrico en la doctrina moral del siglo XVII y es pues, más que tema recurrente, tema omnipresente. Todos los predicadores se interesan por el buen funcionamiento social y denuncian los vicios que ponen en peligro el buen orden y la concordia. Oigamos una vez más a Paravicino. En el sermón del Cuarto Domingo de Adviento de 1632, apostrofa de la manera siguiente a San Juan Bautista, «*vox clamantis in deserto*», para convidarle a venir a Madrid:

Juan, no os quedéis en la región del Jordán, venid a la de Manzanares, veréis el verano en su río un Bautismo de pecados, contra el vuestro de penitencia. Rodead el Prado, hallaréis coches más de temer que navíos de corsarios. Entrad en el lugar, hallaréis un desierto de virtudes, un poblado de vicios, una Corte de víboras. Asomáos a las iglesias, descubriréis en la mayor Gloria de Dios, las mayores ofensas suyas. Visitad las casas de los Ministros de unas y otras calidades, muchos buenos hallaréis, pero también muchos malos: el interés, la ambición, la falsedad, la injusticia, cuantos enviones puede padecer un Reino para su ruina<sup>46</sup>...

Más allá de la explotación más o menos «costumbrista» que se podría hacer de este pasaje, como de otros muchos de sus sermones, me parece importante subrayar la visión de conjunto del estado social que se percibe aquí y la ideología que le sirve de sustrato. Siguiendo hablando, con Maravall, de «sociedad conflictiva», yo subrayaría que, las más veces, lo que se propone en los sermones, como solución a la tensión o al conflicto, no es otra que la paz evangélica y la concordia cristiana, con admonestación para más virtud a los unos —los ricos y potentes—, y consejos de resignación y pacien-

<sup>45</sup> Juan Rodríguez Coronel, Sermón undécimo..., en *Sermones exornatorios y de Cuaresma que predicó el P.--, de la Compañía de Jesús...*, Tomo Primero, Madrid, Juan García Infanzón, 1694, Cf. en F. Herrero Salgado, *La oratoria...*, pp. 301-304.

<sup>46</sup> *Oraciones*, I, 42.

cia a los otro—los pobres—, lo que viene a ser, al fin y al cabo, una utilización conscientemente conservadora de lo que se llamaba la «voluntad divina» a favor del orden establecido.

No he terminado, ni con mucho, la recensión de las grandes direcciones o de los temas presentes en el sermulario, los cuales, combinándose, podrían componer ese espejo de la sociedad que anunciaba el título de mi intervención. Sería preciso examinar, por ejemplo, todo lo que atañe a la vida familiar: la autoridad del *pater familias*, el papel de la mujer como esposa, madre y ama de casa, la toma de estado en general y el matrimonio en particular y su alternativa en la vida conventual. De particular interés es también el tema del trabajo y de la pobreza. La repercusión en la península del comercio exterior y de las relaciones con las Indias también tiene cabida en los sermones. Mencionaré con brevedad los temas más directamente religiosos: fe y ateísmo, ortodoxia y heterodoxia, superstición y brujería, y, de manera general, la inmensa y compleja nebulosa de los temas que atañen a la norma y a su transgresión, los grupos marginados (extranjeros, gitanos, judíos), las desviaciones sexuales etc. O sea, para decirlo con pocas palabras, todo lo que se relacionaba con el Tribunal de la Suprema Inquisición al que hubiera podido o debido referirme antes. Y no quiero aludir sólo a los sermones de autos de fe, aunque me parezcan muy dignos de estudio. Quiero subrayar, en la línea que han expuesto varios trabajos recientes<sup>47</sup>, que el castigo solemne de los autos de fe no era el único elemento aleccionador. La sencilla posibilidad del castigo que agitaban los responsables de la vida espiritual era ya suficiente. Según escribe Fernando Negro del Cerro:

...la tarea educativa y adoctrinadora de la Iglesia fue la piedra fundamental sobre la que se pudo levantar el sólido y teóricamente monolítico edificio de la unidad de fe en España<sup>48</sup>.

En efecto, los predicadores participaban a diario en la obra de esta edificación y sus sermones son, por tanto, ineludibles testimonios.

\* \* \*

Para terminar rápidamente diré que durante todo el siglo XVII, el poder supo utilizar los grandes acontecimientos que conmovían la sensibilidad del pueblo y despertaban unas reacciones de cohesión nacional. Vieja receta de la que todos los gobiernos, de ayer como de hoy, han sabido valerse. Podemos mentar aquí unas cuantas ocasiones, entre las más destacadas: la muerte del monarca y la subida al trono del nuevo rey;

<sup>47</sup> Bartolomé Bennassar, *Inquisición española: poder político y control social*, Madrid, 1984 [París, 1978], pp. 110-123 y Ángel Alcalá, «Modelos de la mentalidad inquisitorial: métodos de su pedagogía del miedo», en *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona, 1984, pp. 178-179.

<sup>48</sup> Véase su artículo ya citado *supra* en la nota 6, p. 56.

la celebración de bodas reales; el nacimiento (sobre todo después de larga espera) de un príncipe heredero; la visita del Legado del Papa o del enviado extraordinario de un soberano extranjero. Otro motivo podía ser la beatificación y la canonización de santos españoles (el caso más notable fue la canonización, al mismo tiempo, en 1622, de San Isidro Labrador, San Francisco Javier, San Felipe de Neri y Santa Teresa) o la introducción de alguna nueva fiesta litúrgica, la traslación de reliquias o del Santísimo Sacramento para la dedicación de una iglesia, así como una victoria (o un desastre) en el teatro de las guerras exteriores. Los concurridos Autos de Fe siempre daban lugar a sonados sermones y cualquier acontecimiento que conmoviera la vida pública en su sensibilidad religiosa desembocaba en la celebración de una octava (o a veces de una novena) de piadosos ejercicios, con un sermón cada día: así ocurría, por ejemplo, cuando llegaba a conocerse un acto sacrilego cometido pública o privadamente contra una imagen de Cristo o de la Virgen o, aún más, contra el Santísimo Sacramento. Todo lo que, en resumen, plasmaba en fiestas y celebraciones públicas, tanto en la Villa y Corte como en las grandes ciudades de provincias dio lugar a numerosos sermones, casi siempre impresos poco después.

Estos sermones llamados «ocasionales» o «extravagantes», merecen especial interés porque son particularmente ricos de contenido ideológico. Más que el aspecto «costumbrista», que presentan los sermonarios del temporal litúrgico, estos sermones extraordinarios —entre los que coloco la extraordinariamente importante sección de oraciones fúnebres— son, a mi modo de ver, interesantísimos testimonios de las mentalidades áureas, y francamente no comprendo por qué los historiadores los ignoran tanto. Quedaré satisfecho si he logrado hoy convencer a algunos de mis oyentes de la necesidad de acudir a los sermones del siglo XVII y de dar a conocer los más interesantes o significativos de ellos mediante ediciones modernas. Desde luego, no hay que esperar descubrimientos sensacionales ni deslumbrantes novedades en el estricto plano histórico, pero, por mi parte, estoy seguro de que estos sermones son, a título de «representaciones», un excelente espejo de la sociedad del siglo XVII.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII», en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos, BUXÓ Y REY, María Jesús, RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, (Coords.), *La religiosidad popular*, 3 tomos, Barcelona, Anthropos, 1989.
- BARTHES, Roland, LEFEBVRE, Henri, GOLDMANN, Lucien, etc., *Literatura y Sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, 1969.
- BENASSAR, Bartolomé, *Inquisición española: poder político y control social*, Madrid, 1984.

- CÁTEDRA, Pedro, *Sermón, Sociedad y Literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.
- CARO BAROJA, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe. Santos y pecadores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 3ª ed. 1966.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, 1964.
- ELLIOT, John H., *La España Imperial*, Barcelona, Vicens-Vives, 1965.
- *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Ed. Crítica, 1982.
- «Poder y propaganda en la España de Felipe IV», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, tomo II, pp. 15-42.
- ELLIOT, John H. y GARCÍA SANZ, Ángel (Coords.), *La España del Conde Duque de Olivares*, Valladolid, Secretariado de publicaciones, Universidad, 1990.
- ESCARPIT, Robert, *Sociología de la literatura*, Barcelona, 1968.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carmen, ROSADO MARTÍN, Delia, MARÍN BARRIGUETE, Fermín, «La sociedad del siglo XVIII a través del sermonario. Aproximación a su estudio.», *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense, 4 (1983), pp. 35-57.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Sociedad y Poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- HERRERO PUGA, Pedro, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid, B.A.C., 1974.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del Siglo XVII*. Madrid, Ed. Voluntad, 1928.
- HERRERO SALGADO, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1995.
- LUKÁCS, Gyorgy, *Sociología de la literatura*, Madrid, 1966.
- MARAVALL, José Antonio, *Teoría Española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944.
- *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1972.
- *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Madrid, Ed. de la Revista de Occidente, 1972.
- *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 5ª ed., 1990.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana, *La Visión de la Sociedad en el Pensamiento Español de los Siglos de Oro*, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1987.
- NEGREDO DEL CERRO, Fernando, «Levantar la doctrina hasta los Cielos. El sermón como instrumento de adoctrinamiento social», en E. Martínez y V. Suárez (eds.), *Iglesia y Sociedad en el antiguo régimen*, Actas de la 3ª reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

PÉREZ GALLEGO, Cándido, *Literatura y contexto social*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.

SMITH, Hilary Dansey, *Preaching in the Spanish Golden Age. A study of some Preachers of the Reign of Philip III*, Oxford University Press, 1978.

# EMBLEMAS Y CONFIGURACIONES EMBLEMÁTICAS EN LA LITERATURA RELIGIOSA Y MORAL DEL SIGLO XVII

Giuseppina Ledda  
Università di Cagliari

Expondré brevemente, en apertura, algunos aspectos y momentos de la literatura emblemática relacionados con nuestro trabajo y en conexión con las categorías de pensamiento y con la sensibilidad que activaron este tipo de literatura.

La producción de Alciato fomentó, en realidad, un nuevo medio de expresión más que crearlo. El jurista boloñés, a quien se suele atribuir la paternidad del género emblemático, no advirtió, sin embargo, la exigencia de comunicar a través de los dos registros, verbal y visual. La correlación entre palabra e imagen gráfica se debe, de hecho, a sus primeros editores; así, Heinrich Steiner publicó en 1531, sin la autorización previa de Alciato, la edición con los grabados de Jörg Breu, cuyos dibujos, más que cifrar o aludir parcialmente al mensaje moral de los epigramas, se limitaban en gran parte de los casos a ilustrarlos. Progresivamente, el emblema tiende a convertirse en expresión simbólica y halla terreno abonado en el ambiente neoplatónico italiano, donde —como observa Gombrich— la doctrina de la analogía era asumida en forma sistemática y generalizada, bajo la firme convicción de que «todo lo que está en el mundo superior puede ser comprendido por su correspondiente inferior en nuestro mundo»<sup>1</sup>. La traducción de los *Hieroglyphica Horapollii* contribuyó a impulsar un fértil ejercicio de emulación. Más tarde, las sofisticadas y eruditas páginas de los teóricos

---

<sup>1</sup>E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983.

italianos –Farra, Palazzi, Capaccio, Ercole Tasso y sus interlocutores–, pondrían particular énfasis en defender el mito genealógico de los modernos jeroglíficos, de las empresas y de los emblemas, como herederos de los antiguos lenguajes sagrados.

Cabe distinguir dos fases en la emblemática, tal como notaba ya Walter Benjamin cuando, al resaltar la distancia existente entre los productos del pleno barroco y los del renacimiento y del primer barroco, observaba: «han pasado cien años y siempre más débil se hace la semejanza con el símbolo»<sup>2</sup>.

La segunda etapa, la de la emblemática madura, tardorrenacentista y barroca, es la que nos interesa en particular. Se desarrolla –aunque parezca una contradicción– con enorme riqueza y fortuna coincidiendo con la crisis de incertidumbre y desconfianza de la que habla Foucault. Los descubrimientos geográficos y la nueva ciencia revelaban una realidad en movimiento, promovían adquisiciones y cambios que hacían más difícil la legibilidad de la *res*, imagen de lo invisible, premisa necesaria a la consecuente expresión de la idea y del concepto en imagen. Pero el sistema emblemático ya había enseñado a atribuir al concepto una imagen y –subrayo– había puesto de manifiesto el poder de sugestión e incitación de la imagen analógica alusiva y elusiva. A la confianza en una experiencia cognoscitiva de tipo intuitivo, inmediata y productiva, prevalente en las utópicas páginas de los tratadistas italianos, corresponde otra de tipo técnico y práctico, basada en el ejercicio y en el ingenio. El barroco desarrolla –cfr. Klein<sup>3</sup>– y, sobre todo, aplica el medio expresivo. La teoría de Ercole Tasso había llegado a un punto muerto mientras que, paralelamente, se habían ido afirmando las poéticas aristotélicas. Es la fase de la emblemática aplicada, en la que el emblema se evade de las páginas de las colecciones revelando plenamente su potencialidad en varios campos: en los ritos de las academias, en el teatro, en las fiestas religiosas y políticas, en la predicación y en la pedagogía.

La política hegemónica cultural de la Iglesia, especialmente con el activismo de los jesuitas, descubre y explota la funcionalidad y energía de este medio como mecanismo eficaz para el arte de la persuasión. Era el momento en que, superada la fase más crítica de la lucha contrarreformista, se advertía en el área católica la exigencia de acallar cualquier duda, de reanimar y propagandar los principios sobre los que fundaba su antigua autoridad: la naturaleza como parte de la infinita inmensidad del Universo, signo y prueba de la bondad y misericordia divina, la presencia de lo divino en lo humano. Una campaña de esta naturaleza requería medios de comunicación eficaces que hicieran visible y tangible lo invisible, aprehensible y creíble el dogma, promoviendo así un proceso de secularización de lo trascendente y una revalorización de la experiencia sensorial. Contra las actitudes iconoclastas de la Reforma y su retórica racionalista y abstracta se consolidaba la retórica iconófila de la Contrarreforma, que apelaba a las emociones y a los sentidos –a la vista en particular–. En este proceso, que la crítica ha identificado como una de las razones del auge de la cultura visual o el

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, 1963.

<sup>3</sup> R. Klein, *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1980.

«signo del barroco»<sup>4</sup>, jeroglíficos y emblemas ocupaban un lugar central como medios de plasmación de lo invisible. Además, los emblemas podían convertirse en vehículos o soportes ideológicos, en reflectores eficaces de mensajes morales, religiosos o sociales, como, de hecho, habían evidenciado desde su aparición las colecciones españolas de Juan de Borja, de Juan Orozco y Covarrubias, de Sebastián de Covarrubias y de Hernando de Soto.

Al mismo tiempo, podían ser promotores de cultura, capaces de incorporarse estratégicamente a un programa de comunicación de masas. En concreto, el medio, a pesar de su origen elitista, permitía contribuir a soldar la fractura que se había abierto desde el primer humanismo entre una cultura de élite, logocéntrica y literaria, y la cultura popular práctico-utilitaria del mundo del trabajo y del folklore; era posible hacer popular el emblema distinguiéndolo al mismo tiempo del ámbito de lo popular. Este medio comunicativo se ofrecía a una doble recepción y fruición: el mayor deleite, que consistía en descifrarlo, seguía estando reservado a unos pocos, a los «entendidos» que sabían escoger y evaluar en el juego de las analogías, de las más sutiles relaciones, mientras que un saber compuesto de fragmentos bíblicos, mitológicos, astrológicos, etc., pasaba a incorporarse gradualmente a la cultura y al imaginario colectivos. Como ha observado Maravall, en su aplicación práctica y concreta, la emblemática ya no es «un método de investigación y conquista de nuevos conocimientos, sino de distribución, en este caso para mayores masas, de un saber constituido».

Deseo recordar también otro aspecto esencial en este proceso de promoción de los géneros mixtos como instrumentos impresivo-persuasivos: el parentesco que muestran con las artes de la memoria, transmisoras de textos y de mensajes condensados en imágenes. Lo han documentado recientemente Aurora Egidio y Fernando de la Flor en ámbito español y P. Rossi y Lina Bolzoni en Italia<sup>5</sup>; el ejercicio de pensar a través de imágenes (que es análogo y paralelo a la creación de los *loci* ignacianos) y el dinamismo conceptual de base dan vida tanto a las imágenes mnemotécnicas como a los emblemas: el movimiento va de las palabras a la imagen, y de la imagen a un discurso más extenso. Saavedra Fajardo, al inicio de sus *Empresas*, exhorta al príncipe Baltasar Carlos a que aproveche los emblemas a modo de «memoria artificial».

Mi campo de investigación se centra en la emblemática en la literatura religiosa, didáctica y moral. En la literatura del *docere*, *delectare* y *flectere*, los géneros mixtos revelan su utilidad como medios persuasivos e instrumentos de enseñanza. La circulación de textos de preceptiva, en los que he podido registrar una relevante presencia de

<sup>4</sup> M. Spinoza, «Spazio infinito e decorazione barocca», en *Storia dell'Arte Italiana*, tomo VI, Torino, Einaudi, 1981, p. 291.

<sup>5</sup> A. Egidio, «El Arte de la memoria y el Criticón», en *Gracián y su época*, Zaragoza, 1986, pp. 25 y ss.; F. R. de la Flor, *El teatro de la memoria. Siete Ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989; P. Rossi, «Clavis Universalis», en *Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibnitz*, Milano-Napoli, 1960; AA.VV., *La cultura della memoria*, ed. de Lina Bolzoni y Pietro Corso, Bologna, Il Mulino, 1982; Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995.

emblemas y composiciones afines<sup>6</sup>, es particularmente intensa, lo que permite suponer que constituían un importante medio de fomento e irradiación de lo que ha sido definido «hábito mental emblemático». Otro campo de irradiación o palestra de ejercicio – que en esta sede no puedo profundizar sino tan sólo recordar– lo constituye la fiesta. Los emblemas aparecen con una profusión hoy inimaginable en las fiestas de la Iglesia: en tales ocasiones se componen emblemas para las justas y para su posterior disposición por las paredes, para la decoración de capillas, de altares y carros, para la ideación y composición de aparatos<sup>7</sup>.

No hablaré de fuentes y de derivaciones, pues, como ha recordado y demostrado oportunamente Lia Schwartz al examinar «camaleones y pretendientes» en la poesía de Quevedo, «importa menos la propuesta de unas fuentes precisas que el acercamiento a formas de describir, de conceptualizar ciertas experiencias humanas que difieren de la nuestra»<sup>8</sup>. El riquísimo almacén de «textos cornucopias» –como los define Lina Bolzoni–, textos que reúnen sus historias y personajes junto a sus más diversas interpretaciones, ofrecían una serie infinita de lugares comunes, máximas, aforismos, epigramas, emblemas, empresas y jeroglíficos (y pienso también en las infinitas selvas de lugares y conceptos predicables que se ofrecían y asumían en la palestra intelectual de las escuelas jesuíticas). Fragmentos, formas breves, se animaban y disponían en un arte combinatoria continua, penetrando en los más diversos campos discursivos, en obras pedagógicas, programas de pinturas de iglesias y de decoración de fiestas, en textos literarios en prosa y verso. Así pues, resulta difícil establecer prioridades para un determinado motivo emblemático entre su origen y su presencia en un texto literario o en una realización plástica. Como ha subrayado Mario Praz: «El pensamiento de tipo alegórico era habitual y estaba muy extendido en el siglo XVII, la imagen emblemática tenía gran vitalidad. Las coincidencias de temas no implican necesariamente una prioridad del emblemista sobre el poeta...»<sup>9</sup>. Y Aurora Egido: «Algunas consideraciones previas nos muestran sin embargo, que cualquier intento analítico en esa línea debe partir de que la similitud o la exacta correspondencia entre un emblema o una imagen poética no implican necesariamente una dependencia. No se trata por lo tanto de practicar un positivismo a ultranza...»<sup>10</sup>.

Más interesante resulta, en cambio, percibir el carácter abierto de los signos, que se

<sup>6</sup> Haré referencia a emblemas y jeroglíficos sin distinguir los géneros, tal como se verificaba en los textos de la época: en la mayoría de los casos se trata de emblemas. Como he intentado demostrar respecto a los que aparecen en el contexto de la fiesta barroca, a pesar del conocimiento de las diferencias, de las relativas reglas y de la teoría de los géneros, reinaba en la práctica la más total indiferencia y confusión terminológica. Cfr. G. Ledda, «Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca», en *Actas del I Simposio Internacional de emblemática*, Zaragoza, 1994.

<sup>7</sup> Cfr. P. Pedraza, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1984; F. R. de la Flor, *Atenas Castellana. Ensayo sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, 1989.

<sup>8</sup> Lia Schwartz Lerner, «De camaleones y pretendientes en la poesía de Quevedo», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 657.

<sup>9</sup> M. Praz, *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1989, p. 234.

<sup>10</sup> A. Egido, Prólogo a Alciato, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, pp. 11-13.

prestan a un trabajo activo de exploración y explotación, dando vida a nuevas conexiones y realizaciones, puesto que la emblemática, como ha escrito F.R. de la Flor, «no configura, en modo alguno, un campo semiológico que el conocimiento pueda cerrar y contener, por ejemplo, en los límites de un diccionario. La emblemática no es un juego de ajedrez con los símbolos, en el que tanto los códigos como las funciones estructurales que cumplen los signos aparezcan totalmente fijadas»<sup>11</sup>.

En Alciato, Faetón, con el mote *In temerarios*, amonesta al hombre a no osar superar los confines impuestos a su intelecto para sondear los *arcana naturae*, los *arcana dei* y los *arcana imperii*; en Reusner (1631), con los motes *Medio tutissimus e Inter utrumque tene*, Faetón exhorta a hallar la justa medida; en Florentius Schoonhvius, con el mote *Altum sapere periculosum*, en Corrozet, en Hernando de Soto y en tantos otros, este motivo vehicula la exhortación a la prudencia. Pero Faetón e Ícaro pueden aparecer plasmados tanto en el momento de la caída como en el momento de su vuelo audaz; en el primer caso, sirven como ejemplo negativo para condenar la curiosidad intelectual y las sutiles especulaciones que ponían en peligro el dogma y la jerarquía política; mientras, antitéticamente, en el segundo momento, el del vuelo glorioso hacia lo alto, pueden ser asumidos como símbolos positivo del afán cognitivo del hombre. Así en *Symbola varia* de Anselme de Boot (1686), un Ícaro que flota con levedad por el cielo aparece acompañado con el mote *Nil linquere inausum*<sup>12</sup>. La osadía intelectual, el deseo de investigar y penetrar más allá de la experiencia humana en los misterios de la fe, hallan en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz a Ícaro y Faetón como adecuados significantes. El *Sapere aude* puede sustituir —y es interesante investigar las motivaciones de este cambio (descubrimientos, nuevos saberes científicos...)— la invitación a la prudencia.

Tras estas consideraciones previas y, para no alejarme demasiado de las líneas principales de mi ponencia, me detendré en un ámbito muy concreto; por una parte, en una serie de textos didáctico-religioso-persuasivos donde puede apreciarse la presencia, aplicación y función del emblema en su forma triple más divulgada y, por otra, en algunos textos literarios conocidos, que comparten con el emblema procedimientos característicos de la economía de este sistema comunicativo: al presentar una imagen de síntesis, que requiere cierto esfuerzo hermenéutico, frecuentemente acompañada de una lapidaria y elíptica indicación, amplificada en un discurso interpretativo. El hilo conductor va desde la imagen gráficamente «puesta en página» en los frontispicios y en el interior de los libros, y desde la imagen emblemática hecha visible por la palabra evangélica, a la imagen «puesta en escena» en el teatro, en particular, en los autos de Lope y Calderón. Quedan, pues, por indagar, muchos otros ámbitos en los que se da una circulación de motivos como la que acabo de apuntar; baste pensar en la sugestión de la imagen icónico verbal en la poesía de los «grandes del siglo»: en algunos sonetos

<sup>11</sup> Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, p. 165.

<sup>12</sup> Sobre la ambigüedad y variedad de interpretaciones del mito cfr. las interesantes páginas de Carlo Ginzburg, *Miti, Emblemi, Spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 107 y ss.

de Lope<sup>13</sup>, Quevedo, Calderón y Góngora, o en la prosa de Gracián —en la modulación de cada episodio y en la estructura entera del *Criticón*—, en las obras morales de Quevedo<sup>14</sup>, y en muchas otras obras que exigen y atienden investigaciones específicas.

### El poder y la función de la imagen emblemática en los libros didáctico-morales

Me centraré, por el momento, en un ámbito técnico y aplicativo, examinando el empleo del emblema como recurso y medio de comunicación pragmáticamente eficaz, en este caso en textos dirigidos a un público selecto que sabía entender. Empezaré, pues, por «el principio», tal como se llamaba el frontispicio del libro. Éste, en la forma emblemática, constituye un *Introibo* o índice y resumen, al mismo tiempo, del contenido del texto a través de signos más o menos enigmáticos destinados, no a permanecer indescifrables, sino a ser descifrados y entendidos con la ayuda de los códigos del tiempo: cuanto más aparece oculto el sentido en la cifra y cuanto más trabajo cuesta su inteligencia tanto más deleita y se plasma en el destinatario.

La presencia varía. Emblemas de pequeño formato pueden aparecer como elementos significantes y, al mismo tiempo, servir de decoración y de resalte al dibujo central y al título, colocados en el basamento de columnas y estatuas donde tradicionalmente aparecían inscripciones, en nichos laterales, en el ático de modelos arquitectónicos, circundando el hueco o lienzo central dedicado al título. En la *Laurea Salmantina* de Antonio Pérez (1604)<sup>15</sup>, en el basamento de dos pilastras laterales, dos óvalos contienen emblemas: un cetro con una azada y en el borde el lema *Cercea Virga*, una mano con un ojo y el mote *Nully Malotyro*. Una disposición análoga puede observarse en los emblemas encargados a Lope de Vega para la relación de la fiesta de S. Isidro (1622)<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Pienso en algunas imágenes entre dos *couches*, en procedimientos de concentración visual impresiva según el conocido esquema triple en la poesía de Lope: el soneto *Al Sepulcro* («Qué armas son éstas...»); *A Simón Carmelita* (con la sugerente imagen: «El ave Santa, en cuyo pico asida...»); el soneto encabezado por el epigrama del poeta Everaerts con la imagen que reproduce el apólogo contra la envidia: «Subió, atrevido, miserable enano...».

<sup>14</sup> Cfr., por ejemplo: *La caída para levantarse*, *La vida de S. Pablo*, donde, además del título —«compendio omnicompreensivo»— y del grabado de Juan de Noort, que resumen los motivos-guía del texto, el sistema argumentativo se desarrolla a través de movimientos de aguda síntesis y amplificación, como ha señalado Valentina Nider, a quien se debe la edición moderna del texto (Pisa, Giardini, 1994).

<sup>15</sup> Antonio Pérez, *Laurea salmantina*, Artus Taberniel, Salamanca, 1604. Ofrecen una contribución fundamental en esta dirección de trabajo los estudios y catálogos de B. García Vega, *El grabado del libro español siglos XV, XVI y XVII*, Valladolid, 1984; y de J. M. Matillas, *La estampa en el libro barroco*, Victoria, Ephialte, 1991.

<sup>16</sup> Lope de Vega, *Relación de las Fiestas que la Insigne Villa de Madrid hizo en la Canonización de Su Bienaventurado Hijo y Patrón San Isidro*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622.

<sup>17</sup> Análoga disposición de emblemas en los basamentos de estatuas puede notarse en los frontispicios de los varios tomos de los *Asuntos predicables* del P. Diego Niseno en las ediciones de 1629, 1630 y 1632, de Francisco Martínez, en Madrid. Cfr. también J. Antonio Velázquez, *Epistulis B. Pauli Apost. ad philippenses*, Segovia, Jerónimo Morillo, 1630; D. de Colmenares, *Historia de la Insigne ciudad de Segovia*, Madrid, Diego Colmenares, 1640.

Dos emblemas están dispuestos en los basamentos de las columnas con estatuas<sup>17</sup>: dos alas elevando una reja y un rosario con el lema *Ascensus animi*; un pájaro sobre una azucena, un rayo que cae del cielo con el lema *Semper illaesa*. El primero alude al trabajo y a la oración, el segundo a la virginidad.

La copresencia de elementos que cifran parcialmente el contenido puede ser más rica y compleja. Seis emblemas –tres en el basamento y tres en el ático– enriquecen la portada del texto de Pedro de Guzmán *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad*<sup>18</sup>. En la parte baja aparecen un campesino caminando por el campo, una mujer hilando, aves por el cielo, un enjambre de abejas volando, un hombre que duerme mientras las hormigas marchan en fila; en la parte alta el emblema de la Compañía de Jesús y a los dos lados Penélope tejiendo, Atenea con la lechuza.

Otro modelo frecuente es el de la serie continua de microemblemas dispuestos en la orla de las portadas formando casi un marco. En *La virtud de la castidad*, de fray José de Jesús María (1604)<sup>19</sup>, una mujer con coraza y yelmo, con un escudo en una mano y una espada en la otra, acomete a una culebra y a un sapo –símbolos de la lascivia–; una mujer vieja con una espada, mujeres con palmas de triunfo y coronas de flores en acto de vencer a la lascivia y a la voluptuosidad, y a continuación elementos naturales (un castaño y unos erizos, un campo de hierba con tres flores), cupidos, etc., celebran la pureza. La portada del *Tácito español ilustrado con aforismos*, de Álamos de Barrientos (Madrid, 1614)<sup>20</sup>, aparece modelada como un retablo en cuyos recuadros se insertan figuras simbólicas (tres hombres sentados al lado de un escritorio y un licenciado que muestra un libro abierto, un príncipe en el trono con ángeles que muestran flores y objetos; en el ático la Victoria y la Justicia con sus respectivos atributos, la autoridad eclesiástica y la Magnanimidad). Todas las viñetas aluden a la riqueza y al provecho que derivan de la adquisición, a través de la condensación aforística, del saber sagrado y profano.

La presencia más interesante es, sin duda, la del emblema unitario, que ocupa la página entera y reúne y aglutina varias imágenes para expresar el sentido y el contenido general de la obra. Cabe considerar estos frontispicios como parte integrante del texto porque, además de cumplir la función más inmediata, decorativa, fático-conativa y de publicidad, ejercen un sofisticado papel activo aludiendo al contenido y a las ideas directrices del libro y programando solapadamente su lectura: guían y, sin embargo, mantienen al mismo tiempo cierto enigma estimulador. Su función no es la de representar y mostrar, sino la de significar; me atrevería a decir, repito, que cuanto menos muestran a los ojos más significan y enseñan a la inteligencia de los destinatarios. Esconden para mejor desvelar.

Cabe considerarlos, además, como parte integrante del texto por otro motivo: en su

---

<sup>18</sup> P. de Guzmán, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos*, Madrid, Imprenta Real, 1614.

<sup>19</sup> J. de Jesús María, *Primera Parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, Alcalá de Henares, Viuda de Juan Gracián, 1601.

<sup>20</sup> Baltasar Álamos de Barrientos, *Tácito español ilustrado con aforismos*, Madrid, Luis Sánchez, 1614.

ideación o en la traza para su diseño, interviene frecuentemente el autor de la obra, como es posible documentar en algunos casos concretos. Así, para la creación de la lámina del frontispicio de la *Relación de las Fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la Canonicación de su bien aventurado Hijo y patrón San Isidro...* (Madrid, 1622), se dio encargo a Lope de Vega, autor de la relación, de idear los dos emblemas citados que aparecen en los basamentos de las estatuas de San Isidro y de S. María de la Cabeza.

El mercedario Melchor Prieto publica en Madrid, en 1622, en la imprenta de Luis Sánchez una obra titulada *Psalmodia Eucaristica*<sup>21</sup>. El autor define las composiciones: «geroglíficos al altísimo Sacramento». La morfología es típicamente emblemática: las antífonas de Santo Tomás se traducen en los espléndidos grabados de Alardo Popma, Juan Schorquens y Juan de Courbes<sup>22</sup>, acompañados de carteles explicativos y letras en la filacteria. E.M. Vetter los ha relacionado con los *Tableaux Sacrée des Figures Mistiques du tres Auguste Sacrifice et Sacrament de l'Eucharestie*, del jesuita L. Richeome (1601). Existe el contrato que Melchor Prieto estipula con Juan de Courbes en que se establece que se han de abrir las láminas «conforme al padrón que de cada una le da el dicho Padre Maestro Fray Melchor Prieto, y el dibuxo que de cada una dellas hiciere se le ha de mostrar a su paternidad para que se contente del y estando satisfecho y a su gusto le ha de rubricar y firmar»<sup>23</sup>.

Algunas pruebas indirectas de participación del autor-inventor pueden deducirse de la lectura de los textos y su puesta en relación con el emblema que los introduce. Cosme Gómez Tejada de los Reyes es autor de la fábula moralizante, *León prodigioso*<sup>24</sup>. En la portada, a los dos lados de un frontón partido que sirve de marco al título, aparecen los dos filósofos, Heráclito llorando con el mote *Omnia misera* y Demócrito riendo con el mote *Inepta omnia*; entre los dos, en la parte inferior, el león sostiene con sus garras una filacteria donde se lee *Iustus autem Leo confidens. absque terrore erit. Prov. 28*. En el capítulo 13, el príncipe León encuentra a los dos filósofos que le explican las locuras del mundo recordándole la justa medida entre las dos maneras de afrontar la experiencia humana. Creo poder afirmar que, en este caso, el grabado penetra en el contenido conceptual del texto y lo sintetiza en un episodio clave: la selección de éste para su trasposición al grabado no puede ser sino del autor.

Otra prueba de invención o participación del autor: el jesuita Francisco Aguado, autor de *El cristiano sabio*, parece indicar su intervención en la ideación del jeroglífico

<sup>21</sup> *Psalmodia Eucaristica compuesta por el M. Rdo P.M. Fr. Melchor Prieto, Vicario General del orden de Nra Señora de la Merced, Redempcion de Captivos...*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

<sup>22</sup> Cfr., Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, «Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Orozco Díaz*, tomo III, pp. 96-112; E. M. Vetter, «Kupfertische zur Psalmodia Eucharistica des Melchor Prieto von 1622», en *Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft*, 2 serie, t. 15, Munster Westfalen, 1972; M. Trems, *La Eucaristía en el Arte español*, Barcelona, 1952; A. López Quintas, «La Psalmodia Eucarística de P. Melchor Prieto», en *Estudios Mercedarios*, 1952, pp. 313-340; Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 161 y ss.

<sup>23</sup> Apud: J.M. Matilla, *La estampa en el libro barroco...*, cit., p. 5.

<sup>24</sup> C. Gómez Tejada de los Reyes, *León prodigioso, apología moral entretenida provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político*, Madrid, Francisco Martínez, 1636. Apud J. Manuel Matilla, *La estampa en el libro barroco...*, cit., fig. 119.

de la portada cuando explica la relación entre la imagen y el contenido: «Lo que en esta obra se trata esta como dibujado en esta pintura que es como un Ieroglífico de la Cristiana Sabiduria. Ella es la que esta sentada en el trono como Reina, dando sceptro a los Reyes y leyes a los legisladores. Asi misma esta como Maestra en su Catedra enseñando a sus alumnos, como deven vivir...»<sup>25</sup>.

Voy a presentar algunos casos concretos. No me detendré en los frontispicios más conocidos que aparecen en obras de Quevedo<sup>26</sup>, Lope, Fr. Luis de León —señalados y analizados por Rothe, Henry Ettinghausen, Fernando R. de la Flor y otros—, para privilegiar los que encabezan obras menos conocidas, de menor envergadura y éxito, que denotan, por ello mismo, una difusión de frontispicios emblemáticos particularmente amplia y prevalente en textos didáctico, políticos, morales y religiosos.

Me ha llamado la atención —y lo someto a la de Vds.—, un interesante emblema o, mejor, una asociación de signos emblemáticos, que forman un solo cuerpo en el frontispicio que acoge al lector que se apresta a leer la historia del *Origen de los monteros de Espinosa*<sup>27</sup>. En las páginas del texto se celebran la magnificencia, la vigilancia y la lealtad de los monteros al servicio de sus reyes. Cada signo alude a una de las prácticas virtuosas de la orden (un haz de espinos forma parte del escudo de Espinosa, un castillo=munificencia, un hacha encendida=vigilia, unos perros=vigilancia y lealtad, la media luna=guarda, las cigarras=nobleza, una serpiente=lo eterno...). No faltan los motes. De este modo, el grabado, en este caso como en otros, con una serie de elementos significantes resume y anticipa veladamente, en forma densa y reducida, los argumentos de un texto al mismo tiempo epidíctico y deliberativo: cumple con una función celebrativa y autocelebrativa, en favor del rey, del poder y de la orden —la presencia del escudo es indicativa<sup>28</sup>— y, simultáneamente, desarrolla un papel análogo al de los argumentos de un discurso deliberativo invitando a seguir las virtudes practicadas al servicio del rey. La aplicación del análisis retórico, en esta dirección, me parece sumamente prometedora<sup>29</sup>. Es igualmente interesante el análisis

<sup>25</sup> Cit. por Juan Carrete Parrondo, «El grabado y la estampa barroca», en *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 212.

<sup>26</sup> Cfr., por ejemplo, *Política de Dios*, Madrid, 1626: el arca de Noé sobre una montaña, en el centro una paloma con un ramo de olivo y un cuervo de espaldas, con el lema «Oliva columbae non corvo» (con alusión probable a Olivares); en *Marco Bruto* (1644-45) una gorra entre dos puñales; etc.

<sup>27</sup> P. de la Escalera Guevara, *Origen de los monteros de Espinosa...*, Madrid, 1632. Apud J. Manuel Matilla, *La estampa en el libro...*, cit., pp. 112-13.

<sup>28</sup> Oportunamente señala la doble función de los grabados J. M. Matilla, *La estampa...*, cit. p. 45: «A nuestro entender, la estampa, incluida como principio de un libro, tiene dos funciones diferentes pero complementarias. Por un lado, el carácter simbólico de la portada como puerta de acceso al contenido, de plasmación gráfica del asunto principal al que el libro alude, de captación y fijación en el lector de unos determinados contenidos ideológicos que ayuden a una mejor comprensión del texto; por otro, la portada cumple la función de elemento gráfico indicativo del orden social y religioso, ya sea aludiendo al autor del libro, ya a la persona a la que se dedica».

<sup>29</sup> Entra de lleno en el programa —cada día más inaplazable— de someter al análisis retórico las obras gráfico-plásticas. Escribe Marc Fumaroli: «L'iconofilia del Seicento cattolico é accesa come la sua passione per l'eloquenza e la parola. Così ad ogni scelta stilistica nell'ordine dell'eloquenza corrisponde una scelta nell'ordine plastico. Il parallelismo è tanto più stretto in quanto, all'epoca, le arti visive si pensano nel linguaggio della retorica, e la loro ricezione stessa si conforma ai criteri dell'ascolto oratorio». Cfr. Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio* [trad. de *L'école du silence*, Paris, Flammarion, 1994, Milano, Adelphi, 1995, p. 23.

sis de la posición y proporción de los elementos dominantes o periféricos que constituyen el conjunto según una jerarquía de los mensajes vehiculados. La distribución y proporción de los signos postula una distinta polarización de la mirada y una más o menos eficaz captación de la atención del destinatario hacia los objetos encargados de transmitir los valores dominantes.

Resulta interesante, por la economía y esencialidad de sus signos, el emblema que aparece en el frontispicio de *El príncipe escondido*, de F. Marcos Salmerón (Madrid, 1648)<sup>30</sup>. Pocos signos para significar mucho: en el cuerpo central de un templete de planta circular, cubierto de cúpula coronada con una linterna, a través de una arquería un sol reluciente rasga las nubes; las inscripciones *Solem nube tega, Vere tu es Deus Absconditus, Deus Israel Salvator*, corroboran aludiendo a la encarnación de Cristo, al alumbramiento y a la salvación del hombre de las nubes y tinieblas del pecado, mientras el texto a continuación *declara*.

El autor de *El Despertador cristiano*<sup>31</sup>, José de Barcía Zambrana, es un ex predicador culto-cortesano que, tras arrepentirse de su elocuencia mundana, se dedica a predicar en las misiones. Circulan cinco tomos de sus sermones con idéntico título, *Despertador cristiano*, traducidos en lengua italiana y editados infinitas veces, *best seller* de la predicación hoy completamente olvidados. Al final de su largo ejercicio de escritura y oratoria reduce en dos tomos parte de su actividad anterior y la entrega a la imprenta de Juan García Infanzón, siempre con el título *Despertador*.. En la portada, un emblema (en la ed. de 1687 y 1690) nos invita a meditar sobre los temas de su predicación. En el cuerpo, en la parte baja, la figura de un hombre dormido en un paisaje semidesierto; a la derecha un castillo (la venta de la vida); en la parte alta una serpiente que se muerde la cola, coronada por una calavera y una clepsidra; cruzan el círculo formado por la serpiente una espada y un ramo de olivo; en el fondo, pequeños letreros en los que se pueden leer las palabras: «Muerte», «Vida», «Elige». Los versos discurren formando casi un marco y rezan: «De un momento esta pendiente / la eternidad que te espera / de eterna gloria tormento / Alma dormida despierta». El prólogo contiene la declaración:

Llamo a esta obra Despertador, porque siendo caminantes a lo eterno, y siendo tan molesto el sueño que oprime al pecador, son las verdades golpes que lo despiertan, para que no pierda el camino en la noche de la muerte, si del todo se dexa en el sueño del descuido en la venta de la vida: y porque no hallo cosa mas repetida en las Diuinas letras, que encargar la vigilancia en todas las vigiliass, por cuya falta quedaron excluidas de las eternas bodas las Virgenes imprudentes del Euangelio, y vemos que dexo el retiro de la oracion muchas vezes Iesu Christo S.N. por ir a despertar los discipulos dormidos...

El aviso, la llamada al alma dormida a que se prepare para no ser cogida de improviso el día final, se repite en el primer sermón: «levántate pecador, despierta», «dormi-

<sup>30</sup> Apud. Blanca García Vega, *El grabado del libro español...*, cit.. cat. 2301, fig. 653.

<sup>31</sup> Joseph de Barcía y Zambrana, *Despertador Christiano de Sermones Doctrinales...*, Madrid, Juan García Infanzón, 1687.

do has estado a la vista de un peligro eterno, y viene a despertarte [Jesús]... muerto estabas en la culpa...» Si, tras haber mirado la portada y leído el prólogo y el primer sermón, pasamos a ojear los restantes, notaremos el repetirse de la llamada y de los signos: la exposición sintética es seguida por la declaración y la amplificación.

Un frontispicio atípico respecto a los analizados –no se refiere al texto sino a una sola parte de éste, a la dedicatoria– presenta la paradoja de un retrato-emblema (hablo de retrato-emblema no de elementos emblemáticos frecuentes en portadas y donde aparecen retratos. Es el de Bernardo de Rojas Sandoval, en la obra de Juan González, *Sylva comparationum* (Valladolid, 1608)<sup>32</sup>. Un corazón repleto de signos se ofrece como equivalente de una página en la que se inscribe el elogio de las virtudes practicadas por el obispo: dos flechas y una balanza, cuyo fiel es un instrumento musical de cuerda, forman una cruz; en la inscripción se lee *Ratio* y, en los dos platinos, *Justicia* y *Prudencia*. Sobre el instrumento musical la palabra *Virtus* y en la parte baja *Amor*. Un bonete sobre la cabeza, insignia del oficio del ministro eclesiástico, y, a los dos lados las palabras *Princeps arende*<sup>33</sup>.

La relación que se instaura entre grabado y texto verbal, como se ha podido ver (mote=título, cuerpo=grabado y declaración=texto) es análoga a la del emblema; análoga es la operación de *reductio* y *amplificatio*. Pero en estos casos el cuerpo es un emblema: un emblema que emblematiza el texto. Evidencia en los signos una serie de datos y mensajes, no como paráfrasis en forma tautológica, sino por vía analógica y en términos de lacónica eficacia. Después de leídas e interpretadas, la imagen y las palabras alusivas acompañan mentalmente al lector y, al final, funcionan como síntesis mnemotécnica.

Autoriza esta interpretación del frontispicio, clave de lectura prospectiva y retrospectiva y medio eficaz de memorización, un texto de Vico que, casual y oportunamente, llegó a mis manos hace unos días. Acompaña el grabado emblemático del frontispicio de *La Scienza Nuova*<sup>34</sup>. En *La allegorica Idea*, Vico explica la función de su *dipintura*: «la quale serve al leggitore per concepire l'idea di quest'opera avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria, con tal aiuto che gli somministri la fantasia, dopo averla letta». El autor declara, a continuación, el significado de los diversos objetos y figuras que aparecen en el grabado.

Portadas y frontispicios constituyen, sin duda, una prueba de la larga pervivencia del emblema gráfico y de su empleo utilitario por parte de quien conocía bien la eficacia y el poder de la imagen plástica de irradiar su acción más allá de la página que la contiene.

Acaba de llegarme, a trabajo concluido, la edición italiana del citado texto de Fumaroli, *L'École du silence*. Un capítulo de la excelente obra está dedicado a la ima-

<sup>32</sup> Juan González, *Sylva comparationum*, Valladolid, Juan Gómez de Millis, 1608; apud. B. García Vega, *El grabado del libro español...*, cit., cat. 1911, fig. 850.

<sup>33</sup> Apud. B. García Vega, *El grabado...*, cit.

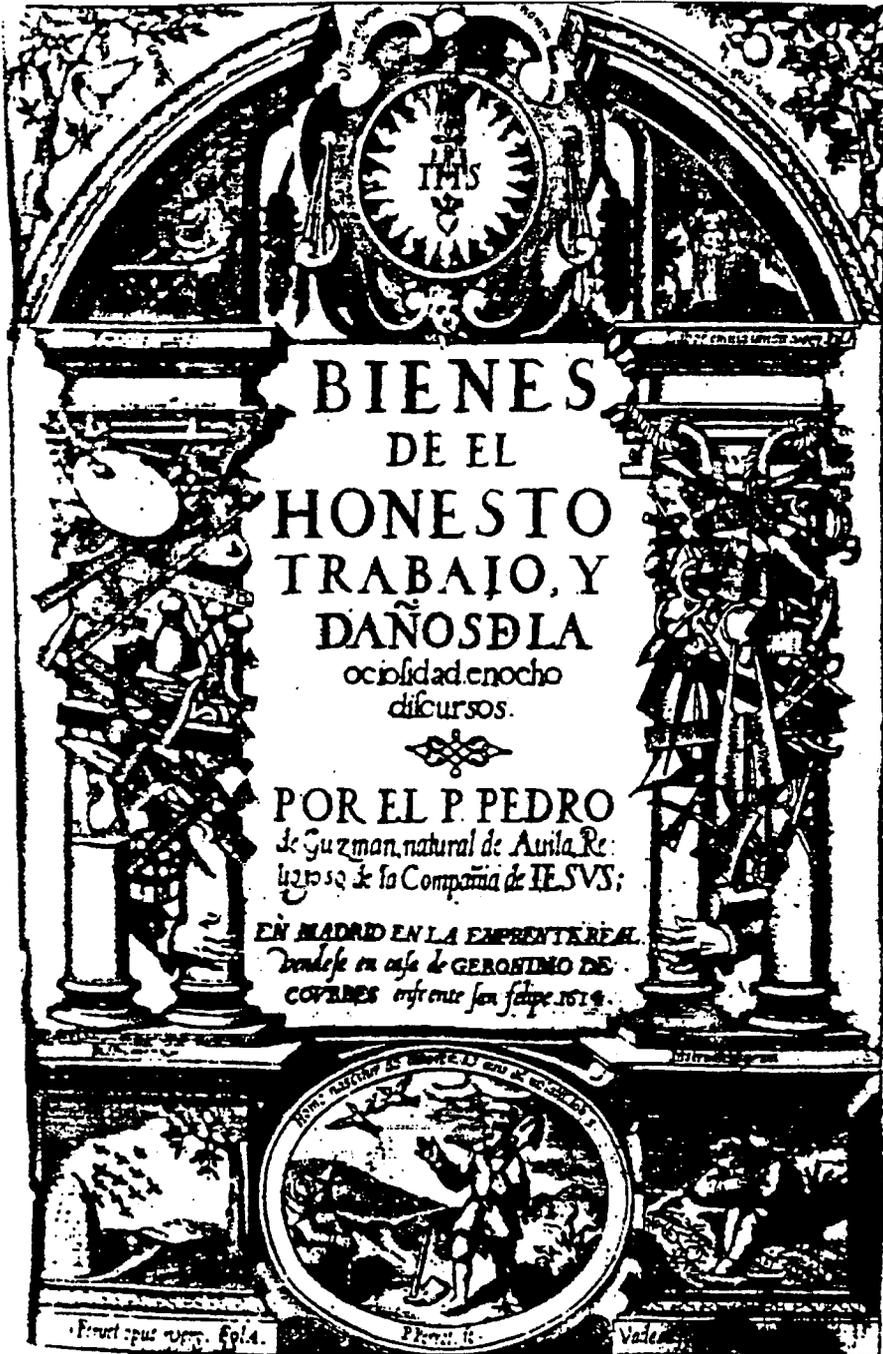
<sup>34</sup> G. Vico, *Idea allegorica della Scienza Nuova. Tavola premessa alla Scienza Nuova*, Napoli, 1774.

gen en el libro y a los frontispicios de textos de retórica de los siglos XVI y XVII, invitando a considerarlos no sólo como elemento decorativo, sino en relación con el texto que acompañan y con el contexto cultural e ideológico en que se producen. Examina, además, el frontispicio y las láminas de la *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu* (Antuerpiae, 1640), clave de lectura de todo el texto.

Quiero recordar cómo la imagen de tipo emblemático aparece también en el interior de textos en prosa de carácter religioso, devocional y moral, cumpliendo con una función en parte distinta de la anteriormente examinada, atenuando el carácter enigmático y alusivo en favor del apoyo a «la buena inteligencia» del texto verbal. Cito rápidamente algunos ejemplares: el libro de Juan de Pineda, *Commentariorum in Job libri tredecim...* (Madrid, 1597), que, además del frontis del libro con doce emblemas, incluye láminas a plena página cuyas representaciones acompañan e ilustran el contenido de los capítulos del libro. Del texto de Melchor Prieto, *Psalmodia Eucarística*, ya he hablado. Otra interesante serie de imágenes acompaña la obra *De la diferencia de lo temporal y eterno* del P. Eugenio Nieremberg, en la edición de 1684, ilustrando adecuadamente episodios históricos y fábulas que se asumen por vía analógica en cuanto emblemáticos de la situación del hombre ante la vida, la muerte, el desengaño, la eternidad. Quiero señalar que las imágenes gráficas, ricas de detalles paisajísticos, animadas por personajes, no respetan las cualidades de cifra, de síntesis alusiva, propias del género, mientras que son los episodios, los sucesos expuestos, los que se ofrecen como emblemáticos de la experiencia temporal y de la vida eterna. Recuerdo, además, los grabados relativos a las siete moradas de Santa Teresa que acompañan el conocido texto de Rojas de Ausa *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas careadas con la Noche oscura del Beato San Juan de la Cruz* (Madrid, 1677), que conservan, en este caso, el carácter alegórico emblemático.



Lám. I



Lám. II



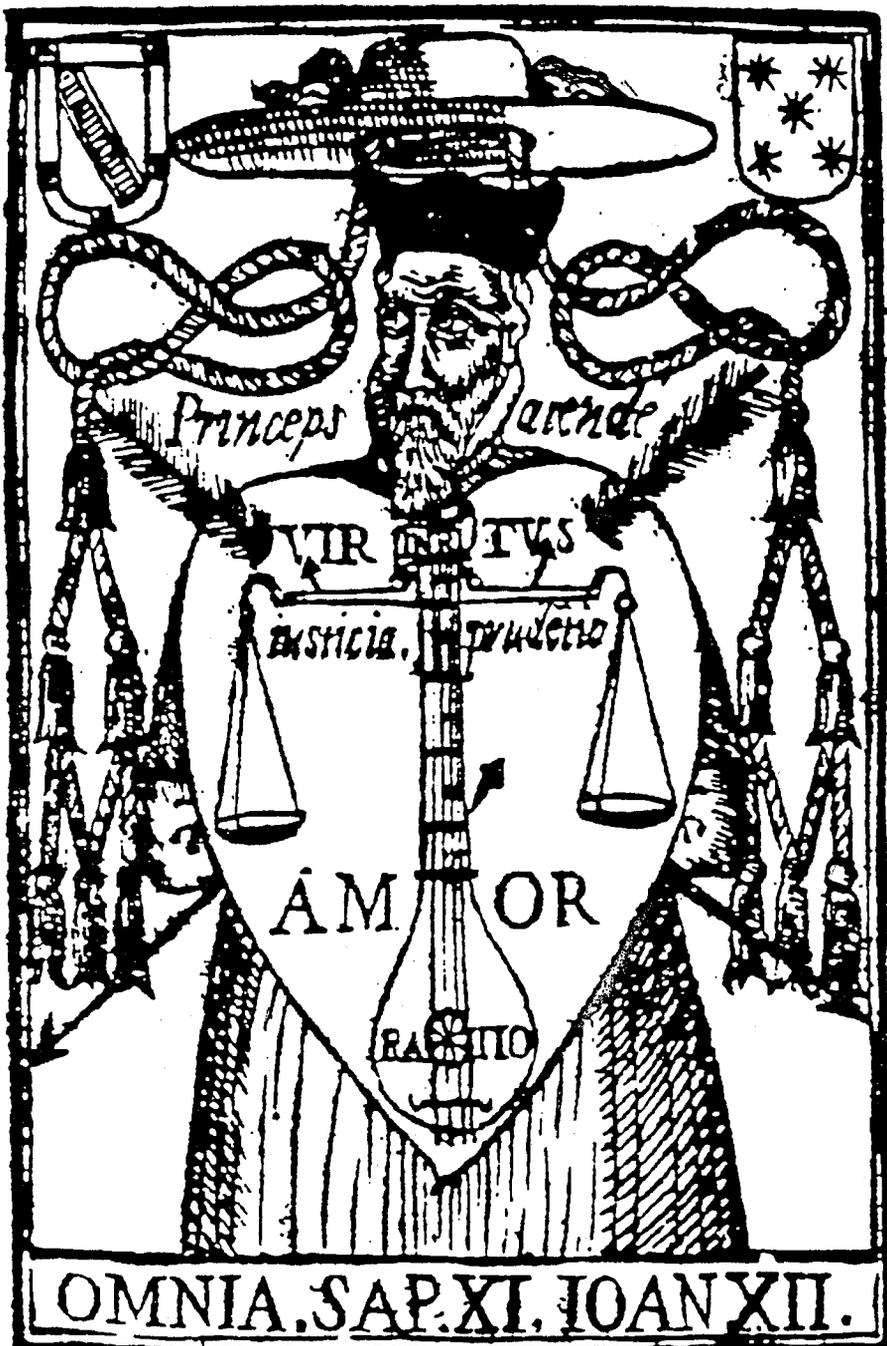
Lám. III



Lám. IV



Lám. V



Lámi. VI

## Los emblemas en la predicación

Paso al campo de la predicación. Como ha señalado Aurora Egido: «la sermonística ocupa un lugar relevante, junto con la literatura religiosa en general, siendo éstas las ramas que destacan como más florecientes en el uso y abuso del emblema y hasta en lo que podríamos llamar emblematización de la cultura. En ello andaba implicada la estética de la persuasión que fue *-vis eloquentiae-* patrimonio universal del emblema»<sup>35</sup>.

El discurso evangélico documenta la pervivencia del género en la forma tradicional *triplex*. Emblemas y jeroglíficos, elaborados como tales por sus autores en la práctica (no individuados por nosotros según una óptica *a posteriori*), son discutidos en la teoría y entran a formar parte de la tratadística y del sistema retórico como medios que satisfacen una necesidad argumental, que ejercen la misma función del *exemplum*, o que se emplean como figura de exornación. Menestrier considera los emblemas entre las figuras retóricas y las define *images savantes*; Caussin (*De Eloquentia divina y humana*, 1657) los cuenta entre las fuentes eruditas de la *inventio*; resulta superfluo recordar el papel que cumplen en el *Cannocchiale Aristotelico* de Tesauro.

En el ámbito más reducido de las retóricas sagradas españolas, los preceptores de la elocuencia del púlpito, a partir de las últimas décadas del siglo XVI, los condenan y, sucesivamente, los aceptan e incluso los recomiendan. Entre los censores, Agustín Salucio (*Avisos para los predicadores*) considera los emblemas y jeroglíficos «vanos disparates», «*devaneos*», invenciones peregrinas. Terrones del Caño (*Instrucción de Predicadores*, 1617) no admite la boga y el uso «de los predicadores que los componen de su cabeza fingidos al propósito de lo que quieren decir». Según Juan Bautista Escardó (*Rhetorica cristiana*, 1647) los jeroglíficos son «armas del demonio». En la segunda mitad del siglo XVII, cuando ya se había advertido su función comunicativa, las censuras disminuyen y se aplacan. Fr. Felix de Barcelona (*Instrucción de predicadores*, 1656) los recomienda como tercer modo apto para introducir los sermones; Francisco de Ameyugo (*Rhetorica sagrada y evangélica*, 1667) admite su uso a condición de que esté finalizado a atraer la atención del fiel (los emplea en sus sermones); los apoya Gonzalo Pérez de Ledesma en la *Censura de la Elocuencia* (1674) porque construyen «una semejanza viva de lo que queremos dar a entender»; el P. Miguel Ángel Pascual en *El operario instruido y oyente aprovechado* (1698) los considera eficaces en el cuerpo del sermón «para explicación y para adorno»<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> A. Egido, «Emblemática y literatura», en *Historia crítica de la literatura española. Barroco*, Primer Suplemento, 1992, p. 82.

<sup>36</sup> Defensor de los emblemas, el Padre Pascual los emplea en los «sermones fuertes» de misión, los que menos parecen admitirlos, e, incluso, en la árida tratadística relativa a ellos. Así en la introducción a *El operario instruido y oyente aprovechado* (Madrid, Diego Martínez, 1698) utiliza una pintura típica del Arte de la memoria, una imagen que parece una descripción efrástica de un frontispicio emblemático: «Si yo hubiera de pintar a la Predicación, delinearía en un hermoso lienzo aquella Divinisima Doncella, a quien llama la Escritura por antonomasia, la sabiduría: y propusiera la erección de una casa magestuosa, compuesta de siete fortísimas columnas, y ordenada a proponer a los vivientes una mesa, o banquete muy esplendido... Pintarala como sobre estante de una casa, porque el sermón que es al que dirige, no es otro, que una casa o Palacio bien dispuesto. Pusierale a este siete columnas por estrivos, y erigiera sobre ellas una mesa, porque ha de servirse en este Palacio de todas las siete Artes liberales, y a todo eso se ha dirigir a sustentar, y recrear las almas con doctrinas provechosas...» (pp. 162-163).

No he podido conseguir documentos relativos a la distribución de grabados emblemáticos y jeroglíficos durante la predicación. Sin duda los hubo; León Pinelo en *Los Anales de Madrid* nos informa que «hubo oración fúnebre y sermón con treinta y seis jeroglíficos estampados». Puedo señalar en cambio una integración del elemento plástico de una forma atípica, poco notada, en algunos sermones que aprovechan aparatos y escenografía con motivo de fiestas, de túmulos, cuadros como centro configurador del cuerpo del emblema, que, a continuación, tendrá su exégesis en el discurso. En la *Oración Evangélica al Máximo Doctor de la Iglesia San Geronimo*, Francisco Guerrero Solano<sup>37</sup> presenta su sermón como declaración de «los misteriosos jeroglíficos, con que discreta la iglesia, y advertido el pincel bosquexan su pintura». Registra atentamente objetos y animales que acompañan la representación del santo y de ellos deduce las secuencias del sermón. Interesante notar cómo, incluso, los elementos efímeros pueden configurar el cuerpo de un emblema dando vida a textos interpretativos. Así, las luces de las velas en el *Sermón de la Procesión de las candelas* de Barcía Zambrana y en otro del Padre Gonzalo de San Miguel<sup>38</sup>, en el que las velas encendidas en el túmulo de Felipe IV se comentan en cuanto significantes de las virtudes del Rey.

Un título prometedor: *Trofeos del Sagrado Mausoleo del Insigne Limosnero de la Iglesia Santo Tomás de Villanueva... Discurso Panegyrico sobre un Geroglífico ingenioso, compuesto por Joseph Vicente del Olmo*<sup>39</sup>. Colgado bajo la cornisa y sobre el arquitrabe de la puerta principal de la Iglesia Mayor de Valencia, los motivos del jeroglífico cobran vida y se amplifican en las palabras de la oración que el padre provincial de la orden de los mercedarios, José Sanchís, pronuncia en la Iglesia de N.ª. del Socorro. Se trata de un jeroglífico compuesto:

Estavan delineados al rededor de un circulo otros seis que igualavan en la circunferencia al que tenia por centro sin que sobrase, ni faltase lugar entre ellos para ser iguales; con que se denotava la perfeccion de una figura esferica, y por ella, y el numero siete, lo misterioso, y grande de las excelencias de nuestro santo Prelado: y si generalmente se cifravan en la reaparicion destas esferas, se hallaron en cada una dellas con otro singular geroglifico mas en particular, expresadas con simbolos, y figuras del sagrado texto, que se componian del mismo numero de siete<sup>40</sup>.

Las siete empresas incorporadas en los círculos sirven para desarrollar siete puntos del sermón: el candelabro de oro, labrado a golpes para resplandecer en la iglesia; con el mote *Splendet et ardet*, significa la caridad del santo forjada por las penitencias y por los sufrimientos; el Norte septentrional acompañado con el mote *Sine occasu*, indica el ejemplo de la virtud de Tomás; la piedra de Zacarías con siete cabezas simboliza la vigilancia del Santo sobre la Iglesia; y, a continuación, en los puntos que siguen el sacerdote ofrece su

<sup>37</sup> F. Guerrero Solano, *Oración Evangelica al maximo Doctor de la Iglesia San Geronimo*, Granada, Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1666.

<sup>38</sup> G. de San Miguel, *El Sagrado y Real Nombre de Philippo IV...*, Granada, Imprenta de Baltazar Bolívar, s.f. (1665?).

<sup>39</sup> Marco Antonio Orti, *Solemnidad festiva que hizo Valencia a la nueva de la Canonización de S. Tomás de Villanueva...*, Valencia, 1659.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

declaración de los restantes signos: una mano con siete estrellas y su mote *Magisterium disciplinae*, una lira con siete cuerdas y las palabras *Attendite vobis*, las siete espigas granadas que soñó el Faraón con el mote *Ferax affluentia*, el libro con siete sellos y las palabras *Intus et foris*. La presencia del jeroglífico y su impacto, en este caso, no son inmediatos, pero seguramente los destinatarios del sermón habían admirado y recordaban el jeroglífico de gran tamaño que adornaba la puerta de la cercana Iglesia Mayor. El juego entre palabras e imagen se hace más sofisticado, requiere un mayor empeño de memorización y, por eso mismo, se graba más fuertemente en los destinatarios.

Se trata, en estos casos, de raros ejemplos de coexistencia de los dos códigos. En los que voy a presentar a continuación el cuerpo no está representado concretamente sino que se ofrece de él una imagen verbal muy persuasiva. El dibujo es creado o recreado por las palabras. El deseo y la intención declarada de visualizar, de pintar para los oídos y de predicar a los ojos, sugiere interesantes estrategias. Los emblemas evocados trascienden la palabra y con mágica sinestesia hacen visible lo que se oye. Pedro Valderrama –predicador conocido, citado por Gracián como maestro de agudeza compuesta y de *acolutio*– pronuncia un sermón en ocasión de la fiesta de San Ignacio (Sevilla, 1610)<sup>41</sup>. En una secuencia, la plasmación visual empieza con unas imágenes *in absentia* que el orador describe como si estuvieran presentes; las lee y las interpreta: unas figuras acuñadas en una antigua moneda de Constantino van a constituir el cuerpo del emblema. El pintor-orador describe con detalle pormenorizado, como si fueran visibles, todos los elementos del invisible grabado: en una de las dos caras aparece la figura del emperador «ricamente endereçado», en un «brioso caballo»; en la otra, «una palma muy levantada con muchos racimos enlazados en su tronco, en la cumbre una cruz de la que salen chorros de agua que forman en la base una balsa en la que parece que se está ahogando un dragón. A los dos lados del estanque, una matrona venerable mira la palma y la cruz, una joven le da la espalda y juega con una paloma». El predicador guía la mirada de los fieles hacia la escena y el espacio evocados: «Mirad el clarísimo jeroglífico», «mirad aquí», «Mirad qué junta tan admirable...», «Veis la imagen...», etc. El mote reza *Statura tua similis est palma*. Descrita y hecha presente la imagen del cuerpo, ésta suscita interpelaciones e inicia el discurso hermenéutico.

Otro ejemplo de «hablar visible», diverso del último procedimiento –simulación de experiencia visual traducida en palabras–, es el del emblema que, lejos de traducir una imagen previa, realiza la operación *in fieri* del orador que va creando el emblema. El padre Diego Murillo, predicador conocido por el lenguaje claro, por el decoro y la conveniencia de su palabra evangélica, deplora el uso consuetudinario de emblemas y jeroglíficos: «es ley entre predicadores grandes no usar de invenciones, ni aprovecharse de jeroglíficos, porque realmente estas dos cosas quitan mucho la grauedad»<sup>42</sup>. A

<sup>41</sup> Francisco de Luque Fajardo, *Relación de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del glorioso San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1610. Por éste y otros ejemplos, cfr. «Los jeroglíficos en los sermones barrocos», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, Universidad de La Coruña, 1996.

<sup>42</sup> En *Sermones predicados en la Beatificación de la Beata Madre Virgen Fundadora de la Reforma de los Delcalços*, por la Viuda de Alonso Martín, 1615, f. 369v.

pesar de esta severa opinión, formulada en la *Introducción* a un sermón en la fiesta de Sta. Teresa, compone el mismo sermón fundándose en tres jeroglíficos. La ocasión, como señala él mismo, lo permite y requiere. Es la óptica del panegírico, de la imaginación plástico-demostrativa. La exhibición de la actuación del ejecutante, la operación de componer un jeroglífico, aparece evidenciada en el segundo jeroglífico:

Y le pinto desta manera un oliuo cercado de pimpollitos que estiende sus ramas a todas partes, y un cipres a su lado que se va leuantado en punta y una aue fenix que esta abrasando a entrambos arboles con las alas, y en el oliuo pongo un rotulo pequeño que dize *Ipsa quasi oliua pullulans*, y en el cipres otra que dize *quasi cipressus in altitudine se extollens*; y en medio una letra que dize *fenix in utroque*<sup>43</sup>.

Sigue la consabida explicación de los signos: olivo=vida activa; ciprés=vida contemplativa (Marta y María); fénix dominando los dos árboles=unión de los estados en Santa Teresa. Con análogo procedimiento compone el tercer jeroglífico:

para la gloria de la Santa pinto un monte (y quiero que sea el Carmelo) y sobre lo alto del una piedra, como atalaya, y lo superior della un espejo, arriba en un cielo pinto un sol que esta reuerberando en aquel espejo, bañandole con sus rayos, y un lince con un antojo, que lo esta mirando con atencion. Cerca del espejo pongo un rotulo que dize *In eandem imaginem transformamur*. Y abajo una letra que dize *Vix possum discernere*<sup>44</sup>.

También en este caso cada signo tiene su explicación y como complemento unos versos explicativos de carácter popular. La adecuación del acto enunciativo con el gráfico-figurativo es sorprendente. El predicador imita o simula una real actividad artística; su deseo es el de hallar las palabras que consigan pintar, forjar el cuerpo, así como los pintores deseaban que sus pinturas hablaran.

El emblema sofisticado puede enriquecer el sermón panegírico deleitando al oyente —o en algunos pocos casos, antitéticamente, provocándole miedo— y dar fuerza al sermón de misiones. En un sermón de confesión, el mencionado P. Miguel Pascual anuncia «un emblema muy propio al tema». El lema reza: Vena vita os justis; el cuerpo, la operación de sangrar a un enfermo, se describe detalladamente:

(El cirujano) passa a cerrar todas las ventanas, hace que se encienda una luz, ata el liston, engruesa la vena, buelve a llamar la sangre con la mano, tienta una, y otra vez, y ultimamente gasta larga tiempo en essas prevenciones, y todo aquel que se requiere no para arrojar toda la sangre que es mala, sino aquella que es possible, y por remate la deposita en dos taças, para mostrarlas al Medico cuando venga de visita.

Sigue la declaración: con la misma atención del cirujano, el penitente ha de avivar la luz del entendimiento, ha de atar, como el cirujano las venas, sus potencias y sentidos; debe pasar en reseña los Mandamientos para reconocer sus pecados y confesarlos al Médico espiritual<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> *Ibidem*, f. 377v.

<sup>44</sup> *Ibidem*, f. 380.

<sup>45</sup> P. Miguel Pascual, *El oyente desengañado, convencido y remediado*, Valencia, Diego de Vega, 1692, pp. 29-30.

Hay textos en los que no se hace mención de emblemas y jeroglíficos y, sin embargo, presentan la conocida morfología *triplex*: las palabras demuestran un elevado poder de suscitar imágenes, sintéticas y alusivas didascalías las acompañan, los puntos del discurso las aclaran; por lo tanto, no difieren mucho de los citados. Vuelvo otra vez a Pedro Valderrama, el autor ya señalado que sabía aprovechar bien los resortes de la pluma-pincel y de la palabra-espectáculo. Un pasaje de un «sermón a la primera dominica de Cuaresma»<sup>46</sup>, de tipo deliberativo con matices de judicial, asume como imagen una pintura archimboldeca, de «perspectiva depravada». El autor evoca la visión de un Dios severísimo juez; «rigurosa apariencia» para los condenados, agradable aparición para los justos que se han acercado a él. La cita latina *Quis stabit ad videndum eum?* (Malach., 3), como el mote-ánima, condensa e introduce la descripción de la pintura:

una figura con una nariz arriscada, unos ojos turbios, unas barbas mal compuestas, un turbante en la cabeça, que verdaderamente toda ella pone miedo y grima: pero mirad desde cerca toda ella es fruta y flores, la nariz es un cohombro, los ojos son unos higos, los vigotes de las barbas son unas hauas, las orejas unos hongos, y la cabeça es una cesta: todo ello de comer, todo ello un canasto de fruta, y algunas otras todas son flores.

El pasaje que sigue funciona como declaración: «Assi sera la vista de aquel juez, a los peccadores que lo veran de lexos parecera riguroso, encendido en brasas de saña, y colera, pero para los justos que lo veran de cerca (porque se leuenteran en el ayre a recibir a Christo *Nos autem simul rapiemur obiam Christo*), les parecera agradable todo de comer, todo una fresca fruta y flores...». Deseo evidenciar, a este propósito, el doble funcionamiento del jeroglífico, su poder de interesar a distintos destinatarios, a los entendidos conocedores de la pintura del género que, además de descifrarlo –podemos hipotizar– se empeñarían en la búsqueda de modelos y analogías, mientras los humildes indoctos advertirían sin duda «grima y miedo» ante la «horrorosa pintura» en su conjunto, y, a continuación, consuelo al conocer lo agradable de los elementos que la constitúan.

Toda la obra sermonística de Valderrama testimonia la práctica de concentración y amplificación icástico-verbal. El repertorio es amplio, los motivos con los que establece puentes analógicos pueden derivar de sus conocimientos en el campo de la pintura, de su erudición clásico-pagana y de las Escrituras y –atendiendo al horizonte de expectativa de un público mixto– de la observación de la vida cotidiana. Restando en el mismo campo de los discursos deliberativos, de sermones «fuertes» de penitencia y cuaresma, la sugerencia para un pasaje modulado emblemáticamente deriva en este caso del campo de la pesca. El lema sintetiza: *In vasis Piscicolorum*; la descripción sustituye el cuerpo representando un día en el que los pescadores disfrutaban un buen fruto de la pesca:

en llegando con el a tierra, hallan ya una caldera de agua muy hirviendo, y lo primero que hazen es sacar por almorzar los mejores peces, y como los echan viuos es cosa de marauilla ver el agonía y angustia que traen en aquella caldera, no hazen sino abrir la boca muchas vezes, y como no tienen lengua ni braman, ni gimen sino abriendo y ce-

<sup>46</sup> Pedro de Valderrama, *Ejercicios espirituales para todos los días de la Cuaresma*, Barcelona, 1604, f. 56.

rando la boca dan entender su daño, todo es amagos de querer quejarse, hasta que acabando de palpar, y rendir la vida, se van a lo fondo de la caldera, pegándose mas al fuego<sup>47</sup>.

Igual es la suerte del pecador empedernido que, cuando le llegue la hora, por «más ladino que sea», no hallará palabras ante las sentencias divinas.

Los casos presentados me parecen suficientes para demostrar cómo, aunque las palabras en su sucesión temporal no consigan crear el impacto sensorial instantáneo e inmediato de la pintura ante la vista, la intención que mueve al orador-pintor es análoga a la del emblemista letrado: conseguir el máximo efecto en el destinatario a través de mecanismos de puesta en relación analógica y de condensación, visualización y ampliación en tres sucesivos momentos.

A conclusión de esta breve reseña de emblemas en la oratoria sagrada quiero añadir algunas observaciones, derivadas del ya citado trabajo de Fumaroli, para demostrar cómo todo se produce de un modo interrelacionado. La exégesis y la descripción del ciclo del martirologio de Pomarancio en los *Tableaux sacrée* de Richeome, ¿no equivalen –se pregunta Fumaroli– a la predicación de Cornelio Musso y de Panigarola que encendía el fervor de los fieles? Y viceversa, las obras de Panigarola –como las de su discípulo Aresi– ¿pueden ser adscritas a la literatura artística? Las largas declaraciones de algunos grabados de Orozco Covarrubias y de Núñez de Cepeda configuran partes de sermones y son, por su intención catequética –según observa Fernando de la Flor–, «sermones predicables». Los emblemistas predicadores –Aresi, Piccinelli, Ferrer de Valdecebro– predicán y ofrecen materiales (incluso organizados en «Tablas para predicadores»)<sup>48</sup> a los oradores sagrados. Hay constantes trasvases, una acción continua de cambios e interconexiones evidentes.

#### Emblemas y teatro. (Los autos de Lope y Calderón)

El creciente interés por la emblemática ha abierto nuevas sendas y direcciones de lectura en gran parte de las manifestaciones artísticas y literarias del Siglo de Oro, particularmente en ámbito teatral. Consciente de la complejidad de tan sugerente temática, intentaré circunscribir el campo presentando en las siguientes páginas algunas anotaciones sobre procedimientos y configuraciones que, en los autos sacramentales, comparten con el emblema el hecho primario de evidenciar visualmente el mensaje. Al pasar a este campo de análisis –pasaje autorizado si se recuerda la definición calderoniana de los autos como «sermones en verso»<sup>49</sup>– ya no me atrevo a hablar *tout-cour* de

<sup>47</sup> *Ibidem*, f. 35v.

<sup>48</sup> Fray Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno General, y Politico. Hallado en las aves más generosas, y nobles, Sacado de sus naturales virtudes... con cuatro tablas diferentes; Es la una para Sermones varios de tiempo y de Santos*, Madrid, a costa de F. Medel del Castillo, 1728. (La tabla aparece en las ediciones de 1658 y 1680).

<sup>49</sup> Sobre la conexión entre sermón y auto cfr. A. Egido, *La fábrica de un auto sacramental «Los encantos de la culpa»* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 91 y ss.

emblemática aplicada y sí, en cambio, de representaciones que responden a una misma finalidad pragmática, tantas veces enunciada en el caso de Calderón: la de hacer sensible y visible lo invisible, hacer «práctico el concepto».

No me detendré como había anunciado –cada trabajo se modifica mientras se hace– en señalar la frecuencia en los autos de citas y de terminología emblemática. Remito a las sugerencias de Neumeister<sup>50</sup>, que las indica en el auto mitológico *Andrómeda y Perseo* de Calderón. Tampoco me ocuparé de relevar presencias de menor alcance, como los numerosos casos en que los autores presentan la simbología de aves, peces, árboles, etc., que pueden, sí, remontarse a la tradición emblemática, pero que, probablemente, provienen de un depósito común, de la enciclopedia cultural y de la erudición de su tiempo.

Recuerdo, de paso, la puesta en escena de figuras acompañadas de sus atributos simbólicos, cuya representación y estática postura es típicamente emblemática; figuras que parecen salir de los conocidos repertorios de Ripa o de Cartari, o de algún libro-colección de emblemas. En el auto de Calderón *A María el corazón*, la culpa está sentada sobre una hidra con siete cabezas coronadas, y de cada una pende un estandarte del que tiran los vicios capitales; en el mismo auto aparece la imagen (me atrevería a definirla típica de una pintura metafísica) en la que el peregrino se levanta y camina con el corazón en la mano: la soberbia se lo había sacado del pecho y María se lo había restituido. En *No hay más fortuna que Dios* (1653), la hermosura se mira en el espejo de un tocador, algunas damas le sirven, hay unos músicos detrás y la Malicia a un lado. Recuerdo en *El jardín de Falerina* la vista con un espejo, el oído con un instrumento, el olfato con un azafate de flores, el gusto con otro de frutas. En el mismo auto, al pie del tronco de la serpiente aparece «el hombre en éxtasis, a manera de estatua; y alrededor, un león, un tigre, un espín, un erizo». Subrayo la postura de rígida estaticidad, «a manera de estatua», sobre la cual llama la atención el mismo Calderón.

Me centro a continuación en hablar más detenidamente de *bloques*, de *focos* y de *configuraciones emblemáticas*. ¿Probable proyección o aplicación de la técnica emblemática? Seguramente recursos de relevante capacidad expresivo-impresiva decisivos cuando, en los momentos altos y culminantes de la obra, algunas secuencias se concentran y proyectan en escenas con fuerte condensación sémica y exaltación icónica, en escenas de máximo efecto, no sólo teatral sino emocional, que trasladan al espectador fuera de la realidad ordinaria. Secuencias que fijan, exaltan, evidencian, celebran... El dinamismo de la acción dramática se detiene y da lugar a visualizaciones estáticas, propiciatorias de la contemplación. En estos momentos privilegiados la visión-foco funciona como apoteosis del misterio, pero también permite pasar de la interpretación de la historia ficción a la penetración anagógica: eucaristía, transustanciación.

En *El viaje del alma*, Lope de Vega encauza y centra la atención del espectador en

---

<sup>50</sup> Sebastián Neumeister, «Calderón y el mito clásico (Andrómeda y Perseo, auto sacramental y fiesta de corte)», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de oro*, Madrid, C.S.I.C., 1983, p. 717.

dos imágenes semánticamente fuertes: la voluntad, el demonio, el entendimiento y Cristo llaman al alma y la invitan a sus respectivas naves, que, durante la representación, aun cuando se hace referencia a ellas, no aparecen en escena; sólo al final se muestran revelando su carga simbólica. El procedimiento responde a la dialéctica de la ocultación y de la exhibición. Se abren unas cortinas y aparece la nave del deleite, reminiscencia tal vez de la nave de los locos:

Toda la popa dorada y llena de historias de vicios, así de la divina como de la humana historia, encima de la cual estaban muchas damas y galanes comiendo y bebiendo, y alrededor de la mesa muchos truhanes y músicos. Los siete pecados mortales estaban repartidos por los bordes; y en la gavia del árbol mayor iba la soberbia en hábito de brumete...<sup>51</sup>.

Con el mismo procedimiento –al descorrer unas cortinas– aparece la representación de la nave emblemática de la penitencia en la que todos los elementos y aparatos se hallan sustituidos por los instrumentos de la pasión:

cuyo árbol y entena eran una cruz que por jarcias, desde los clavos y rótulos, tenía la Esponja, la Lanza, la Escalera, y los Azotes con muchas flámulas, estandartes, y gallardetes bordados de cálices de oro que hacía una hermosa vista. Por trinquete tenía la columna y San Bernardo abrazado a ella, la popa era el Sepulcro, al pie del cual estaba la Magdalena, San Pedro iba en la bitácora mirando la aguja... En lugar del fanal iba la custodia con un cáliz de maravillosa labor... de la Cruz que estaba en lugar de árbol bajaban cinco cuerdas de seda roja... la corona de espinas a manera de gavia...<sup>52</sup>.

A continuación habla Cristo e interpreta a manera de declaración los signos: «Mi cruz es árbol y entena...»

Es preciso hacer una breve digresión para resaltar la fortuna y relevancia que un tema y su representación plástica podían adquirir en varios textos utilizando el soporte de la *res picta* y de la escenografía, sin que ello implicara necesariamente una relación de derivación y de fuente. La nave remite a otros emblemas y configuraciones emblemáticas; vuelve a aparecer con algunos atributos diversos aludiendo a la pasión y al sacrificio en una realización gráfica en el texto citado de Melchor Prieto. Palos, velámenes, botalón, en la quinta lámina «la nave del divino mercader», son instrumentos de la pasión: el palo mayor es la Cruz, encima el Cordero rodeado por la corona de espinas y llevando la Verónica como pendón; el otro mástil es la lanza que abrió el costado de Cristo, sirve de vela el Santo sudario, la columna de la Flagelación de matalón, etc.<sup>53</sup>. En la loa «La fábrica del navío», para el auto *La protesta de la fe* de Calderón (1656), intervienen el Cuidado con martillos y clavos, la Esperanza con media corona de espinas a modo de ancla, el Pensamiento con un palo y en la parte alta el Inri, etc., y van preparando el navío. En *El divino Orfeo* (1661) cambian versátilmente

<sup>51</sup> En *Obras escogidas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1962, p. 16.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>53</sup> Cfr. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco...*, cit., pp. 161 y ss.

los colores y los atributos: sobre ondas oscuras surca el mar la nave negra del Príncipe de las tinieblas con sus bandoleras, flámulas y gallardetes, áspides por armas y, en oposición, una nave dorada ostenta flámulas y gallardetes blancos y encarnados, pintados en ellos el Sacramento. El título del auto calderoniano *La nave del mercader* (1674) y su puesta en escena parecen remitir al citado grabado de Prieto, aunque, también en este caso, la nave divina está adornada de los atributos de la gloria («el farol ha de ser un cáliz con su hostia, y en la proa un serafín») y el símbolo versátil de la nave negra lleva los atributos de la culpa (espada, plumas y bengala). Se ha apuntado la oportunidad de estudiar la nave y otras representaciones eucarísticas calderonianas en relación con las láminas del texto de Prieto; sugerencia prometedora sin duda. Pero, en el caso del navío, hay que tener en cuenta el precedente de Lope y la recurrencia frecuente del motivo en grabados, pinturas y en la sermonística. Si la imagen icónico-simbólica realizada gráficamente puede ser operativa y suscitar sucesivas proyecciones en la escena y en las visiones evocadas por las palabras del predicador-pintor, la imagen puesta en escena puede dar vida a sucesivas representaciones plásticas. Más que establecer derivaciones, es oportuno —insisto— constatar la circulación de temas y su parentesco conceptual-visual en un programa que responde a la exigencia de potenciar un lenguaje eficaz y persuasivo.

Retomo el hilo principal y la cuestión de las configuraciones emblemáticas. Se trata, en *El viaje del alma* y en otros casos, de configuraciones o focos emblemáticos que no salen del plano lineal de la ficción. Tienen una función en ella, actúan como objetos escenográficos. Aun más «emblemática» e impresiva es la presentación instantánea e inesperada de cuadros plásticos y aparatos que no forman parte de la escenografía inicial y general, salen del plano lineal de la ficción para constituir una proyección exponencial del sentido.

En el auto de Lope *La isla del Sol*, trasunto de la celestial Jerusalén, el sol, símbolo de Cristo, hace su aparición al final del auto. Su triunfo se proyecta a continuación en una estupenda realización plástica: la luz ilumina, guía la mirada hacia el misterio revelado, lo hace accesible a través de unos pocos y esenciales signos.

Avanza una luz grande, en medio de la cual un árbol en forma de Cruz, y el brazo de la mano derecha lleno de formas de hostias, con muchos reflejos de Sol, y en el brazo izquierdo habrá manzanas, y en esta parte estará Jesucristo. Saldrán cinco cintas coloradas, cañas de manos, pies y costado, que caen en el cáliz, y debajo haya mesa donde estará otro cáliz, y echará del grande en el pequeño la sangre<sup>54</sup>.

Aún más evidente es el procedimiento de apoteosis en *La Santa Inquisición*: Tomás invita a que los personajes miren algo que se descubre en un rápido acto ostensivo, «Mirad su imagen pura»; la imagen de un Pelicano aparece de repente, está hiriéndose y su sangre corre de la herida a un cáliz. Sobre estos momentos de apoteosis ha llamado la atención Bruce Wardropper<sup>55</sup>. En la *Araucana*, en el diálogo final entre Caupolicán

<sup>54</sup> Madrid, Atlas, 1963, B.A.E., tomo CLVIII, p. 414.

<sup>55</sup> Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 291.

y Rengo aparece una composición plástica que sintetiza con signos alusivos la victoria final del primero sobre el segundo: Caupolicán entre nubes con un cáliz, y, en la otra parte del cielo, Rengo con un plato de serpientes. En *El triunfo de la Iglesia* componen el cuadro simbólico-alusivo la Iglesia coronada de laurel y el Espíritu Santo sentado en su cabeza, herejes encadenados y a un lado Carlos V, Sevilla y otras figuras en postura rígida, mientras unos músicos cantan. Exhibiciones de apoteosis significativas aparecen en *La adúltera perdonada*, en *La Venta de la Zarzuela*, en *Los dos ingenios*.

Análogos procedimientos –configuraciones o focos emblemáticos, cuadros ventanados– funcionan en los autos calderonianos como *myse en abisme* de lo representado. En *La humildad coronada de las plantas*, el espino, el almendro, el olivo, el cedro, la encina, la espiga y la vid presentan sus virtudes y cualidades en el acto de la elección del rey de las plantas. Cuando al final el triunfo ha sido declarado suenan las chirimías y

vanse descubriendo en los dos corredores dos árboles, los más grandes que pudieren, uno pintado todo de espigas y entre ellas muchas Formas sembradas, y en su remate una grande sustentada de dos haces, y a los pies la Espiga. El otro pintado de parras y entre ellas Cálices, y en el remate uno grande y dos racimos como que se exprimen en él, y a los pies la vid<sup>56</sup>.

Un desplazamiento: el mensaje, reorganizado unitariamente y puesto en evidencia, despliega una energía de captación, activa el dinamismo perceptivo, sugiere e imprime indeleblemente. ¿Emblemas puestos en escena o estrategia comunicativa potenciada? El procedimiento de síntesis alusiva y de evidenciación en una «sección áurea» se repite en los textos y en el tiempo. Algo parecido, se me ocurre, a algunos empleos de los *dumb shows* o escenas y cuadros vivos del teatro barroco inglés<sup>57</sup>, que señalan y enfatizan, aluden sintéticamente a lo que se presenta o se acaba de presentar (cfr. Beaumont et Fletcher, *Four Moral Plaeyo*, 1614). Podría parecer heterodoxo pasar al campo del cine y recordar las estupendas metáforas de Eisenstein: en *Octubre* (1927), mientras se lucha a las puertas del Palacio de Invierno, el encuadre aísla y fija la imagen de una estupenda araña con cristales relucientes, parecida a una corona imperial. La araña empieza a temblar ligeramente y, a continuación, vibra con violencia creciente hasta el momento en que el techo se abre y la araña cae. La secuencia y el movimiento de la araña han sido interpretados como metáfora del pánico de la aristocracia y de la burguesía zarista; la caída de la araña, espléndida en su fulgor, ya no requiere comentario. Recuerdo también el avestruz que aparece al final de *El fantasma de la libertad*, de Buñuel paseando por la pantalla para significar lo que la película ha apuntado: la hipócrita apatía de la burguesía. Como puede apreciarse, se trata de una estrategia comunicativa que evidentemente funciona y se utiliza y repite en el tiempo.

Otra reflexión interesante atañe a la estructura global del texto. La crítica más re-

<sup>56</sup> En *Obras completas, Autos*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 402.

<sup>57</sup> Sobre relaciones entre emblemática y teatro inglés de la segunda mitad del siglo XVII, cfr. el sugerente artículo de M.J. Gómez Lara y J. Jiménez Barrientos, «Emblemas dramáticos: El caso de Gorbuc», en *Literatura emblemática hispánica... cit.*

ciente relativa a los autos de Calderón ha observado ya que la morfología de los autos refleja la del emblema: el título condensado y alusivo corresponde al lema, la escenografía al cuerpo, y la declaración al texto; el auto en su conjunto vendría a ser un emblema dilatado, dramatizado.

El tema de tantos emblemas –la vida humana como navegación, y el hombre, marinero expuesto a los peligros de los escollos y tempestades (tentaciones de la vida)– aparece o vuelve a aparecer en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1640-45). La puesta en escena: una nave en la tempestad, una alta montaña, el Palacio de Circe. El lema puede ser el título alusivo o uno de los versos: «en alterados hielos corre tormenta el hombre». El texto del auto desarrolla y explica cuanto anunciado y aludido: Circe, la culpa, con sus damas, los vicios –lascivia, gula, envidia, lisonja, murmuración– atraen a Ulises, el hombre, que con la ayuda del piloto, el entendimiento, descubre que los encantos de la culpa son hechizos de los que hay que defenderse, y el hombre desengañado consigue salvarse<sup>58</sup>.

La memoria de la tramoya de *La divina Filotea* describe el primer carro: «ha de ser un castillo con todos los adornos de almenas, cubos, y demás señas de plaza regular, y su pintura correspondiente a ella». La tramoya-cuerpo, como en análogos emblemas, halla su explicación en el texto dramático-declaración, en el que se indica que el castillo escénico corresponde al cuerpo humano baluarte del alma, Filotea («en quien por resguardarla de mi [habla Lucifer] / quiere el esposo que este / como en deposito el alma»).

En definitiva, la asociación de lo verbal y de lo visual que se potencian mutuamente en secuencias y en la estructura de los autos es deudora, o más bien homóloga, a la práctica emblemática.

He llegado a la cuestión central: ¿se puede –y hasta qué punto– hablar de emblematización de la literatura en el Siglo de Oro? He aquí algunas reflexiones y también una invitación y autoinvitación a la prudencia. La afirmación de una emblematización difusa y envolvente, que invade el campo cercano del teatro religioso y de otros géneros literarios, llevada a sus últimas consecuencias, como frecuentemente aparece en modernas y sugerentes interpretaciones, nos llevaría a un callejón sin salida con el riesgo de perder lo específico del género. Creo que no se debe ni se puede hablar de una relación de causa y efecto, de emblemática que emblematiza la literatura *tout court*, sino de co-participación y de correlación, así como de fecundos cambios y contactos en el período del apogeo de lo visual. La producción emblemática es una de las componentes que, sin duda, cumple un papel central y relevante (hemos visto su aplicación más concreta en una serie de textos) del momento en que se verifica el uso más intensificado de la imagen verbal y visual. Es una de las componentes, no la única,

<sup>58</sup> Escribe Aurora Egido: «Una vez más, el auto calderoniano operaba como los emblemas. El título proponía la *inscriptio* que la puesta en escena visualizaba en el cuadro o *pictura* y que la *suscriptio* o texto poético glosaba por extenso, aunque aquí dramatizándolo. Los «encantos» que una lectura actualizada sugeriría únicamente como antítesis respecto a la tesis de la obra, quedan así desvelados en hechizos y engaños que el pecado acarrea». A. Egido, *La fábrica de un auto de Calderón...*, cit., p. 70.

ni siquiera la dominante. Las mencionadas artes de la memoria, las costumbres imaginativas fomentadas por la enseñanza y la práctica ignaciana y por el arte de la meditación en general (cfr. también la *Oración y meditación* de Fr. Luis de Granada); la práctica oratoria del mostrar, hacer ver y hacer creer, la larga serie de géneros mixtos, y las antitéticas imágenes devocionales y piadosas, diseñadas positivamente en las directrices post-tridentinas, la poesía para ser vista y contemplada integrada en aparatosas arquitecturas, así como otras formas prueban la más feliz conexión de códigos anteriormente separados<sup>59</sup>. Lo han demostrado las recientes páginas ejemplares de Fernando de la Flor<sup>60</sup>. Lo que se pone en juego es, en palabras de Maravall, «la fuerza configuradora» y operativa de la imagen. La intuición del poder sugestivo de las imágenes, de las imágenes alusivas y analógicas en particular, el conocimiento de las condiciones de la psicología de masas, determinan la consecuente campaña cultural iconófila en la que juega un papel fundamental la Compañía de Jesús, agudamente definida como «la multinacional de la imagen».

Una apostilla final, que puede parecer una contradicción respecto a la invitación a la prudencia que acabo de pronunciar pero que, en realidad, no lo es: considero útil hablar de emblemas, de configuraciones, estructuras y bloques emblemáticos, de personajes emblemáticos, de modulaciones emblemáticas (es preciso afinar la terminología) en la literatura, no tanto —no sólo— para establecer derivaciones y conexiones en un tejido intertextual difícil de desmarañar, sino operativamente como categorías de análisis; nos ayudará —concretamente me ha ayudado— a apreciar, medir y evaluar, más allá de los recursos del lenguaje y de la estructura, la centralidad, la dimensión y la fuerza configuradora de la imagen sensible en la obra literaria, exigencia cada día más advertida y denunciada en los trabajos de Orozco Díaz, Maravall, Díez Borque, Fernando de la Flor, Aurora Egido y otros estudiosos siempre más numerosos.

*Quiero agradecer la deferencia de la Biblioteca Nacional de Madrid permitiéndome reproducir los preciosos grabados que acompañan el presente artículo*

<sup>59</sup> Cfr. W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, 1995, pp. 143-147.

<sup>60</sup> Hace observar R. Fernando de la Flor, *Emblemas...*, cit.: «Arte de la memoria, emblemática, composición de lugar ignaciana, actúan como métodos experimentales que ensayan las posibilidades de las imágenes en orden a una nueva (y más intensa) interacción de un sujeto vidente (y aquí el término alcanza también a su valor hermético)», p. 183. Y en otro pasaje: «Todas estas tradiciones señaladas no confluyen de un modo casual, sino que, antes bien, se interrelacionan y se retroalimentan entre sí... Quiero decir que se ofrecen como generados por lo que es una misma lógica de la percepción visual y están entonces en compleja relación con los modos del mirar, del ver, del leer, establecidos para una amplia comunidad en los comienzos del siglo XVI», p. 200.

# HISTORIAS DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS EN EL SIGLO DE ORO: CALDERÓN, *LAS ÓRDENES* *MILITARES* Y LA INQUISICIÓN

José M<sup>a</sup> Ruano de la Haza  
University of Ottawa

El lunes cinco de junio de 1662, la Junta encargada de organizar las Fiestas del Corpus Christi de Madrid se gastó la considerable cantidad de 900 reales en una cena para las dos compañías que aquel año iban a representar los autos sacramentales: la de Simón Aguado y Juan de la Calle y la de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla. La cena se celebró en el patio de uno de los corrales madrileños –el de la calle del Príncipe o el de la Cruz–, probablemente, al aire libre, en mesas improvisadas y utilizando los mismos bancos que se alquilaban a los espectadores. La cena es memorable por varias razones. La primera es que asistió a ella Don Pedro Calderón, que había escrito, como de costumbre, los dos autos que las compañías iban a representar: *Mística y real Babilonia* y *Las órdenes militares*; y, en segundo lugar, porque exactamente una semana después, el lunes 12 de junio, uno de esos autos –el de *Las órdenes militares*– iba a ser prohibido por una comisión del Consejo de la Santa General Inquisición compuesta por los Padres Maestros Fray Nicolás Bautista, de la Orden del Carmen; Fray Rafael de Oñate, de la de San Bernardo; Don Joseph Zigala, clérigo regular; y Fray Joseph Méndez de San Juan, de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula, todos ellos calificadores del Santo Oficio. Como los autos ya habían sido representados, la prohibición atañía a las funciones que se iban a dar al pueblo en uno de los corrales de comedias, quizá el mismo en el cual Don Pedro, unos seis comisarios de comedias y los actores de ambas compañías se encontraban en aquella apacible noche de junio disfrutando de un menú que consistía en pernils, jigote de ave, empanadas de ternera con salsa, palominos con todo recado, huevos hilados con todo recado, un cabrito asa-

do, jigote de carnero, y una cantidad enorme de pollos de leche (polluelos cebados con leche). Todos esos platos fueron regados generosamente con vino (140 reales) y acompañados de pan y ensalada. De postre había "repostería". Calderón y los comisarios comieron de lo más caro —un pernil y seis pollos de leche por barba, a un costo de 58 reales cada uno.

La cena se celebró, como indican los documentos del Archivo de Villa de donde he extraído los datos precedentes (legajo 2<sup>a</sup>-198-11), en «la víspera de la muestra de los autos de este año de 1662». Como en años anteriores, después de «la muestra» o ensayo general, ambos autos se representarían, en primer lugar, a Sus Majestades en la plaza de palacio el jueves del Corpus por la tarde. A continuación, se harían representaciones particulares de uno o ambos autos en las casas de los Señores Presidentes de los Consejos de Aragón, de la General Inquisición, las Órdenes militares, el Consejo de Indias, el de Flandes, el de Hacienda y el de la Cruzada. A estas representaciones asistirían los ministros del Consejo (de los cuales había desde 8 en el Consejo de la Cruzada hasta 41 en el de Hacienda, que era el más numeroso), los Alcaldes de Corte, el Fiscal de Sala, el Secretario de Cámara más antiguo y el Secretario del Presidente, con sus familiares<sup>1</sup>. El orden de representación variaba de año en año, pero, en general, el Consejo de Aragón veía su auto el jueves por la noche y el de la Inquisición, el viernes por la mañana. Algunos años se extendían las representaciones hasta el domingo por la tarde e incluso hasta el lunes siguiente. El domingo por la mañana, sin embargo, no se podía representar, para que, como dice el legajo 2<sup>a</sup>-198-8 de 1664, «tengan lugar de oír misa las compañías».

Los señores del Consejo de la Suprema y General Inquisición tendrían, pues, la oportunidad de ver representado ante ellos el viernes 9 de junio de 1662, a las nueve de la mañana, uno de los dos autos sacramentales de aquel año. Es fácil adivinar que tendrían especial interés en ver el titulado de *Las órdenes militares*, porque les habría llegado noticia de que su argumento trataba nada menos que de las pruebas de limpieza de sangre que el Segundo Adán, o Jesucristo, había de pasar para ingresar en una de las órdenes militares. Resumido en palabras de los señores calificadores: «toda su disposición y traza es introducir pruebas de la pureza de Cristo Señor Nuestro, recurriendo a la Purísima Concepción de su Madre Santísima, concebida sin pecado original, interponiendo con estilo de memorial la mancha de la culpa original en la Naturaleza Humana y pasando a que la sentencia de esta causa sea la Bula de Su Santidad dada en favor de la sentencia de la preservación de la Virgen Santísima» (fol. 5r)<sup>2</sup>. Esta última referencia

<sup>1</sup> Así se concluye de los documentos del legajo 2<sup>a</sup>-198-2 del Archivo Histórico de Madrid.

<sup>2</sup> Todas las citas a documentos referidos a la prohibición de *Las órdenes militares*, así como las citas al texto, provienen del manuscrito, en parte autógrafa, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid: Res 24. Afortunadamente, todos papeles de la Inquisición, junto con la respuesta de Calderón y la petición de Escamilla que citaré más tarde, se han conservado junto al manuscrito del auto. El manuscrito está dividido en dos partes: texto del auto y papeles del proceso inquisitorial. Cada una de estas partes está foliada independientemente. En casos en que no quede absolutamente claro de qué sección cito, añadiré la abreviatura «doc.» para remitir a la segunda sección. Estoy preparando una edición crítica de las tres versiones del auto, que incluirá todos los papeles de la Inquisición, para la colección de Autos completos de Calderón que dirigen Ignacio Arellano y Ángel Cilveti, y que publican Edition Reichenberger (Kassel) y la Universidad de Navarra.

es a la Bula del papa Alejandro VII *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, publicada apenas seis meses antes de la representación del auto. *Las órdenes militares* es, en cierto sentido, una pieza de ocasión que celebra la publicación de esa Bula, de la cual hablaremos en un momento.

Barbara Kurtz en un reciente e inteligente estudio sobre este auto llega, entre otras cosas, a la conclusión de que su prohibición por la Inquisición tiene más que ver con lo que ella llama una «insultante parodia» de los procesos inquisitoriales que con cuestiones de fe. La profesora Kurtz utiliza dos escenas del auto para apoyar su afirmación: en la primera, la Culpa sale al tablado —oculta tras una «mascarilla», según una versión, o con «una banda», según otra— y entrega a los dos examinadores —Moisés y Josué— un memorial delatando el supuesto linaje villano que, por parte de madre, tiene el pretendiente. La profesora Kurtz sugiere que esta acción dramática recuerda las denuncias anónimas a la Inquisición que sembraban tal pánico entre la población del siglo XVII, y especialmente entre los conversos. En la segunda escena, que según la profesora Kurtz contiene «la analogía más significativa de todas», el Judaísmo concede al Segundo Adán la cruz que pretende, pero solamente para que la lleve «por infamia y por baldón». Según Barbara Kurtz, hay en esta escena una alusión no sólo a la pasión de Cristo, sino también, aunque más veladamente, al «sanbenito» inquisitorial (p. 199)<sup>3</sup>.

Mi objeción principal a esta segunda alusión textual es que las palabras que el Judaísmo dirige al Segundo Adán, citadas por la profesora Kurtz, no constan en la versión manuscrita que leyeron los calificadores del Santo Oficio en 1662. Podemos encontrarlas, sí, en el tomo III de las *Obras completas* de Calderón de Aguilar; pero este texto reproduce el de Pando de 1717, el cual está, a su vez, basado en el del único tomo de autos calderonianos publicado en vida del dramaturgo, por Joseph Fernández de Buendía en 1677<sup>4</sup>. Todos ellos —la edición de 1677, la de Pando y la de Aguilar— contienen una versión del auto que difiere sustancialmente de la representada en 1662, que fue la que despertó las sospechas del anónimo delatante inquisitorial. En la versión original manuscrita, todo lo que hace el Judaísmo, según nos informa la Inocencia, es darle al pretendiente su manto de caballero, manto que, según la Culpa, «antes era / siendo blanca vestidura / de los locos el afrenta» (fol. 32v)<sup>5</sup>.

La historia de cómo la versión representada en 1662 se convirtió en la publicada por Valbuena Prat en el tercer tomo de las *Obras completas* de Calderón merece ser contactada con cierto detalle por lo que revela, no sólo sobre la transmisión textual de

<sup>3</sup> Barbara E. Kurtz, «Illusions of Power: Calderón de la Barca, the Spanish Inquisition, and the Prohibition of *Las órdenes militares* (1662-1671)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, pp.189-217.

<sup>4</sup> La *Primera Parte de Autos sacramentales* de Calderón, donde aparece en primer lugar *Las órdenes militares*, se publica en Madrid, en la Imprenta Imperial, por Joseph Fernández de Buendía, en 1677; el texto del auto se imprimiría por segunda vez cuarenta años más tarde en el primer tomo de *Autos Sacramentales, alegóricos, y historiales [...] que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*, en Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717; el tercer tomo de Aguilar, *Autos sacramentales*, editado por Ángel Valbuena Prat, que es el que manejo, se publica en Madrid en 1967.

<sup>5</sup> Incidentalmente, en lo que es probablemente el primer caso documentado de lo políticamente correcto, la palabra «locos» es sustituida en la versión impresa por la frase «los no capaces».

piezas dramáticas áureas, sino también sobre las presiones directas e indirectas que gente ajena al teatro ejercía sobre nuestros dramaturgos en el siglo XVII. También plantea, como veremos, un interesante problema para la crítica textual, con importantes implicaciones para la crítica literaria.

La versión original de *Las órdenes militares*, la representada en 1662, fue publicada a comienzos de este siglo, con algunos errores y omisiones, por E. Walberg en el *Bulletin Hispanique*<sup>6</sup>. El texto de Walberg está basado en un manuscrito copia con correcciones y adiciones autógrafas de Calderón que se encuentra en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, a donde fue trasladado del Archivo General de Simancas en 1869. El legajo contiene no solamente el texto del auto representado en 1662 sino también el expediente de la Inquisición, que incluye un memorial de puño y letra de Calderón y una petición del autor de comedias Antonio de Escamilla, fechada esta última en 1671.

Como ya mencioné, exactamente una semana después de la cena descrita anteriormente, o sea, tres días después de la probable representación del auto de *Las órdenes militares* ante el Consejo de la Inquisición, los calificadores del Santo Oficio se reunieron para leer «dos pliegos» (fol. 1r) o cuatro folios que contenían tres pasajes largos que un copista había cuidadosamente extractado del texto del auto. Es importante tener en cuenta que los calificadores no leyeron, por tanto, el auto completo, sino solamente los trozos que alguien había seleccionado para ellos.

Los tres pasajes forman parte de una escena que comienza inmediatamente después de que la Culpa entrega a los dos examinadores, Moisés y Josué, el memorial en que denuncia la sospechosa genealogía del Segundo Adán. Es decir, la persona que delató el contenido supuestamente peligroso del auto a los calificadores no se preocupó de hacer que se copiara la parte que, según la profesora Kurtz, constituía una clara parodia y ataque contra los métodos inquisitoriales de denuncia anónima<sup>7</sup>. Tras leer en el memorial que, «aunque es ilustre por padre / el pretendiente, la humana / naturaleza es villana / y esta le toca por madre» (fol. 24v), Moisés y Josué van a dar cuenta de la acusación al Consejo y queda en el tablado la Naturaleza Humana, que se lamenta amargamente de ser la causa del villanaje o falta de nobleza del pretendiente. El Segundo Adán la consuela, asegurándole que «yo volveré por tu honor» (fol. 26r) y aconsejándole que recurra a un tribunal superior, el de Roma. La Naturaleza Humana le obedece, diciendo que va «a litigar / la nobleza de María» (fol. 26r). La sentencia que la Naturaleza Humana recibe de ese tribunal mayor es la Bula de Alejandro VII, la cual es citada extensamente por Calderón. Las objeciones de los calificadores a los tres pasajes que leyeron eran fundamentalmente dos:

La primera es la sugerencia de que, como ellos señalan en su informe, «la pureza de

<sup>6</sup> *Bulletin Hispanique*, 6, 1904, pp. 44-113 y 234-258.

<sup>7</sup> Y es que, lo que a nosotros a finales del siglo XX nos parece totalmente inaceptable (la delación anónima) era, para los españoles del XVII, algo tan ordinario como la utilización de la tortura para extraer confesiones. Véase, por ejemplo, el caso de Lucrecia de León en Richard L. Kagan, *Lucrecia's Dreams: Politics and Prophecy in Sixteenth-century Spain*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Cristo Redentor y Señor Nuestro depend[a] de que la Virgen Santísima haya sido preservada en su concepción». Como continúan diciendo, esta idea va «contra el sentir de la Iglesia, la cual confiesa que, aunque la Virgen Santísima hubiera incurrido en la culpa original, Cristo Señor Nuestro en ninguna manera la incurriría ni podía incurrir» (fol. 5r).

La segunda objeción importante de los comisarios tiene que ver precisamente con la utilización por parte de Calderón de la Bula del papa Alejandro VII para demostrar la nobleza de María. Como señalan los calificadores, esta Bula no puede en absoluto considerarse «sentencia de esta causa» (fol. 5r), es decir, declaración del dogma de la Inmaculada Concepción. Recuérdese que la cuestión de la Inmaculada Concepción de María había dado lugar a un largo y enconado debate entre dominicos y franciscanos que databa del siglo XIII y que no se resolvería hasta 1854, cuando la Iglesia finalmente proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción. El debate no versaba sobre la cuestión de si María era o no era inmaculada; todos concurrían en que sí lo era. Lo que se disputaba era en qué preciso momento había adquirido su naturaleza inmaculada. ¿Había ocurrido el milagro en el instante de su concepción, como sostenían los franciscanos, o inmediatamente después, como argumentaban los dominicos, siguiendo a Santo Tomás de Aquino? Por este motivo, cuando el papa Sixto IV, que era franciscano, estableció el 8 de diciembre de 1476 la fiesta de la Inmaculada la denominó Fiesta de la Concepción de la Virgen Inmaculada y no, como se llama hoy día, Fiesta de la Inmaculada Concepción<sup>8</sup>.

En su bula *Sollicitudo*, fechada el 8 de diciembre de 1661, el papa Alejandro VII trató una vez más de imponer paz entre los contendientes, reafirmando, en primer lugar, la piadosa y tradicional devoción a la Inmaculada y, en segundo lugar, prohibiendo más discusión sobre el tema. Pero en el auto calderoniano, la prueba de la nobleza de María depende precisamente de la aceptación de su naturaleza inmaculada en el momento de su concepción.

Efectivamente, al comienzo del auto, la Culpa declara que ella es:

aquel primero padrón  
que, en las cortezas de un leño,  
vegetable libro de hojas,  
tomo razón de los pechos  
del villanaje de Adán,  
para ir cobrando sus feudos. (fol. 1v)

Si María se encuentra inscrita en ese padrón —lo cual sucedería si fue concebida en pecado original—, entonces pertenecería al villanaje de Adán; es decir, no sería noble, lo cual, como ya se sospechará, significa en el contexto del auto que era de raza judía; y ¿cómo puede Jesucristo pasar las pruebas de pureza de sangre con una madre no noble o judía? Por ello, cuando la Culpa quiere mostrar a la Gracia y a la Naturaleza

<sup>8</sup> Véase el interesante artículo de Nancy Mayberry «The controversy over the Immaculate Conception in Medieval and Renaissance art, literature and society», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 21 (1991), 207-224.

Humana el nombre de María en ese registro padronal, no lo puede hacer porque «un borrón no deja / verse el nombre bien distinto». Como explica la Naturaleza Humana: «por no haber caído / en ella (...) el borrón, / cayó el borrón en el libro» (fol. 20r).

La alegoría calderoniana es ingeniosa, pero peligrosa para la época, ya que, como señalan los calificadores, abre la puerta a que los espectadores legos pudieran entender «con su ignorancia, [que] estaba dependiente la pureza de Cristo Señor Nuestro de la preservación de su madre de la culpa original, lo cual es grande peligro en el pueblo, por ser la materia gravísima» (fol. 5v). Los calificadores, por tanto, tuvieron, en mi opinión, toda la razón en oponer reparos a lo que ellos llamaban la disposición y traza del auto; es decir, a su argumento silogístico. El que no tenía razón era Calderón; pese a lo cual, y dando muestra de una tozudez sólo explicable por el prestigio y el poder de que gozaba en la corte, decidió defenderse contra el temido tribunal inquisitorial.

El viernes 16 de junio de 1662, esto es, cuatro días después de la fecha del dictamen de la Inquisición, Don Pedro Calderón redacta de su puño y letra un memorial que envía inmediatamente a los señores calificadores del Santo Oficio. En él refuta, en primer lugar, la objeción de los calificadores de que «el ponerse la cruz Cristo pende necesariamente de la limpieza de su madre», diciendo: «que la delatación que se hace al Segundo Adán en la metáfora que se sigue está en boca de la Culpa, figura réproba, y consta del Evangelio que aún fueron mayores calumnias las que se opusieron» (fol. 10r). Pero esta declaración no hace al caso, ya que no responde al reparo de los calificadores, el cual se encuentra claramente expresado en el documento que leyó Calderón: «toda su traza y disposición es introducir pruebas de la pureza de Cristo Señor Nuestro recurriendo a la Purísima Concepción de Su Madre Santísima». La censura de los inquisidores no alude a la Culpa, ni se ocupa de si es figura réproba o no el personaje creado por Calderón; lo que les inquieta es que en el auto se está discutiendo, no solamente la supuesta pureza o impureza de sangre de Jesucristo, sino también el misterio de la Inmaculada Concepción, cosa que había prohibido terminantemente la Bula que cita Calderón.

El segundo argumento calderoniano es tan irrelevante al razonamiento de los señores calificadores como el primero. Calderón arguye que «pasando al inconveniente que depende el despacho de la cruz de la nobleza de María, se responde que todos los oprobios y baldones del Adán se refieren en el auto a la Naturaleza Humana en común, salvando siempre los decoros de la divina» (fol. 10r). Pero los inquisidores no habían supuesto en ningún momento que en el auto se insinuara nada contra la Naturaleza divina, lo cual hubiese sido inconcebible.

Calderón, sin embargo, trata, hasta cierto punto, de contentar a los calificadores, reescribiendo un pasaje, que incorpora al manuscrito de la representación y que también incluye en su memorial. No todos sus versos son nuevos, ya que vuelve a repetir allí el consejo de que la Naturaleza Humana recurra al tribunal de Roma para demostrar la nobleza de María, anunciando, por tanto, su intención de retener la Bula de Alejandro VII. Pero, en la primera parte, al menos, Calderón se esfuerza por hallar solución a algunas de las objeciones de los inquisidores. El Segundo Adán dice a la Naturaleza Humana:

Alza y no te desconsueles,  
 porque aunque es verdad que yo,  
 Naturaleza, admití  
 los achaques que hay en ti  
 los que son de Culpa no.  
 Y cuando mi madre fuera  
 menos pura, ilustre y clara,  
 al ser yo quien soy ni obstara,  
 ni tocara, ni pudiera,  
 el escrúpulo menor;  
 que en la inmensa majestad  
 de mi alta divinidad  
 fuera el presumirlo error. (doc.: fol. 10v)

Aunque los calificadores no se dieron totalmente por satisfechos con estos arreglos, en su respuesta al memorial calderoniano se intuye la posibilidad de un acuerdo. En un documento –fechado el 16 de junio, el mismo día que la deposición de Calderón (¡así era de importante nuestro dramaturgo!)– notan que con su nueva versión Calderón «evacúa en parte los reparos hechos» pero el caso es que el tema de «la pureza y limpieza de Su Madre, no puede pasar ni decirse, pues siempre es independiente la limpieza de Cristo Nuestro Señor de la limpieza de Su Madre». Y, ya metidos a dramaturgos, aconsejan a Calderón «que introduzca en el auto un personaje que diga: “Ha sido locura e ignorancia introducir memorial para hacer las pruebas de la pureza de Cristo con dependencia de la pureza de Su Madre”» (fol. 13r-v). También aluden a su segunda objeción original, de la cual Calderón, en su memorial, había hecho caso omiso; o sea, que la Bula de Alejandro VII no convierte el culto a la Inmaculada en dogma. Por tanto, reiteran que «la Bula mencionada en el dicho auto (...) no se ponga por prueba ni sentencia de la pureza de Cristo por las razones dichas sino que la refiera para mayor gloria suya y de Su Madre y en ella se quite donde dice en el folio 31 la palabra “determinamos” y en su lugar se diga la palabra “declaramos” u otra equivalente» (fol. 13v); o sea, que se diga en el auto que para probar la Inmaculada Concepción de María bastaba con que Dios omnipotente lo hubiese querido, que fue el argumento utilizado por el franciscano Duns Escoto. Por ello, los inquisidores proponen que, en lugar de utilizar el verbo «determinamos», con su implicación de que el dogma de la Inmaculada ya había sido sentenciado, Calderón dijera «“declaramos” u otra cosa equivalente», lo cual sólo supondría una declaración de fe en un culto piadoso que la Iglesia estimaba aceptable pero que todavía no se había atrevido a instituir como dogma. A mí me parece detectar en estas frases una evidente voluntad de dar licencia para que se representase el auto, a condición de que se introdujesen los cambios sugeridos. ¿Lo vio así Calderón?

A la semana siguiente, el 23 de junio, otro viernes, los señores Inquisidores se reunieron para leer un nuevo papel de Calderón, o quizá de un mediador, ya que no lleva firma ni fecha y fue escrito por una mano diferente de la del dramaturgo. Antes de ello, sin embargo, se había procedido con la orden de retirar el texto del auto de la

circulación, según se indica en los siguientes documentos, fechados el 19 y el 20 de junio:

Dijo que por cuanto por los señores del dicho Consejo está prohibido y mandado recoger el auto sacramental intitulado *Las órdenes militares y el Segundo Adán*; por tanto, mandaba y mando que el autor Antonio de Escamilla no lo represente y entregue en este despacho el auto original y los papeles que están repartidos a las demás personas de su compañía, y se notifique a los que disponen el teatro y tramoyas no las hagan para la representación del dicho auto ni concurran en ello en manera alguna y todos ellos lo cumplan, pena de excomuni3n mayor late sententia (fol. 20r).

La orden se llevó inmediatamente a cabo:

notifiqué el auto de esta otra parte a Antonio de Escamilla en su persona, el cual dijo que el auto original le tiene entregado a Don Pedro Calder3n que vino esta ma1ana por 3l a su casa y que los papeles que tiene repartidos a las demás personas de su compa1a los recogerá luego y los llevará al Sr. Inquisidor y que está presto de cumplir con lo que se le manda. (fol. 20v)

y

notifiqué el dicho auto a Antonio de Rueda, uno de los arrendadores de los corrales de las comedias de la Villa en su persona, el cual dijo que ya tenfa dispuesto el teatro con las tramoyas para la representación del auto sacramental que en este auto se refiere, por correr por su cuenta y de los demás sus compa1eros el disponer el dicho teatro, pero que está presto de cumplir con lo que se le manda y que dará orden para que se quiten y no se represente el auto y pide que si se puede se le dé testimonio de esta diligencia para cumplir con la villa de Madrid por la obligaci3n que tiene hecha. (Ibíd.)

En el nuevo papel del 23 de junio, en lugar de aceptar todas las recomendaciones de los calificadores, lo cual hubiese (creo) producido la licencia necesaria para representar el auto en los corrales, se propone otro compromiso<sup>9</sup>: se sugiere quitar lo que dice la Culpa en el memorial que dio a los informantes («Y aunque es ilustre por padre / el pretendiente, la humana / naturaleza es villana, / y ésta le toca por madre»); y lo que

<sup>9</sup> En realidad, el compromiso va mucho más allá de lo que Calder3n parecía estar dispuesto a ofrecer, ya que propone que «se deben quitar todos aquellos versos:

celebrarla y venerarla,  
reverenciarla y tenerla  
de la culpa original  
libre, pura, intacta, ajena  
desde aquel primero instante, etc.

porque parece miran a la definici3n del misterio, y por lo menos dan a entender contra el Breve en que expresamente declara Su Santidad no ser su intenci3n definirlo; y por el inconveniente que tiene el referir dicho Breve [tachado: »literal traducido«] romanceado literalmente, podrfa referirse sin esa formalidad, comprendiendo en suma lo que contiene sin omitir dicha declaraci3n que hace Su Santidad de que no es su intenci3n definir el misterio» (fol. 18v). Ninguno de estos versos desaparece de la versi3n aprobada por la Inquisici3n y publicada en 1677.

añaden otros testigos, como Job («y que de mujer nacido, / el hombre repita en mí: “perezca el día en que fui / en pecado concebido”») y lo que dice David («Quién es el hombre / para hacer memoria de él, / pues, por ilustre que sea / padece culpas de ingrato / por quien diré: *Et in peccato / concepit me mater mea*») y, sigue diciendo, «quitando o enmendado asimismo el dicho de Isaías en conformidad de los de Job y Daniel, parece podría correr el auto» (fol. 18 r-v). Me imagino que los señores calificadores, que originalmente habían basado su censura exclusivamente en los tres pasajes que habían leído, pondrían ahora el grito en el cielo al darse cuenta de que no sólo la Culpa, sino también Jacob y David e Isaías aluden a los supuestos oprobios y baldones que la Naturaleza Humana confiere en María y en su Hijo. No es de extrañar, pues, que con fecha 26 de junio, dictaminaran lo siguiente: «en el artículo de volverse a representar, aun con las adiciones y enmiendas que se han referido (...) parece que si no es formándole de nuevo no se puede ajustar como conviene y no parece, entre tanta monta, que se vuelva a representar este auto» (fol. 17r)<sup>10</sup>.

Y nada más: aquí no hay castigo, ni se menciona la posibilidad de recantación y reconciliación. La sentencia de la Inquisición me parece, pues, lógica, inevitable, razonable e incluso moderada para la época.

¿Por qué no aceptó Calderón el compromiso que se le ofrecía? ¿Fue por razones artísticas, por orgullo? *Las órdenes militares* es un auto de circunstancias, escrito para celebrar la publicación de la Bula de Alejandro VII. Quitar la Bula era despojar al auto, no sólo de su lógica interna, sino de su misma razón de ser. Calderón trató de satisfacer los reparos de los censores en otros aspectos menos importantes, pero no con respecto a la Bula, la cual se había convertido en un término esencial del argumento silogístico que había construido sobre la nobleza de Cristo, argumento que al dramaturgo le pareció poéticamente ingenioso y, por consiguiente, legítimo.

En su respuesta del 16 de junio, los comisarios habían sugerido a Calderón una manera de solventar el asunto, pero nuestro dramaturgo no podía seguir su recomendación, porque él pensaba con Sansón Carrasco que «el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser» (*Don Quijote*, II, iii). Lo poéticamente verdadero no es necesariamente lo ortodoxamente aceptable. Son dos maneras diferentes de percibir la realidad. Los calificadores del Santo Oficio, preocupados por la ortodoxia religiosa, no podían comprender que Calderón no estaba escribiendo un tratado de teología, sino una obra de teatro. Pero, al mismo tiempo, se daban cuenta de que tocaba en su auto un tema teológico de candente actualidad. Ante la pertinaz postura de Calderón, y pese al respeto que obviamente sentían hacia él, los calificadores se vieron obligados a rechazar el falso compromiso que se les ofrecía y a prohibir que el auto se representase en los teatros públicos.

Nueve años más tarde, en septiembre de 1671, Antonio de Escamilla, co-autor original de la representación del Corpus de 1662, y co-comensal de Calderón en aquella famosa cena de los pollos de leche, se dirigió por escrito al Consejo de la Inquisición

<sup>10</sup> Aunque aparezca en un folio anterior, este documento fue redactado después, y como respuesta al citado anteriormente del fol. 18.

recordándoles que «el año pasado de sesenta y tres [error por 1662], en las fiestas del Santísimo Sacramento, con aprobación de personas doctas a quien fue remitido, representó a Su Majestad y a sus leales Consejos un auto intitulado *Las órdenes militares* y el día que había de representarle al pueblo, de orden de Vuestra Excelencia, se le mandó que le entregase el original y no le representase hasta que le viesse y expurgara, y siendo así que, reconocida la razón de la censura, ha solicitado su enmienda, suplica a Vuestra Excelencia haga merced de darle licencia para que, haciendo de él nueva presentación, mande remitirle a los calificadores que entonces le vieron o a los que fuere servido para que pueda con su aprobación representarle» (fol. 23r).

Antonio de Escamilla, famoso autor de comedias de los años sesenta y setenta del siglo XVII, parece haber tenido diversos tratos profesionales con Calderón durante esta época. Primero, desde 1662 hasta la muerte de Calderón en 1681 representa todos los años los autos de Madrid, excepto, claro está, entre 1666 y 1669, cuando fueron suspendidos por luto por la muerte de Felipe IV<sup>11</sup>. Segundo, entre 1665 y 1670 pide a Calderón que re-escriba parte de la tercera jornada de *Cada uno para sí*, cuyo manuscrito, autógrafo en parte, pude datar por esas fechas de acuerdo con un método esbozado por Don W. Cruickshank. El cálculo de variantes confirmó que, efectivamente, el manuscrito era posterior a la versión impresa en la *Parte XV* de *Escogidas*, publicada en 1661. Mi hipótesis sobre la génesis del manuscrito de *Cada uno para sí* puede resumirse de la siguiente manera. Después de la reapertura de los teatros comerciales a finales de 1666, Escamilla decide sacar copia de varias comedias utilizando como texto base la *Parte XV* de *Escogidas*. Para las dos primeras jornadas de *Cada uno*, hace trasladar a uno de sus copistas, Sebastián de Alarcón de nombre, el texto de la *Parte XV* con el añadido de algunas morcillas y algunos remiendos del propio Escamilla, pero, al llegar a copiar la tercera jornada, se da cuenta de que al texto de la *Parte* le falta un trozo, de quizá hasta 400 versos. Escamilla acude entonces a Calderón, quien re-escribe el trozo perdido de la tercera jornada, el cual es, a continuación, copiado en limpio por el mismo Escamilla. Aparte de esos 400 versos, Calderón escribe una nueva versión del final de la comedia, versión que ha sobrevivido, no solamente en borrador autógrafo, sino también en copia en limpio sacada por el mismo Calderón<sup>12</sup>. El caso de *Cada uno para sí* corrobora que, por esos años, finales de la década de los sesenta y comienzos de la de los setenta, Escamilla mantenía contactos estrechos con Calderón. No es, pues, improbable que fuera él mismo quien convenciera al dramaturgo para que volviera a solicitar el permiso de la Inquisición para poder poner en escena un auto que ya había representado en 1662. Pero antes tenía que convencer

<sup>11</sup> Véanse los legajos del Archivo de Villa correspondientes a estos años: 2<sup>a</sup>-198-11 (1662); 2<sup>a</sup>-198-9 (1663); 2<sup>a</sup>-198-9 (1664); 2<sup>a</sup>-198-10 (1665); 2<sup>a</sup>-198-4 (1670); 2<sup>a</sup>-198-2 (1671); 2<sup>a</sup>-198-1 (1672) 2<sup>a</sup>-197-20 (1673); 2<sup>a</sup>-197-19 (1674); 2<sup>a</sup>-197-18 (1675); 2<sup>a</sup>-200-1 (1976); 2<sup>a</sup>-199-17 (1677); 2<sup>a</sup>-199-15 (1678); 2<sup>a</sup>-199-14 (1679); y 2<sup>a</sup>-199-10 (1681). El legajo de las fiestas de 1680 ha desaparecido del Archivo, pero puede consultarse en parte en Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1905, p. 366.

<sup>12</sup> Véase la Introducción a mi edición crítica de *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982, especialmente pp. 3-28.

a nuestro dramaturgo de que alterara el texto del auto de acuerdo con las indicaciones de los calificadores. Y lo que no pudo conseguir la Inquisición en 1662, lo consigue Escamilla en 1671, como sugiere una frase de su memorial: «reconocida la razón de la censura ha solicitado su enmienda». ¿A quién la ha solicitado? Al mismo Calderón, naturalmente.

Por otras indicaciones que espigamos de los papeles inquisitoriales deducimos que el texto del auto que Calderón, a través de Escamilla, envió a los Inquisidores, era en efecto diferente del que censuraron en 1662. Para empezar, todas las referencias a páginas y folios en los papeles de 1662 concuerdan con las del manuscrito de 35 folios que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid; pero los papeles inquisitoriales de 1671 hacen alusión a un manuscrito de 30 folios (fol. 26r). Segundo, la frase «por tribunales de fe, como reos de fe», que, según el censor de 1671, aparece en el folio 27 a la vuelta en el manuscrito que tiene a mano (ibíd.), se encuentra en el manuscrito de la Nacional en el fol. 31 verso. Tercero, el censor alude a ciertos «lugares de Escritura, citados a la margen» que Calderón, o alguien, había incorporado al manuscrito de 1671 (ibíd.); pero el manuscrito de la Nacional no contiene tales anotaciones marginales.

En 1671, pues, la Inquisición vio una nueva versión del auto, versión que conocemos hoy, pues fue la publicada en 1677 (seis años después de la petición de Escamilla). Esta nueva versión no fue leída por varios calificadores, sino por uno sólo. Se trata del Padre Maestro Fray Alonso García de Losada, de la orden de San Benito, que, al parecer, se las daba de crítico literario. Su censura, fechada y firmada el 5 de noviembre de 1671 —como comprobarán, en esta ocasión no se dieron tanta prisa como hicieron nueve años antes, cuando el peticionario era el mismo Calderón—Fray Alonso comienza diciendo con evidente sarcasmo que «si lo formal de la poesía fuera censurable, tuviera mucho que censurar [en este auto] un calificador poeta» (fol. 24r); pero como a él lo que le piden es que censure el auto, no por su estilo poético, sino por su posible contenido herético, el buen fraile de San Benito va en seguida al grano. Y el grano, como ya hemos visto, no es, como sostenía Calderón, que el Demonio arroje «opiniones mal sonantes», sino el papel que desempeña la famosa Bula de Alejandro VII. En efecto, según el buen monje, todo ese asunto de la pureza de Cristo y de su Madre «se opone inmediatamente a la Bula de Alejandro VII, en la cual se condena y manda que, de ninguna manera, directa o indirecta, o debajo de cualquier pretexto u ocasión, ya sea por escrito, ya de palabra, ya hablando o predicando, ya en tratados y disputas determinando alguna cosa contra lo dicho, o trayendo argumentos que no los dejen resueltos» (ibíd.) se discuta el tema.

Tras algunas observaciones pertinentes<sup>13</sup>, fray Alonso concluye su censura con estas palabras: «Hállanse otras opiniones en el papel de la Culpa, como es decir que es preciso toque a Cristo el villanaje de Adán por ser hijo natural de María, que duda que fuese el prometido Mesías, y otras voces y opiniones malsonantes; y aunque por ser la

<sup>13</sup> Algunas de ellas son dignas de un buen crítico textual: véase, por ejemplo, la siguiente frase: «Y repárese en la palabra «habrá» que sólo explica y denota «posibilidad»; y esto, Señor, es apuntar y aun proponer la dificultad y no resolverla» (fol. 24r).

representación de la Culpa representación del Demonio no tengan censura, por las prohibiciones de Alejandro VII deben ni escribirse ni publicarse» (fol. 24v). O sea, que Fray Alonso no prohíbe el auto, pero tampoco le da licencia. Sin embargo, esa frase suya referida a las opiniones malsonantes que contravienen la Bula de Alejandro – «deben ni escribirse ni publicarse» en lugar de «pueden ni escribirse ni publicarse»– permite a los calificadores de 1671 hacer lo que, yo creo, habían deseado también hacer los de 1662: conceder la licencia al auto, lo cual hicieron con fecha de 20 de noviembre.

La comisión que levantó la prohibición al auto estaba compuesta por dos de los miembros de la del 62 –Fray Rafael de Oñate y Fray Joseph Méndez de San Juan– y por otros cuatro nuevos –Fray Blas Tostado, del Carmen; Fray Nicolás Lozano, de San Francisco; Fray Gregorio Cisneros, de San Bernardo, y Joan Cortés, de la Compañía de Jesús –nótese la presencia, probablemente decisiva, de un franciscano y de un jesuita en la comisión–, quienes acordaron unánimemente que el auto «no tiene calidad de oficio ni contravención a ninguno de los Breves en favor de la Inmaculada Concepción, ni al de la Santidad de Alejandro VII, porque, aunque pone argumentos en el papel de la Culpa, los disuelve el papel de la Gracia, y lo mismo a todos los argumentos que en él se hacen, y sólo en el folio 27 a la vuelta, al fin de la traducción del Breve, se hace reparo en que se dice “por tribunales de fe, como reo de fe”, hablando del castigo de los transgresores, porque puede haber equivocación en que alguno entienda estar definido de fe el misterio, porque dicen castigan como reo de fe; se quite aquella palabra “reo de fe” y en su lugar se ponga “reo suyo”, como va apuntado u otra voz equivalente que no suene a “reo de fe”» (fol. 26r).

Con extraordinaria sutileza (algunos dirían sofistería), la nueva comisión da la razón a ambas partes. Estaban en lo correcto, implica, nuestros censores de 1662, ya que la traducción de Calderón daba a entender que el Breve o Bula de Alejandro VII había definido el misterio de la Inmaculada Concepción, pero esto es porque, al final, Calderón equivocadamente había utilizado el término «reo de fe»; eliminándolo, desaparece el problema. En la versión final, todo lo que Calderón hace es quitar las palabras «de fe», con lo que la ofensiva frase dice ahora: «como reo y...».

¿Constituye este final una victoria de Calderón sobre la temida Inquisición? Sólo en parte; él logró retener casi intacta su alegoría central, sin la cual no había auto, pero tuvo que satisfacer los reparos contenidos en la censura original mucho más de lo que dan a entender los documentos que acabo de citar. Un cotejo del texto de la representación de 1662 y del impreso en 1677 revela que, como ya sugiere la frase de Escamilla en su petición a los inquisidores, Calderón, efectivamente, «reconocida la razón de la censura», enmendó el auto, especialmente en su última parte, para la que escribió tres pasajes nuevos con un total de casi 300 versos, la gran mayoría sin equivalente en la versión manuscrita. Entre otros cambios de importancia, Calderón tuvo que tirar al cesto de los papeles no una sino las dos versiones que escribió en 1662 del largo pasaje en que el Segundo Adán consuela a la Naturaleza Humana y le pide que vaya a buscar justicia a Roma. Los calificadores de 1671 leyeron en su lugar estos versos, puestos en boca de la Naturaleza Humana:

Lo que a mí me desconsuela  
 no es sino que el grande origen  
 que dio en la línea materna,  
 por haber en sí admitido  
 mi humana naturaleza,  
 diese lugar a la duda  
 de que a su madre comprenda  
 la común deuda de Adán;  
 siendo así que él de la deuda  
 si quiso, pudo librarla;  
 y si pudo, quiso. (fol. B7r; p. 31)

Pero el cambio más importante lo representan, no estos versos —reflejo del pensamiento de Duns Escoto—, sino los 300 versos nuevos, que sirven esencialmente, primero, para hacer hincapié en cómo esa «línea peregrina» que une lo divino y lo humano en Jesucristo redundaba en la mayor honra del pretendiente; y, en segundo lugar, para acentuar la intervención tanto del Judaísmo como de la Gentilidad en el juicio sobre la pureza de sangre de Jesucristo. Es precisamente en estos pasajes adicionales donde el Judaísmo declara que le pondrá la cruz a Jesucristo, pero «por infamia y por baldón, / en vez de honra y calidad» (fol. B7r; p. 29). Más significativo todavía es que sea el Judaísmo, que en la primera versión solamente puso al pretendiente el manto, quien ahora, no sólo le entregue la cruz, sino que lo lleve de la mano a crucificar (fol. B7r; p. 29). Al final de la primera de las escenas adicionales, el Judaísmo dice al Segundo Adán, con mal disimulado sarcasmo, que le acompañe, «donde de mi mano tengas / honor tan esclarecido / que de aplausos por tus bríos / te deje la cruz tan lleno / que diga: “Este Nazareno / es el Rey de los Judíos”» (ibíd.). Es aquí también —en el segundo de los pasajes adicionales— donde hallamos la referencia al sanbenito. Al relatar cómo el Judaísmo le impuso la cruz al pretendiente, la Inocencia explica que lo hizo «de manera / lleno de oprobios y agravios, / de ignominias y de ofensas, / que la buscó como honra / y la llevó como afrenta / a vista de todo el pueblo» (fol. B7v; p. 30). Estos versos, que parecen haber sido añadidos por Calderón para satisfacer el bien documentado antisemitismo de la Inquisición<sup>14</sup>, —mostrando que los castigos que se imponían a los conversos y judíos eran apropiados y justos, ya que ellos fueron los primeros en haberlos empleado con el Redentor, —estos versos sí que pueden haber sido interpretados por los lectores y espectadores contemporáneos como alusión a los procesos y castigos inquisitoriales. Pero estos versos, como hemos visto, no aparecen en la versión prohibida por la Inquisición, sino en la que fue aprobada, representada al pueblo y finalmente publicada en el primer tomo de autos calderonianos.

La historia de las tres versiones de *Las órdenes militares* nos revela un Calderón en su época de madurez que no duda en enfrentarse a la temida Inquisición y que sostiene con ella una polémica en la que se debate, entre otras cuestiones, las relaciones entre el

<sup>14</sup> Véase el capítulo sobre «Pureza y racismo» de Henry Kamen, *La Inquisición española*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

arte y la ortodoxia religiosa. También arroja luz sobre la actitud de Calderón hacia la censura y hacia los conversos y los judíos, actitudes que deben evaluarse a la vista de recientes trabajos sobre las tragedias conyugales calderonianas.<sup>15</sup> Pero en lo que resta de esta conferencia voy a concentrarme en el problema fundamental que un texto como *Las órdenes militares* plantea al crítico textual y, naturalmente, al crítico literario que ha de analizarlo después. En esta fase de la historia de los estudios literarios, en que los textos son examinados con microscopio, no deja de ser curioso que, como señalara Fredson Bowers hace ya treinta y siete años, muchos «críticos literarios hayan examinado el *pedigree* de su perro con mucha más atención que la genealogía — la pureza de sangre— del texto en que basan sus teorías» (1959, 5)<sup>16</sup>. El problema que plantea este auto calderoniano puede resumirse en esta pregunta: ¿Cuál de las tres versiones posee mayor autoridad textual; es decir, cuál de ellas ha de ser considerada la versión auténtica? Hace unos años —muy pocos— no hubiese vacilado en decir que la primera. ¿Por qué? Porque el manuscrito en que se conserva, aunque no sea autógrafo, fue obviamente considerado por el propio dramaturgo como el de la versión definitiva del texto que escribiera originalmente. Lo sabemos porque su segunda versión está basada no en el autógrafo sino en ese manuscrito copia, en el que inserta correcciones, alteraciones y un largo pasaje de su propia mano. Se trata, además, del texto representado originalmente en 1662 y el enviado a los calificadores del Santo Oficio. ¿No debería esto ser suficiente garantía para utilizarlo como texto base de cualquier edición crítica moderna? Como he dicho, hace unos años, no hubiese dudado en contestar afirmativamente a esta pregunta. En un trabajo sobre «La edición crítica de textos dramáticos» me suscribía claramente a la escuela de W. W. Greg, que proclama que la labor del crítico textual es reconstruir el perdido original o el texto que más se aproxime a él<sup>17</sup>. Según Fredson Bowers, este perdido original sería el que refleje las «intenciones finales» del autor con respecto a su obra. Llevada a su extremo lógico, esta teoría, elaborada por Bowers a partir del famoso trabajo de Greg sobre «The rationale of copy text», nos haría concluir que un manuscrito copia, como el de *El postrer duelo de España*, copiado por Sebastián de Alarcón, pero con correcciones de última hora, realizadas por el propio Calderón mientras el amanuense estaba transcribiendo el original, habría de ser preferido al mismo ológrafo, si éste hubiese sobrevivido, ya que claramente representaría las últimas intenciones del dramaturgo; lo que él deseaba que viera el público en escena<sup>18</sup>. De igual

<sup>15</sup> Véanse, por ejemplo, Don W. Cruickshank, «“Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta”: adultery in *El médico de su honra*», *Studies presented to Edward M. Wilson*, ed. R.O. Jones, London, Tamesis, 45-62 y Melveena McKendrick, «Honour/Vengeance in the Spanish *comedia*: A case of mimetic transference?», *Modern Language Review*, 79, 1984, pp. 313-35.

<sup>16</sup> *Textual and Literary Criticism* (Cambridge, Cambridge U.P, 1966; first ed. 1959), p. 5.

<sup>17</sup> «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-517. Hay una traducción al inglés, por Michael D. McGaha: «Editing a seventeenth-century dramatic text: the eclectic method», *Editing the Comedia II*, ed. Frank P. Casa and Michael D. McGaha (Michigan Romance Studies, 1991), 39-65.

<sup>18</sup> Véase mi artículo «Two seventeenth-century scribes of Calderón», *Modern Language Review*, 73 (1978), 71-81.

manera, los manuscritos preparados por Calderón para la imprenta –como son probablemente los autógrafos de veintitrés autos sacramentales que se conservan en la Biblioteca Histórica de Madrid<sup>19</sup>– habrán de poseer mayor autoridad para el crítico textual que los mismos manuscritos de la representación, ya que, una vez más, plasmarían las últimas intenciones de Calderón con respecto a esos textos, en esta ocasión, lo que él deseaba que leyera el público. Hay casos, sin embargo, en los que cabe preguntarse si las últimas intenciones de un dramaturgo con respecto a textos destinados a la representación coinciden con las de los textos que preparaba para la imprenta. Tomemos el caso de *La vida es sueño*, cuya primera versión –anterior a 1630, como he argumentado en otro lugar y ha sido corroborado por un análisis tipográfico de Don Cruickshank– fue escrita originalmente para ser representada, y cuya segunda versión –publicada en 1636 con variantes que afectan a un 40% del texto original– fue preparada, con toda probabilidad por el mismo dramaturgo, para la imprenta<sup>20</sup>. Según Bowers, la versión autorizada sería la segunda –la universalmente editada– ya que representa las «últimas intenciones» de Calderón. En el caso de *Las órdenes militares*, sin embargo, la versión que deberemos favorecer, como hemos visto, es la primera, ya que contiene las «intenciones originales» de Calderón. Pero, ¿no hay aquí una serie de contradicciones? ¿Cómo podemos racionalizar que en el caso de *El postrer duelo* se seleccione el texto que Calderón quería representar en escena, mientras que en el de los autos autógrafos debamos escoger el que Calderón deseaba que leyera su público? ¿Cómo explicar que en el caso de *La vida es sueño* optemos por la versión que refleja las «últimas intenciones» de Calderón, mientras que en el de *Las órdenes militares* demos preferencia a la que refleja sus «intenciones originales»? ¿Es que existe una jerarquía de «intenciones autorales»? Y si es así, ¿qué criterio deberemos utilizar para distinguir entre ellas?

En el caso de *Las órdenes militares* la respuesta, al parecer obvia, es que debemos seleccionar la primera versión porque las otras dos fueron originadas por causas externas al dramaturgo: los reparos de la Inquisición; mientras que en el caso de *La vida es sueño* la motivación fue supuestamente interna. Dejando aparte la posible objeción de que, en el segundo caso, nuestro argumento es pura especulación, consideremos, en primer lugar, que tal conclusión está basada en la suposición de que un dramaturgo como Calderón actuaba generalmente libre de influencias externas. Y esto es patentemente falso. Calderón, y con él la gran mayoría de dramaturgos áureos, estaba sujeto a presiones externas, entre las que se encontraban: la autocensura; la composición de la compañía que había encargado una determinada pieza teatral; ciertos actores para los cuales escribiría ciertos papeles (*El alcalde de Zalamea* parece haber sido escrito por encargo para dos actores maduros); acontecimientos contemporáneos, tales como batallas que deseaba conmemorar (*La rendición de Bredá*); una buena comedia que quería refundir (*El médico de su honra*, *La venganza de Tamar*), etc, etc. Pero, se me dirá

<sup>19</sup> Véase la Introducción a mi edición crítica de *Andrómeda y Perseo* (auto), Kassel, Reichenberger/ Pamplona, Universidad de Navarra, 1995, pp. 59-62.

<sup>20</sup> Véanse, *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*, Liverpool, Liverpool U.P., 1992 y mi edición de la segunda versión de *La vida es sueño* en Clásicos Castalia, Madrid, Castalia, 1994.

que estas influencias fueron libremente aceptadas por el dramaturgo, mientras que la presión ejercida por la Inquisición sobre *Las órdenes militares* fue una imposición no deseada por Calderón. Pero, aunque esto sea verdad en cuanto al impulso o motivación del que surgen las diferentes versiones, no lo es en cuanto al producto final. Sean las influencias «libres», por así llamarlas, o producto de la coacción el resultado es el mismo: el texto literario resultante es de Calderón. Los calificadores de la Inquisición afectaron pero no escribieron las dos últimas versiones de *Las órdenes militares*; ambas fueron escritas por Calderón. ¿Y quién puede a una distancia de más de 300 años declarar sin ninguna duda que el mismo Calderón no quedó personalmente más satisfecho de la versión influida por la Inquisición? ¿No declaró Luis Buñuel que su *Viridiana* mejoró después de que la censura franquista le obligara a cambiar el epílogo? En sus propias palabras: «ahora estoy casi avergonzado de mi primer final: era demasiado grosero, demasiado directo»<sup>21</sup>. Quizá Calderón se diera cuenta en 1671 de que siguiendo las «sugerencias» de la Inquisición, había logrado, por fin, componer el auto sacramental que realmente quería escribir. Al fin y al cabo, fue la tercera y no la primera versión la que él libremente decidió incluir en el tomo adocenado de autos que publica en 1677. Se me dirá que si no publicó la primera versión es porque estaba prohibida; y yo replico que en 1677, con más de sesenta autos escritos y representados entre los que elegir Calderón no tenía por qué publicar ni una ni otra versión de *Las órdenes militares*. Si se hubiese sentido insatisfecho de esa tercera versión todo lo que tenía que haber hecho es negarse a publicarla. Pero no sólo la selecciona para incluirla en ese tomo, sino que además, en su Prólogo, afirma que lo ha hecho porque «siendo como son tan escrupulosos sus asuntos [de los autos sacramentales], que por un término errado, o por la pluma o por la prensa, puede pasar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido (mejor dicho, me ha forzado) a que, ya que hayan de salir, salgan por lo menos corregidos y cabales». ¿Y cuál es el primer texto, corregido y cabal, que Calderón imprime en el único tomo de autos sacramentales que sacó en su vida? *Las órdenes militares*, en su tercera versión.

Antes, pues, de concluir que el texto que mejor representa las verdaderas intenciones finales de Calderón es el de la primera versión, pensemos si, editándolo, no estaremos privilegiando la versión rechazada por el autor; o el texto que el dramaturgo jamás quiso que leyera su público, aunque en cierta ocasión fuera el que él deseaba que viera su público.

El problema planteado por las tres versiones de *Las órdenes militares* nos ha conducido a cuestionar un concepto básico de la crítica textual moderna: el de las intenciones finales del autor como guía en la selección del texto base. Como señala, Jerome J. McGann, el concepto de las «intenciones finales» resulta confuso porque está basado en dos proposiciones que no pueden ser demostradas, ya que ni tienen ni pueden tener

<sup>21</sup> «Mi guión fue sometido a la censura, que pidió varias modificaciones. Paradójicamente, me ayudó en muchos aspectos. Por ejemplo: en el desenlace, mi heroína iba a tocar la puerta de la recámara de su primo y lo encontraba en la cama con la criada. La censura encontró escandaloso que un hombre tuviera, fuera del matrimonio, relaciones con dos mujeres sucesivas. Entonces imaginé sustituir el desenlace por una partida de tute con tres jugadores: el hombre, la sirvienta y Viridiana. Y ahora estoy avergonzado de mi primer final: era demasiado grosero, demasiado directo». Luis Buñuel, *Viridiana*, México, Ediciones Era, 1963, p. 22.

existencia real: el autor autónomo y el texto ideal<sup>22</sup>. McGann llegó a esta conclusión al tratar de aplicar la metodología de las «intenciones finales» –que había sido elaborada por Greg y Bowers para editar a Shakespeare –a textos poéticos del siglo XIX– especialmente de Lord Byron –que existen en diferentes versiones. De manera parecida a algunos de los poemas de Lord Byron estudiados por McGann, el texto dramático áureo surge– tanto en su plasmación teatral como tipográfica –de un proceso colaborativo en el que intervienen, primero, el autor, y más tarde, entre otros, los copistas, los actores, los censores, los impresores, y los editores. La función de la crítica textual tradicional ha consistido en eliminar cualquier tipo de contaminación, consecuencia y efecto de esa colaboración, para recuperar el texto limpio, esclarecido que imaginara el autor. Se ha creído tradicionalmente que el dramaturgo áureo era un poeta que, en su espléndido aislamiento, producía desde su torre de marfil un poema dramático perfecto que luego era viciado y adulterado por actores, copistas e impresores. Pero Calderón era un hombre de teatro, que vivía en la Calle Mayor, no en el Monte Parnaso. Al comienzo de esta conferencia, lo vimos cenando con actores y otra gente de teatro; luego, lo encontramos re-escribiendo una jornada de una comedia a petición de Antonio de Escamilla y trasladando sus propios autos para enviarlos a la imprenta; finalmente, lo sorprendimos haciendo correcciones por encima del hombro del copista Sebastián de Alarcón<sup>23</sup>.

Como señala McGann, la teoría de las intenciones finales está fundamentada en una ideología romántica sobre las relaciones –perfectas e incontaminadas– entre un autor y su obra (p. 42). La realidad, sobre todo en el teatro, es, sin embargo, muy diferente. El texto teatral no es producto final de una actividad autónoma; sino más bien un acontecimiento social e institucional (comp. McGann, p. 100). Sobre la obra de un dramaturgo actúan variadas y complejas fuerzas, que provienen no sólo de actores, censores, arrendadores, y autores de comedias, sino también, antes, durante y después de la composición del texto teatral, del público, las condiciones sociales, los acontecimientos históricos, y un largo etcétera. Irónicamente, el crítico textual aplica la teoría de las intenciones finales precisamente cuando el texto ya no pertenece al autor, es decir, cuando cesa de ser producto exclusivo de su mente y se convierte en objeto manipulado por otros<sup>24</sup>. Tan pronto como un autor dramático áureo completaba su borrador

<sup>22</sup> A *Critique of Modern Textual Criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992, p. 56.

<sup>23</sup> Pero Calderón no solamente copiaba y retocaba sus textos teatrales, sino que, como él mismo admite en el Prólogo al volumen de 1677 los reutilizaba en parte: «hallaránse [en ellos] parecidos algunos pasos». En realidad, lo que hallamos es reciclaje, ya que el autor re-utiliza parlamentos enteros, con algunas variaciones. Pensemos en uno de estos pasajes utilizados en dos o tres autos calderonianos. Habrá entre ellos ciertas variantes, que serán multiplicadas por el número de testimonios que sobrevivan (típicamente de 10 a 15 testimonios manuscritos). Un mismo verso en uno de estos pasajes duplicados puede, pues, presentar 30 o 40 variantes. ¿Cómo establecer la lectura original de ese verso? ¿Es que podemos hablar de lectura original, única, arquetípica en este caso?

<sup>24</sup> Aunque en broma, Sir Walter Scott reconoce la influencia de estas fuerzas externas en el producto final cuando, en nota al cap. 42 de su novela *Ivanhoe*, explica la resurrección de uno de sus personajes con estas palabras, que traduzco: «La resurrección de Athelstaneha ha sido muy criticada, por ser un duro golpe contra la verosimilitud, incluso en una obra tan fantástica como ésta. Fue un *tour-de-force* al que el autor no tuvo más remedio que recurrir a causa de las vehementes protestas de su amigo el impresor, que estaba inconsolable por la muerte de este personaje».

original, éste era trasladado por varios copistas, a veces elegidos por el mismo dramaturgo y a veces no. Más tarde, se sacaban las partes para los actores y comenzaban los ensayos con los inevitables cambios textuales, aprobados a veces por el mismo dramaturgo y a veces no. Años después y tras muchas representaciones, el texto teatral volvía, en ocasiones, a manos de su autor, que lo preparaba para la imprenta. Para el crítico textual, cada fase de este proceso es importante, ya que en cualquiera de ellas puede haber intervenido el dramaturgo de acuerdo con nuevas y siempre cambiantes «intenciones finales», a veces incluso para aprobar lo que han hecho otros. Obviamente, habrá casos en que el dramaturgo, tras vender su original, pierda todo contacto con él. Aquí, la metodología tradicional es evidentemente la más útil<sup>25</sup>. Pero al tratar de editar piezas teatrales como *La vida es sueño*, *Las órdenes militares* y *El mayor monstruo del mundo*, en cuya transmisión ha intervenido el dramaturgo para alterarlas, corregirlas, o añadir pasajes, la metodología tradicional es inadecuada. Es más, como sugiere McGann, es incluso engañosa, ya que, si es aplicada con rigor, llegará a producir monstruos híbridos que jamás han tenido existencia real, como, por ejemplo, la reciente «edición compuesta» de *El mágico prodigioso*<sup>26</sup>. En nuestro afán por recobrar ese original perdido, sólo lograremos producir un texto quimérico, cuando, irónicamente, los verdaderos originales se encuentran quizás, cubiertos de polvo como el arpa de Bécquer, en nuestras bibliotecas y archivos. La metodología tradicional –resumida en los conceptos del texto base y las intenciones finales– es útil como táctica para solucionar los problemas que presentan algunos –quizá la mayoría– de los textos teatrales áureos, pero no debe en absoluto convertirse en estrategia general de aplicación indiscriminada y universal.

¿Qué criterios, pues, deberemos utilizar para establecer la «autoridad» de los diferentes testimonios de una tradición textual? Según McGann, «un texto autoritativo supone la reconstrucción exhaustiva, no de un autor y sus intenciones, sino de un autor y su contexto de trabajo» (p. 84); es decir, de un autor y de las circunstancias que afectan el desarrollo y producción de su obra. James Thorpe, por el contrario, sugiere que «la labor del crítico textual es siempre recuperar y preservar la integridad del texto en ese momento en que las intenciones del autor parecen haberse plasmado»<sup>27</sup>, pero ese momento ocurre, en ocasiones, no sólo una vez sino varias y después de que una serie de factores externos: actores, censores, colaboradores, copistas, impresores, hayan dejado sus huellas en el texto impreso o manuscrito, con la aprobación del autor.

De *Las órdenes militares* poseemos tres versiones autorizadas, lo cual convierte a este auto calderoniano, en cierto sentido, en una progresión histórica de tres episodios textuales relacionados entre sí. La labor del crítico textual que desee editarlo consistirá en explicar, primero, el contexto y las circunstancias en que surgieron estas versiones; es decir, su historia textual completa, que es lo que he intentado hacer en la primera

<sup>25</sup> Véase mi artículo sobre el método ecléctico, mencionado anteriormente.

<sup>26</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*. A Composite Edition and Study of the Manuscript and Printed Versions by Melveena McKendrick (in association with A. A. Parker), Oxford, Oxford University Press, 1992. Véase mi reseña de esta edición en *Bulletin of Hispanic Studies*, 71, 1994, pp. 402-403.

<sup>27</sup> *Principles of Textual Criticism*, San Marino, California, 1972, p. 48.

parte de esta conferencia; y, a continuación, publicarlo tratando de conservar, claramente diferenciadas entre sí, cada una de las etapas o secuencias textuales de ese proceso colaborativo, en que han intervenido, no sólo Calderón, sino la Inquisición, y Escamilla y sus copistas, y que ha culminado en un texto dramático que ha vivido y debe seguir viviendo en versiones múltiples.

La mejor manera de conseguir este segundo objetivo será proceder cronológicamente. Limpiando el manuscrito de las adiciones y alteraciones introducidas por Calderón en su segunda redacción se podrá recuperar la primera, la representada en 1662, la cual será editada, con notas a pie de página que registren las variantes de las secciones en que todas las versiones coincidan. En el lugar donde empiecen los grandes cambios se insertará una llamada que remita al lector que desee leer la segunda o tercera versión a los apéndices correspondientes. En cada uno de estos apéndices el lector encontrará las secciones divergentes de las otras dos versiones, con las correspondientes variantes de la primera versión a pie de página. Al final de cada uno de estos apéndices habrá, si es necesario, una nueva llamada al lector que le remitirá al lugar de la primera versión donde cada una de las nuevas versiones revierte al texto de la primera. Como en la novela *Rayuela*, el lector podrá así, sin grandes dificultades, leer cada una de las tres versiones individualmente o las tres juntas.

Parecido método deberá ser aplicado a la edición de algunos de los autos calderonianos autógrafos que se conservan en la Biblioteca Histórica de Madrid, como son *El valle de la Zarzuela*, *Tu prójimo como a ti*, *El laberinto del mundo* y quizás *El lirio y la azucena*, todos los cuales contienen una serie de alteraciones y adiciones que sugieren una nueva versión total o parcial realizada por el dramaturgo para la imprenta, versión que será diferente de la que Calderón escribió originalmente para ser representada. El editor moderno no deberá contentarse con reproducir el texto del autógrafo, simplemente porque éste contenga lo que su autor deseaba finalmente que leyera su público, sino que tratará también de reconstruir, si es posible, el texto que Calderón quiso en algún momento que viera su público, o sea, lo que se representó. Tanto en el caso de estos autos, como en el de *La vida es sueño*, *Las órdenes militares*, y, como espero demostrar en un futuro próximo, en el de *El mayor monstruo del mundo*, el crítico textual, tanto como el crítico literario, ha de reconocer no sólo que existen textos teatrales áureos que fueron afectados e influidos por circunstancias externas al dramaturgo, sino que, al cambiar estas circunstancias, cambiaron también sus inconstantes, múltiples y complejas intenciones finales.

# CLIENTELISMO Y MECENAZGO: HACIA UNA HISTORIA CULTURAL LITERARIA DE LA CORTE DE FELIPE III

Harry Sieber  
The Johns Hopkins University

En 1605, cuando Cervantes le ofrece la primera parte de *Don Quijote* al séptimo duque de Béjar, Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor –marqués de Gibraleón, conde de Benalcázar y Bañares, vizconde de la Puebla de Alcocer, señor de las villas de Capilla, Curiel y Burguillos– le recuerda «el buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, mayormente las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo...»<sup>1</sup>. Aquí Cervantes recurre al lenguaje archiconocido del mecenazgo para pedir protección contra las murmuraciones del vulgo. Al invocar la «honra» y «nobleza» del duque en defensa de su obra, Cervantes intenta establecer –o quizá, estabilizar– una relación de cliente/mecenas para que su «humilde servicio» reciba el favor deseado. A pesar de la retórica de las dedicatorias áureas en general, y la posible ironía de la dedicatoria de Cervantes en particular, la relación entre cliente y mecenas refleja el discurso del patronazgo –«honra», «favor», «protección», «servicio»– es decir, el lenguaje de un sistema político-social basado en el intercambio de beneficios: el autor y su obra disfrutan del prestigio de un personaje poderoso de buen gusto, y el mecenas goza de la difusión de su imagen como patrocinador de las artes. El gesto de Cervantes es, en última instancia, un gesto de poder: quiere que su propio nombre como escritor medre a la sombra protectora del nombre y los títulos del duque.

---

<sup>1</sup> *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis A. Murillo, Madrid, Castalia, 1991, I, p. 49.

El carácter utilitario de tal intercambio, siempre implícito en la retórica dedicatoria, está normalmente oculto, según Alain Viala<sup>2</sup>. El escritor no tiene la obligación de servir al mecenas porque no se refiere a un salario: si le regala su obra, le dirige una dedicatoria nada más para ofrecerle el fruto de su trabajo. El mecenas por su parte no ha de desembolsar nada en concreto. Así es como lo entiende Cervantes cuando pide sólo «el abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia» (Murillo, ed., I, 49). El intercambio de una obra literaria por dinero —de un bien simbólico por un bien material— según la descripción de Viala, se avala del lenguaje metafórico del mecenazgo (p. 55). Sin embargo, en un sentido más amplio y general, el mecenazgo funcionaba dentro de un sistema de patronazgo que organizaba la sociedad jerárquica en que vivía y trabajaba Cervantes. «At once symbiotic and symbolic,» en palabras de Linda Levy Peck, «these private, dependent, deferential alliances were designed to bring reward to the client and continuing proof of power and standing to the patron»<sup>3</sup>. Las relaciones entre patrón y cliente se realizaban, continúa Levy Peck, por varios caminos: el interés compartido entre amigos, los vínculos de parentesco, y enlaces políticos, religiosos y económicos. Con cierta frecuencia, cortesanos, oficiales, y aún escritores importantes servían de intermediarios para llevar a cabo las transacciones del patronazgo. En todo caso, concluye Levy Peck, el discurso del patronazgo, «situated in a theory of mutual, indeed, social benefits, and the practice of gift-giving, strongly marked political and social behavior» (p. 3)<sup>4</sup>. El regalo del cliente aspirante podía ser tan modesto como la misma dedicatoria o la lectura en voz alta de un poema; la compensación del mecenas, la buena compañía de un señor poderoso o un par de guantes<sup>5</sup>. Al otro extremo, la sólida fidelidad del cliente podía resultar en su ascenso a secretario, cronista particular, o bibliotecario. No se sabe si Cervantes ganó el «abrigo» del duque de Béjar, ni si se acogió a la «sombra» de sus numerosos títulos o «clarísimo nombre,» pero no volvió a mencionarle en ninguna de sus obras. ¿Era tacaño, como sostenían Rodríguez Marín y

<sup>2</sup> *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, p. 55. Lo que sigue es una paráfrasis del comentario de Viala. Véase también los estudios de R. Lévy, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel*, Paris, P.U.F., 1924, y de J. M. André, *Mécène*, Les Belles-Lettres, Paris, 1967.

<sup>3</sup> *Court Patronage and Corruption in Early Stuart England*, London, Routledge, p. 3. Véase también el conjunto de estudios editados por Cedric C. Brown, *Patronage, Politics, and Literary Traditions in England, 1558-1658*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, y Kevin Sharpe y Peter Lake, eds., *Culture and Politics in Early Stuart England*, Houndmills/Basingstoke, MacMillan, 1994.

<sup>4</sup> Esta teoría de beneficios, según Levy Peck, tenía su origen en la obra de Séneca: «In his book *On Benefits*, the Stoic philosopher Seneca had described the good society in terms of the exchange of benefits among members of the commonwealth. ... Neo-Stoic language and thought gained further circulation with the translation of Seneca's works with commentary by Justus Lipsius...» (pp. 12-13). Según Karl Bluher, *Séneca en España: Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XII hasta el siglo XVII*, trad. Juan Conde, Madrid, Gredos, 1983, Benedetto Varchi publicó una edición de *De beneficiis* en 1554 (p. 419). Gaspar Ruyz Montiano hizo una versión española, *Espejo de bienechores y agradecidos*, publicada en Barcelona en 1606, «dirigida especialmente a 'Predicadores' y 'Cortesanos'» (*ibid.*).

<sup>5</sup> Lope de Vega, al referirse a una reunión de la academia del conde de Saldaña, escribe en una carta al duque de Sessa (enero de 1612): «danme mis guantes, que es propina de aquel acto». Véase el *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín G. de Amezúa, Madrid, 1941, III, p. 89.

tantos otros editores de la novela?<sup>6</sup> No lo parece. En la introducción a su edición de las *Soledades* de Góngora, Robert Jammes aduce algún testimonio adjetivo con relación al «magnánimo» duque<sup>7</sup>. Lo más probable es que Cervantes, como Góngora, esperase más que el apoyo simbólico de un mecenas o el regalo de «un puñado de reales,» en las palabras de Jammes referidas a Góngora (p. 77). Cervantes quería hacerse cliente de un patrón/intermediario que tuviese la riqueza y el poder necesario para colocarle cerca de la gracia real y la fuente principal del patronazgo. A primera vista, la selección del duque por Cervantes parecía bien pensada. El duque de Béjar contaba con casi 100.000 ducados de renta, y era «señor» de cuantiosos pueblos y villas<sup>8</sup>. Sin embargo, parece que no poseía la riqueza más importante de aquel momento: la riqueza simbólica del poder, de un lugar cerca del rey, dentro de una corte en la que Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, era todopoderoso.

Luis Cabrera de Córdoba, autor de las *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte*, da por entendido que, a pesar de ser emparentada con los Zúñiga, la casa ducal de Béjar no tenía estrechas relaciones con la facción lermista al principio del reinado, y por consiguiente no compartía la lluvia de mercedes ni conseguía oficios honoríficos en servicio del rey. Entre los numerosos grandes que acompañaron al séquito del duque de Lerma a Valencia para las bodas de Felipe III y Margarita de Austria en 1599, no aparece ni el duque de Béjar ni su primogénito. El padre de nuestro mecenas se presentó en Madrid en mayo de 1600 a pretender, en palabras de Cabrera, «que su casa tiene preeminencia de mandar S. M. cubrir al hijo primogénito de ella, y habiéndose denegado con la consecuencia que habría para los demás, pretende probar su intención por escrituras y testigos, cosa que se cree no saldrá con ella»<sup>9</sup>. El cronista de las *Relaciones* tenía razón: el padre murió en 1601 sin obtener la deseada preeminencia honorífica; como consecuencia, su hijo intentó disfrutar del patronazgo del rey al solicitar un oficio real.

Cabrera no volvió a mencionar al séptimo duque de Béjar hasta la visita de éste a Madrid en 1609, cuando pretendía «le haga S. M. su cazador mayor, porque el conde de Alba está muy enfermo y viejo,» una aspiración interpretada por Cabrera como «recia cosa» porque no se quita a nadie «el oficio en vida.» Además, continúa el apar-

<sup>6</sup> Véase la «nueva edición crítica» de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1949, vol. IX, pp. 9-19 (Apéndice I: *Dedicatorias y mecenas*). Cfr. F. Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa, 1578-1650: poeta y filósofo español*, Madrid, 1907, pp. 182-88. Véase también el comentario de Vicente Gaos en su edición de *Don Quijote*, Madrid, Gredos, 1987, III, pp. 12-17: «... Si Cervantes sentía animadversión por el duque de Béjar, donde la expresó no fue en la dedicatoria sino en la composición ahijada a *Urganda la Desconocida*, que le permitía enmascararse y en cuyos versos de cabo roto, de efecto cómico, entreveró, al igual que en la dedicatoria, ... líneas suyas y líneas prestadas, componiendo con ambas un poema satírico» (pp. 16-17).

<sup>7</sup> *Soledades*, Editorial Castalia, 1994, pp. 75-76.

<sup>8</sup> I. A. A. Thompson, «The Nobility in Spain, 1600-1800», en H. M. Scott, ed. *The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London and New York, Longman, 1995, vol. I, p. 200. En un documento de fines del siglo XVI, *Relación de las rentas que tienen los duques, marqueses y condes de España*, B. N. ms. 18731 (26), la casa ducal de Béjar gozaba de 75.000 ducados de renta.

<sup>9</sup> Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857, p. 68.

tado, «se había dicho que después de ella se lo darían al duque de Alba, que no tiene cosa alguna sino solamente gentilhomme de la Cámara» (p. 387). Parece que el mecenas de Cervantes –para continuar la metáfora– había malgastado su poco capital simbólico: mientras vivía el conde de Alba, su pretensión al oficio de cazador mayor era más que desaconsejada; reflejaba una ignorancia profunda de cómo funcionaba la nueva corte de Felipe III. Cabrera apunta que dos años más tarde, después de la muerte del conde de Alba, el duque de Béjar seguía con sus ambiciones, todavía sin éxito; nombraron a don Pedro de Zúñiga, que ya era el primer caballero del rey<sup>10</sup>. Su padre era don Diego de Zúñiga, Señor de Baide, propuesto como corregidor de Madrid al volver la corte de Valladolid en 1606, y protegido del duque de Lerma. En la nueva corte no bastaba ser grande para obtener lo que se deseaba; las preeminencias no contaban tanto como antes. Por su parte, Cervantes, al parecer más enterado de la política cortesana, se acercó a la fuente del patronazgo al solicitar la protección de otro mecenas. Este era el conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, sobrino y yerno del duque de Lerma, gentilhomme de la cámara de Su Magestad desde 1598, quien había sido además nombrado presidente del consejo de Indias en 1603 y virrey de Nápoles en 1609.

Este breve comentario sobre la dedicatoria de Cervantes, basado principalmente en pocas observaciones aisladas de Cabrera de Córdoba, nos exige investigar con más detalle la corte como entidad política y social dentro de un contexto histórico más amplio para comprender mejor la relación de mecenazgo/clientelismo y la cultura cortesana de los Austrias. En los últimos años, algunos historiadores renovadores –entre ellos Francesco Benigno, Fernando Bouza, Fernando Checa, Santiago Fernández, Antonio Feros, Bernardo García, Carlos Javier de Carlos, y José Martínez Millán– comienzan la tarea de revisar el concepto de la corte de los Austrias<sup>11</sup>. Podemos sacar una

<sup>10</sup> Cabrera de Córdoba, p. 428: «Háse encomendado el oficio de cazador mayor que tenía el conde de Alba a don Pedro de Zúñiga, primer caballero de S. M., entretanto que se provee en propiedad a quien se hubiere de hacer merced; dicen que lo pretenden muchos señores, y entre otros el duque de Béjar, y el de Peñaranda y Pastrana...»

<sup>11</sup> El libro de ensayos editado recientemente por José Martínez Millán, *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1994, es fundamental. Contiene estudios de Fernando Bouza («La majestad de Felipe II. Construcción del mito real», pp. 37-72), de Carlos Javier de Carlos («El poder de los secretarios reales: Francisco de Eraso», pp. 107-148), de José Martínez Millán («Familia real y grupos políticos: la princesa doña Juana de Austria [1535-1573], pp. 73-106, y de Santiago Fernández Conti («La nobleza cortesana: don Diego de Cabrera y Bobadilla, tercer conde de Chinchón», pp. 229-270). Para el mecenazgo de Felipe II, véase el libro de Fernando Checa, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992. El libro más reciente sobre el reinado de Felipe III es de Francesco Benigno, *La sombra del rey*, trad. Esther Benítez, Madrid, 1992. Sin embargo, la tesina inédita de Antonio Feros, *Gobierno de corte y patronazgo real en el reinado de Felipe III (1598-1618)*, UAM, 1986, y sobre todo su tesis doctoral, *The King's Favorite, the Duke of Lerma: Power, Wealth and Court Culture in the Reign of Philip III of Spain, 1598-1621*, The Johns Hopkins University, 1993, son más útiles en cuanto a la privanza y patronazgo político del duque de Lerma. El profesor Feros acaba de publicar un artículo sobre el tema, «Twin Souls: Monarchs and favourites in early seventeenth-century Spain», en una colección de ensayos dedicados a John H. Elliot y editados por Richard L. Kagan y Geoffrey Parker, *Spain, Europe and the Atlantic World*, Cambridge University Press, 1995, pp. 27-47. También quiero agradecer al profesor García por haberme facilitado una fotocopia de su importante ensayo *Política e imagen de un valido: el duque de Lerma (1598-1625)*, que se publicará dentro de poco.

conclusión provisional del trabajo investigador de estos nuevos historiadores: un proceso de cambio fundamental comenzó con el reinado de Felipe III, que marca la transición de una corte renacentista hacia una sociedad cortesana, prototipo del modelo definido por Norbert Elias para explicar la corte de Luis XIV de Francia<sup>12</sup>. Los historiadores han reconocido desde hace mucho tiempo que la corte de Felipe II, caracterizada por la soledad real y la austeridad en materia de mercedes, cedió el paso en 1598 a un nuevo tipo de corte. La historiografía del pasado empleaba, en palabras de Antonio Feros, «calificativos como ‘gobierno abandonista’, ‘corrupción política’, ‘incapacidad’, ‘dominio del favoritismo’ [...] como los únicos posibles para definir tanto el reinado de Felipe III como el valimiento [del duque] de Lerma.» (*Gobierno de corte ...*, p. ii). Ahora parece indiscutible que ese mismo reinado –caracterizado en palabras de Bernardo García, por «el lujo, la ostentación, la vistosidad, los regocijos festivos» (*Política e imagen de un valido...*, p. 6), todo ello logrado por medio de un gasto desmesurado– fomentó una cultura cortesana en que la liberalidad del patronazgo real en manos de un privado poderoso ejerció un impacto profundo.

Hay que recordar que para Norbert Elias, el concepto de la corte era «nothing other than the vastly extended house and household of the French kings and their dependents, with all the people belonging to them» (p. 41). El individuo en el contexto de esta definición, nos recuerda Martínez Millán, «no era llamado a ocupar un cargo (al menos, exclusivamente) por su capacidad o aptitud para desempeñarlo, sino –en última instancia– por su identidad como cliente, su pertenencia o integración en el grupo dirigente» (p. 17). Además un ligero examen de las cortes europeas del siglo XVII indica que «la mayor parte de los nobles influyentes gastaron su vida en ellas, abandonando sus residencias locales» (Martínez Millán, p. 14), creando una competición intensa por la gracia del monarca, y desde ahí, una competición a todos los niveles de la sociedad. Por su parte, el monarca merece una atención especial porque era simultáneamente la fuente principal del patronazgo, que funcionaba como una forma de cohesión social y organización jerárquica durante el siglo XVII. Acercarse al rey, según unos versos memorables de Garcilaso, y repetidos muchos años más tarde por el poeta Gabriel Bocángel<sup>13</sup>, era necesario para subir: «Quien más cerca se halla del gran hombre / piensa que crece el nombre» (*Égloga II*, vv. 1543-44).

El acceso a esa fuente de gracia real se limitaba en la España de Felipe II. Según Fernando Bouza, eran sólo los «más grandes, que iban a servir los oficios principales en la casa real»<sup>14</sup>. El protocolo y la ceremonia de la etiqueta borgoñona –además de otros instrumentos de control– se empleaban para ocultar al rey en afirmación de su poder real con la consecuencia de distanciarle de sus vasallos. Un romance burlesco atribuido a Diego Hurtado de Mendoza, no sólo refleja el disgusto que existía con el nuevo protocolo, sino también destaca la figura del privado, intermediario entre el rey

<sup>12</sup> *The Court Society*, trad. de Edmund Jephcott, New York, Pantheon Books, 1983.

<sup>13</sup> Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. Trevor Dadson, Madrid, Cátedra, 1995, p. 112.

<sup>14</sup> Bouza, *La majestad de Felipe II...*, p. 53.

y sus súbditos, que llegaría a ser institucionalizada en la persona del duque de Lerma después de la muerte de Felipe II en 1598:

¡Oh Borgoña, oh Borgoña  
 por mi mal fuiste engendrada!  
 Siete años te serví  
 sin jamás alcanzar nada,  
 sino verme sin hacienda,  
 pues que la tengo empeñada,  
 y en libros de mercaderes  
 mi persona atrapazada.  
 Nunca merced me hicieron,  
 ni jamás tuve posada,  
 con haberla hecho a muchos,  
 por venir a esta jornada.  
 [...]  
 Que tienes más ceremonias  
 que toda la ley pasada  
 ¡siete higas a el bastón,  
 cuatro a la llave dorada!  
 Todos se llaman privados  
 y los más no privan nada:  
 los unos tienen bureo,  
 los otros tienen entrada  
 y en consultas y mercedes  
 no más que el rey de Granada.  
 [...]<sup>15</sup>

Las referencias de Hurtado de Mendoza a la pobreza y larga espera de los que buscaban mercedes echan la culpa en última instancia al poco acceso al rey, crítica que se repetía años más tarde en la *Filosofía cortesana moralizada* (Madrid, 1587), el juego de azar compuesto por Alonso de Barros, editado y estudiado maravillosamente por Trevor Dadson<sup>16</sup>. La ociosidad de los cortesanos desocupados se convierte en un pasatiempo edificante. Según el comentario de Barros, el objetivo del juego era que «los que por elección, o por necesidad, pretenden ser acrecentados, sepan los principios, los medios y los fines por do caminar, ... (fol. 8v). Se jugaba encima de una gran hoja de papel, dividida en 63 «casas» o cuadrados, con dos dados y con dos o más jugadores. Si se da en la casilla 46, «la muerte del valedor,» el jugador tiene que volverse al comienzo del juego; la casilla 43, «mudanza de ministros» le hace al jugador

<sup>15</sup> Citado por Bouza, *La majestad de Felipe II...*, pp. 53-4.

<sup>16</sup> Alonso de Barros, *Filosofía cortesana*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987. Es una edición comentada con facsímil; la cito por folios. Quiero agradecer a Antonio Feros el haberme conseguido un ejemplar de esta rara edición y facsímil. Según Feros, *The King's Favorite, the Duke of Lerma...*, p. 201, la obra de Alonso de Barros «illustrates ... clearly client's need for a patron at court».

regresar al número 15, que es «la adulación,» donde debía hacer «reverencia al que sucediese en aquel lugar» (fol. 23v). La casilla 26, «la casa del privado,» es donde paga el jugador una cantidad al fondo del juego por el favor que espera.

Lo que interesa en cuanto al concepto del juego es la relación entre el «trabajo» (el servicio) y «el fruto [del] deseo» (la merced), que, según Bernardo García, «constituían los fundamentos del sistema del patronazgo que existía entre el monarca y sus vasallos» (p. 1). Mientras Barros destaca varias casillas relacionadas al «trabajo», todas acompañadas de proverbios morales como «Frutos del trabajo justo / son honra, provecho y gusto» (fol. 16v), o «El fruto de la esperanza / por el trabajo se alcanza» (fol. 17r), y que facilitan el camino del jugador hacia adelante, la realidad es que la adulación, la mentira, el olvido, la falsa amistad, y la muerte —junto con la fortuna que lo gobierna todo— levantan barreras casi insuperables. Barros recuerda la crítica de Hurtado de Mendoza cuando señala que son el «tiempo, engaño y dilaciones» los que convierten la corte en «una tierra tan seca que no hay hoja ni fruta en los árboles» (fol. 29v). Para Barros la «primavera de abundancia», contrasta con el clima invernal y poco acogedor del valido, y detrás de él, el monarca, que deja al «pretensor» sin protección contra la ausencia de mercedes y beneficios, «fruto de la obligación que nos tenemos unos a otros» (fol. 30r).

La «primavera de abundancia» de la gracia real destacada por Barros no llegó hasta el reinado de Felipe III, con el ascenso del duque de Lerma, grande de España y privado único del rey. El contraste entre el reinado de Felipe II y el de su hijo en este contexto fue resumido por el embajador veneciano Francesco Soranzo en 1602:

Il re passato era ristretto e parco nel donare e premiare; il re presente si mostra cortese e liberale, e gode assai nel far mercedi. Il re passato era assai tardo nel risolvere le cose importanti, perche voleva dar gran parte al tempo. Il presente mostra d'essere per se stesso di mente assai risoluta, ma e poi trattenuta questa sua prontezza dalla lunghezza delle consultazioni di tanti consiglieri, e di umori anco fra loro molto differente. Il re passato non voleva che y suoi ministri accettassero presenti da chi si sia, ma li premiava egli stesso, come gli pareva, che convenisse; il presente invece li dona, li premia larghissimamente, e si contenta appresso che siano presentati, pero s'e introdotto in corte l'uso del donare e si fa molto grossamente<sup>17</sup>.

La nueva corte era muy distinta de la de Felipe II. El patronazgo real, controlado y distribuido cuidadosamente por el rey «papelero», ya se encontraba en manos del favorito de Felipe III. Durante toda su privanza, Lerma iba a funcionar como un «canal» de la gracia real, según la conocida metáfora del patronazgo empleada por Francisco Fernández de Caso, uno de sus cronistas particulares:

La satisfacción y consuelo que ha tenido siempre esta Monarquía Católica con la elección que el santo zelo de Su Magestad hizo (desde el primer día que con tan feliz pie entró a gobernarla) en el Exc[elentísi]mo Duque de Lerma, para el despacho y distribu-

<sup>17</sup> *Relazioni di ambasciatori veneti al senato*, eds. Nicolo Barozzi y Guglielmo Berchet, Venezia, 1856, p. 158.

ción de las cosas, haziéndole como un canal, por cuyo medio se comunicasse a todos el caudal de la fuente de sus magnificencias, llegará a ser justamente encarecido, quando llegare a conocerse<sup>18</sup>.

La rapidez con que Lerma comenzó a consolidar el nuevo poder impresionó a todos. Las primeras palabras de Cabrera de Córdoba en la ya citada *Relaciones* refieren al juramento del entonces marqués de Denia «por sumiller de Corps de S. M. en manos del marques de Velada mayordomo mayor y juntamente se declaró que quedaba [el marqués de Denia] con el cargo de caballero mayor...» (p. 1). Y en el mismo apartado, Cabrera no puede resistir el impulso de añadir que el antiguo enemigo del marqués y favorito de Felipe II, Cristóbal de Moura, alejado de la corte como virrey de Portugal en 1600, «... ha quedado tan fuera de la Casa Real, que no ha de gozar del médico y botica que se da a los de ella» (*ibid.*) Otros ministros y consejeros de Felipe II sufrieron el mismo destino. Rodrigo Vázquez, antiguo presidente de Castilla, fue desterrado de la corte y murió en la villa de El Carpio; García de Loaisa, ex-preceptor del príncipe, nombrado arzobispo de Toledo, se alejó hasta Alcalá de Henares, donde murió de repente, según Cabrera, por «el disfavor que el Rey le hacía» (p. 10). El oficio real de Cristóbal de Moura pasó al duque de Lerma; el de Rodrigo Vázquez al Conde de Miranda, consuegro del duque; el arzobispado toledano de Loaisa a Bernardo de Sandoval y Rojas, su tío. El duque de Lerma se obsesionaba por consolidar su privanza y engrandecer su linaje como el perfecto cortesano, según el tratado *Laberinto de corte*, escrito por el napolitano Juan Antonio Brancalasso: «...el fin de los cortesanos es privar para mandar, y con las dádivas y dones engrandecer sus linages...[y acompañar] su casa con parentezcos y amistades firmes y estables...»<sup>19</sup>

A principios del reinado de Felipe III, el entonces marqués de Denia —duque de Lerma desde noviembre de 1599— era la persona más cercana al nuevo rey dentro y fuera de palacio, y, por ende, disfrutaba de acceso sin intermediario al patronazgo real. Para consolidar y mantener su poder, el duque comenzó el mismo día de la muerte de Felipe II a poner en marcha su estrategia para controlar la corte mediante un nuevo estilo cortesano, caracterizado por Bernardo García como un «discurso político basado en la pertenencia al más alto grado de la nobleza castellana y en la exaltación de los servicios prestados a la corona por sus antepasados» (*op. cit.*, p. 5). «[D]e un estilo cortesano austero y casi monacal» (el de Felipe II), en palabras de Francesco Benigno, «se pasaba a una atmósfera muy distinta, a la que imprimían un sello la afición a lo maravilloso, lo disparatado, lo insólito...» (*op. cit.*, p. 43). El patronazgo del duque no

<sup>18</sup> *Oración gratulatoria al capelo del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Cardenal Duque*, (s.l., 1618). El texto se encuentra en Bernardo García, *op. cit.*, p. 53. La imagen del «canal» o de la «fuente» para representar el patronazgo se difundía por toda Europa. Véase Linda Levy Peck, *op. cit.*, pp. 1-2; Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia: vida cotidiana en la corte de Valladolid*, ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Ambito, 1989: «Repártase este caño real [controlado por el duque de Lerma] en dos brazos, el primero de don Pedro Franqueza; ... el segundo ... [de] ... don Rodrigo Calderón» (pp. 167-69).

<sup>19</sup> *Laberinto de Corte con los diez predicamentos de cortesanos*, Nápoles, 1609, pp. 204 y 228. Véase B. García, *op. cit.*, pp. 3 y 25.

sólo consistía en la promoción de máscaras, bailes, comedias y justas cortesanas en sus nuevos palacios y casas de placer de Valladolid, Madrid, Lerma, La Ribera y Ventosilla, sino también en el apoyo simbólico y financiero de iglesias, conventos, monasterios y universidades<sup>20</sup>. El nuevo estilo cortesano iba a ser acompañado, según las esperanzas expresadas por Francisco Trenado en una carta escrita a Diego Sarmiento de Acuña (futuro conde de Gondomar) en 1599, de una nueva estética, o sea, de la renovación de un «petrarquista renacimiento poético» (Fernando Bouza, *op.cit.*, p. 40). Iba a apoyar la estrategia para legitimar y mantener el poder —y el patronazgo— de los Sandoval una audacia arquitectónica/cultural/literaria.

El duque de Lerma comenzó a practicar un mecenazgo insólito y agresivo. A finales de 1599, por ejemplo, Hernando de Soto, cliente del duque, le dedica un libro de emblemas «solo por el generoso estylo de ofrecérsele, para que defendido con la interposicion de semejante favor, quede en su ofensa para siempre eclypsado el vulgo mordaz»<sup>21</sup>. Solicitar la protección del mecenas contra «el vulgo mordaz,» como ya se ha dicho, era lugar común en todas las dedicatorias del Siglo de Oro, pero el último emblema de Soto compara al duque con el sol, símbolo político normalmente reservado para el poder y patronazgo del mismo monarca: «tanto por sus méritos quanto por la privanza, es con mucha prosperidad, comparado al Sol: cuyos efectos son: vivificar, engendrar, resplandecer, y estar en lugar alto y eminente» (fol. 128r). [Ver emblema] Otra comparación de Soto, ésta de la íntima amistad entre el privado y Felipe III, es de inspiración bíblica: el duque de Lerma es «tan amable que desde el menor hasta el mayor se gozan y alegran de la merced y favor que el rey ... le haze, pudiendo decir por él lo que Dios por el real profeta: Hallé a David hijo de Jese, hombre, según mi corazón» (fol. 128r). Además de ser el primer consejero de Felipe III, el duque es su mayor amigo, una relación consagrada por la Biblia y el lenguaje del amor divino.

El gesto de levantar al duque de Lerma a la misma altura del rey empleando el simbolismo regio no era excepcional. Los amigos y criados del duque iniciaron una campaña para distanciar al rey y a su privado del pasado reciente y para demostrar que el nuevo régimen prometía ser muy distinto. A principios de 1600, según Cabrera de Córdoba, «algunos días a esta parte anda en esta Corte un papel intitulado: *El confuso e ignorante gobierno del Rey pasado*, con aprobación del [gobierno] que agora hay...» (p. 55), y aunque Cabrera no pudo identificar al panfletista en el momento de escribir esta noticia, el autor era Íñigo Ibáñez de Santa Cruz, secretario del duque de Lerma y de Felipe III<sup>22</sup>. Ibáñez ataca a Felipe II por haber reinado como ama de casa, y a sus consejeros, principalmente los de la Junta de Gobierno, por haber representado el papel de criada ignorante. Según el argumento de Ibáñez, Felipe II nació bajo el signo

<sup>20</sup> Bernardo García, *op. cit.*, pp. 6-10, confecciona una lista detallada del «mecenazgo piadoso y benéfico» (p. 9) ejercido por el duque.

<sup>21</sup> *Emblemas moralizadas por Hernando de Soto, contador y veedor de la casa de Castilla de su Magestad*, Madrid, 1599, facsímil y edición de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

<sup>22</sup> Antonio Feros, *The King's Favorite, the Duke of Lerma*, p. 98, destaca que Ibáñez era el secretario de Lerma desde la última década de 1590 y el secretario de Felipe III desde 1599.

astrológico de Venus, y nos informa el folletista que Venus «da un entendimiento afeminado [que] haze capaz a una muger para que embé por recado a la plaza a una criada, por arrebol, y solimán y las demás niñerías, y trae errada su cuenta o le ha sisado un ochavo, echará de ver aquella menudencia, pero totalmente ignorada las mas serias sustanciales, y cambios y recambios que corren ... de casa. Y esto le sucedió en suma a S. M. del rey Nuestro Señor en todo el discurso de su vida»<sup>23</sup>. Al contrario, continúa Ibáñez, predomina en el nuevo rey la influencia de Marte y Saturno, dioses que representan la guerra y la prudencia: «... Saturno con su prudencia y profunda consideración saldrá templando esta furia honrosa de Marte, y le dirá: ‘Teneos Marte, que sois un loquillo furioso, que no valéis nada para consejos...’» (p. 788). A primera vista, Ibáñez parece combinar el furioso Marte con el prudente Saturno en la misma persona del rey, pero la realidad es que se refiere a dos personas como si fueran una. Martes es Felipe III, que, cuando joven, según la observación del embajador Contarini, «ha dado algun indicio de querer la guerra»<sup>24</sup>; Saturno es el duque de Lerma, prudente y fiel consejero que modera esos impulsos coléricos y belicosos. El valido, como íntimo amigo y consejero del rey, llega a ser su sombra. Ibáñez fusiona lo público y lo privado en una imagen consagrada no solamente por la confluencia de los signos astrológicos, sino también por la coincidencia histórica en que los dos personajes llegaron a ocupar la cumbre del poder.

Pero la comparación que hace Ibáñez de Felipe III con el dios guerrero refleja también un temprano manejo del mecenazgo practicado por el duque de Lerma para asociar al joven rey con la conocidísima imagen del poder militar de su abuelo, Carlos V, y al mismo tiempo, para consolidar su propio poder al favorecer a sus parientes y glorificar y engrandecer a sus antepasados. Me refiero al caso de Fray Prudencio de Sandoval, primo lejano del duque, a quien se le encargó con cierta urgencia una historia del emperador, como indica la dedicatoria a Felipe III: «Entendiendo el servicio que a Vuestra Majestad hacía, dejé otros cuidados en que gasté la parte mayor de mi vida, y púselos en buscar lo que a mí fue posible, para sacar cumplida esta obra de la vida y hechos de tan gran monarca, .... Dedícola al real nombre de Vuestra Majestad, que será el oro, el fino azul y olio perpetuo con que la memoria del César fuera eterna si el mundo lo fuera»<sup>25</sup>. El «servicio» mencionado por el cronista que «hacía a Vuestra Majestad» se iba cumpliendo bajo el mecenazgo del duque de Lerma, cuya protección solicitaba Fray Prudencio desde principios de su privanza. En noviembre de 1598, le dedicó al valido su primera obra de historia, *Crónica del inclito emperador de España don Alfonso VII*, que «constituía una exaltación no sólo del monarca –lejano antecesor

<sup>23</sup> Ms. 9/3507, Real Academia de la Historia, p. 750. El título del documento: *Las causas de que resultó el ignorante gobierno, que hubo en el tiempo del Rey N. Sr. que sea en gloria...*

<sup>24</sup> *Relación que hizo a la República de Venecia Simon Contarini, al fin del año de 1605, de la embajada que había hecho en España*, en Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones sucedidas en la corte...*, op. cit., p. 564.

<sup>25</sup> Carlos Seco Serrano, ed. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, máximo fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano*, Madrid, B.A.E., 3 vols., 1955. La cita se encuentra en vol. I, p. 3.

castellano de Felipe III– [...] sino también de los más ilustres linages del reino, entre los cuales figura en puesto destacado el de los Sandoval» (Seco Serrano, *op.cit.*, p. xvii)<sup>26</sup>. Un año después, el historiador disfrutaba de 200 ducados de pensión sobre el obispado de Cuenca, además de ser nombrado cronista del rey, con 80.000 maravedís de salario y el nuevo encargo de seguir con la gran *Historia de España* comenzada por Florián de Ocampo y Ambrosio de Morales. Seguía una lluvia de mercedes: en 1600 el duque de Lerma le presentó para el Priorato del Real Monasterio de San Juan del Naranco, y en enero de 1602, acompañó Fray Prudencio el séquito de Felipe III y la reina Margarita en su viaje a la ciudad de León. Pocos años después, le concedieron tres obispados uno tras otro en sólo un mes –en agosto de 161– pero hubo de escoger el de Pamplona, «viendo ser ésta la voluntad de S. M. y del señor duque de Lerma, por cuya mano recibía tantas mercedes...» (Seco Serrano, *op. cit.*, p. xxiii).

Sin embargo, fueron las dos partes de su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, Máximo, Fortísimo, Rey Cathólico de España*, impresas en Valladolid en 1604 y 1606, las que le interesaban sobre todo al duque de Lerma porque el cronista aprovechó la ocasión para difundir la historia de la carrera cortesana de los Sandoval durante el reinado legendario «del magno agosto Carlos, Marte ardiente», como reza un verso del soneto introductorio del doctor Agustín de Tejada. El objetivo de Fray Prudencio era clarísimo: ser criado del rey en su casa y corte merecía tanto favor y recompensa como una carrera militar en el ejército imperial. Así el cronista detalla el servicio del segundo marqués de Denia y bisabuelo del duque de Lerma, don Bernardo de Sandoval, cuando era uno de los que asistían en Valladolid a la jura de Carlos V en 1518, y un año después cuando le nombraron Gentilhombre de la Boca de Su Magestad. Los «buenos y leales servicios de los Sandoval» lograron su nombramiento de «Mayordomo Mayor y Gobernador General de la Casa de la reina doña Juana», ya retirada a Tordesillas, a quien servía, en palabras del cronista, «con fidelidad y amor» (I, p. 29). Por si acaso se le olvida al lector la confianza regia en la lealtad de los Sandoval y del privado de Felipe III, Fray Prudencio se recuerda en varias ocasiones con menudos detalles, hasta citar documentos oficiales para subrayar su larga historia de fidelidad a la corona:

Confiando, pues, el rey, como digo, tanto del marqués de Denia ... dice: que confiado de la fidelidad y buenos y leales servicios que don Bernardo de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y conde de Lerma, y del su Consejo, había hecho a los Reyes Católicos, sus padres y abuelos, y los que a ellos hacía cada día y esperaban haría de allí adelante, porque estaban ciertos [los reyes] de todo ello y de la buena manera, cuidado y diligencia con que siempre había servido...le dan cargo de la administración y gobierno de la casa de la reina...para que la pudiese regir y gobernar y a todas las personas de ella;... (I, p. 133).

El mensaje no podía ser más evidente a principios del siglo XVII: el duque de Lerma y sus parientes descendían de una casa que ostentaba no sólo fidelidad y amor,

<sup>26</sup> Véase también Antonio Feros, *The King's Favorite, the Duke of Lerma*, pp. 156-58.

cuidado y diligencia al servicio de la monarquía, sino también la confianza de la monarquía en la capacidad de los Sandoval para administrar y gobernar una casa real «y a todas las personas de ella.» Fray Prudencio justificó por medio de un discurso histórico/imperial la consolidación del poder llevada a cabo por el privado en el mismo momento en que el cronista escribía estas palabras. No debe extrañarnos que la historia de Carlos V, según Bernardo García, fuera «una de las lecturas preferidas de Felipe III» (*op.cit.*, p. 14), ni que años más tarde, cuando el duque recibiría el privilegio para montar una imprenta en su villa de Lerma, la incluyera en una lista de siete libros fundamentales de historia que pensaba reeditar<sup>27</sup>.

La relación de mecenas/cliente basada en la distribución del patronazgo real en manos del duque de Lerma no se limitaba a obras de historia, libros de emblemas comentados, y panfletos escritos en exaltación de sus antecesores y de su capacidad administrativa. La gracia del rey, controlada por su privanza única y absoluta, se extendía a la más alta nobleza mediante una «amplia política de alianzas matrimoniales con otras casas...que podría aportarle apoyo cortesano y territorial» (Antonio Feros, *Gobierno de Corte...*, p. 28). Lerma hacía crecer a su «familia» al crear relaciones con los más importantes linajes, estrategia que afectó directamente la producción de la cultura literaria a principios de su privanza. En 1598, se celebraron las bodas de dos hijas del privado: la hija mayor, Juana de Sandoval, casó con Manuel Pérez de Guzmán, conde de Niebla y sucesor de la casa de los duques de Medina Sidonia, y la segunda, Catalina, con Pedro Fernández de Castro, marqués de Sarriá y sucesor de la casa de los condes de Lemos. Un año después comenzaron las mercedes. El conde de Niebla —a quien Góngora iba a evocar en el *Polifemo*, practicando la ceterería—, fue nombrado cazador mayor del rey y gentilhombre de su Cámara, «aunque sin obligación de servir en ella», según puntualiza Cabrera de Córdoba (p. 52). Por su parte, el marqués de Sarriá, sobrino y nuevo yerno del privado, ya servía de gentilhombre de la cámara, pero con su relación de parentesco aún más íntimo esperaba mayores cosas.

A los hijos del duque no les concertaron matrimonios menos ilustres. En 1597, el hijo mayor, Cristóbal de Sandoval y la Cerda, luego duque de Uceda, se casó con María de Padilla, hija y sucesora del adelantado de Castilla. Y en 1603, el segundo hijo, Diego Gómez de Sandoval, contrajo matrimonio con Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña, heredera de los duques del Infantado, casa que se encontraba en apuros económicos, inundada de pleitos y deudas. Lerma aprovechó la ocasión para asegurar el futuro económico de su hijo y engrandecer su linaje al mismo tiempo. En las capitulaciones matrimoniales, firmadas el 25 de agosto de 1603, se comprometió a dotar a su hijo con un mayorazgo perpetuo de veinte mil ducados al año, y el mismo día le hizo nombrar al duque del Infantado gentilhombre de la cámara del rey (Antonio Feros, *Gobierno de Corte...*, p. 29, notas 46 y 47)<sup>28</sup>. La liberalidad del duque dependía de la liberalidad del rey: en este caso, como en

<sup>27</sup> Véase L. Cervera Vera, «La imprenta ducal de Lerma», *Boletín de la Institución Fernán González*, vol. 48 (1970), pp. 76-96.

<sup>28</sup> En su tesis doctoral, *The King's Favorite, the Duke of Lerma*, añade que «at least five members of the Mendoza kin network were appointed as ladies-in-waiting to Queen Margaret» (pp. 133-34).

muchos otros, el duque actuaba como «canal» de los ingresos reales. El dinero venía directamente de una consignación de las «rentas, gabelas y otros derechos del reino de Nápoles», concedida por Felipe III al privado en septiembre del mismo año<sup>29</sup>.

Los condes de Saldaña, entre otros parientes, criados y hechuras del privado, no sólo recibían los favores del rey, sino que funcionaban como intermediarios para concederlos a sus clientes. Siguiendo el ejemplo de su padre, «patrón» de las letras, como le designaron los oficiales de la Universidad Complutense en la recepción fastuosa que le hicieron al duque el 31 de marzo de 1606<sup>30</sup>, el conde de Saldaña comenzó su mecenazgo con gran éxito. La academia que patronizaba, «adonde asistían los más floridos y sutiles ingenios de España,» según Diego Duque de Estrada, incluía, entre otros escritores, a Vélez de Guevara, Lope de Vega, Cervantes, Soto de Rojas, Salas Barbadillo, Antonio de Mendoza y Coronel y Salcedo<sup>31</sup>. En 1605 Lope quería fomentar una relación más formal y provechosa con Saldaña como intermediario al rey (Amezúa, *Epistolario*, III, p. 6). A finales del año, terminaba su poema épico, *Jerusalén conquistada*, y cuando lo publicó en 1609, estaba apropiadamente dedicado a Felipe III, que ostentaba entre sus numerosos títulos el de Rey de Jerusalén. Pero Lope quería aprovechar la oportunidad de engraciarse con el conde al mismo tiempo, y le escribió un largo y denso prólogo, tratando de justificar la participación de Alfonso VIII y otros linajes ilustres españoles en tal cruzada. Conformándose perfectamente a la política patrocinadora del duque de Lerma y los suyos a principios de su privanza, Lope le comunica a Saldaña que lo ha escrito «con ánimo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los historiadores extranjeros,....»<sup>32</sup>. Empleando la cansada retórica de un sin fin de prólogos de la época, Lope invoca la liberalidad y protección del conde, pero en esta ocasión, como si fuera un acto involuntario: «La afición que Vuestra Excelencia tiene a las letras, [...], el amparo que haze a los que las professan, siendo su Mecenas, y bienhechor, me obliga, y si lo puedo decir me fuerza, a dirigirle este Prólogo de mi *Jerusalén*, que como fundamento suyo, tiene necesidad de mayor protección» (I, p. 20). Por «fundamento,» Lope quería aludir –al estilo de fray Prudencio en su historia de Alfonso VII– a la antigüedad de la casa de los Sandoval, emparentada históricamente con los linajes más ilustres de Castilla, ya que los «Estúñigas, Girones, [...] Alencastros, / Guzmanes, [y] Sandoval, ..., / dignos que en jaspes, bronces, y alabastros / la fama los escriua, y que sus hechos / no los sepulten embidiosos pechos» (I, p. 165).

Pero Lope no sólo servía en ese momento de cliente de los Sandoval, sino también de confidente al conde de Saldaña. En una carta escrita al conde en 1608, Lope actuaba de intermediario entre Saldaña y su gentilhomme de cámara, Luis Vélez de Guevara. Lope, amigo y socio académico de Vélez, le pide al conde que «cesen enojos, ... y déme desde aquí sus manos para besárselas en nombre de Luis Vélez, mientras el va a

<sup>29</sup> C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, Madrid, 1891-1907, III, p. 500a.

<sup>30</sup> Véase Isabel Alastrué Campo, *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas 1503-1675*, Alcalá de Henares, 1990, pp. 233-41.

<sup>31</sup> Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1963, p. 43. Véase también Gareth A. Davies, «Luis Vélez de Guevara and Court Life», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, ed. C. George Peale, Amsterdam/Philadelphia, 1983, pp. 20-38.

<sup>32</sup> *Jerusalén conquistada, epopeya trágica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, 1951, vol. I, p. 20.

humillarse a esos pies que han dado más de algun paso en su remedio» (Amezúa, ed. *Epistolario*, III, p. 72). Al intentar paliar un incidente de conducta descomedida del criado hacia su señor, Lope le asegura al conde que Vélez «ama su virtud, su entendimiento y su vida extraordinariamente» (*ibid.*). Con palabras halagüeñas, Lope le recuerda al conde la reconocida benevolencia de los Sandoval: «La de Vuestra Excelencia, señor, es de sus padres y agüelos;...su condición, dulcísima; su ansia, hacer bien a todos; su mayor deseo, honrar...» (*ibid.*). El perdonar a su criado sería otro ejemplo de la grandeza de su linaje y de su poder como protector y mecenas. Lope termina la carta con unos versos atrevidos, si no irónicos, en que Saldaña lleva el nombre de Salicio y Vélez, el conocido de Lauro: «Salicio a Lauro enamora, / Lauro a Salicio recrea, / Salicio a Lauro desea / y Lauro a Salicio adora» (III, p. 73). En momentos difíciles, aconseja Lope, la relación privada entre mecenas y cliente es como la de dos amantes: el amor les hace iguales en la intimidad de la casa, y al mismo tiempo el lenguaje del amor refleja su amistad en la corte, el mundo en que los dos, como aliados, siguen buscando el patronazgo real<sup>33</sup>.

No se sabe si esta intervención pacifista de Lope resultó como esperaba, pero un año después, en 1609, se presenció el conde de Saldaña en la iglesia como padrino de Juan Vélez de Guevara, hijo del poeta<sup>34</sup>. Es más. Vélez se había casado con doña Úrsula Bravo, enlace que fue facilitado por intercesión del conde con una ayuda de costa de 400 ducados sacados del dinero concedido por su padre sobre los ingresos reales de Italia, «en parte de remuneración de muchos y buenos servicios que el dicho Luis Vélez de Guevara me ha hecho,» según reza la carta de poder firmada por Saldaña (C. Pérez Pastor, *Bibliografía*, III, 500a). La esposa de Vélez, continúa la declaración de Saldaña, «era criada que ha sido de mi señora la marquesa de Alcañices» (*ibid.*). El marqués de Alcañices era descendiente de los Borja<sup>35</sup>, y por tanto emparentado con el duque de Lerma, ya que la madre del privado era hija del duque de Gandía. Vélez, criado del conde de Saldaña, se casó con la criada de los parientes del duque de Lerma: el poeta pertenecía del todo en los inicios del reinado a la casa y privanza de los Sandoval.

Entre los «muchos, y buenos servicios» hechos por Vélez bajo el mecenazgo del conde de Saldaña se incluía el fruto de su talento como dramaturgo y poeta<sup>36</sup>. En la

<sup>33</sup> Para el «lenguaje» de la amistad y la corte, véase Antonio Feros, *The King's Favorite, the Duke of Lerma*, op. cit., pp. 102-18.

<sup>34</sup> Joaquín de Entrambasaguas, «Un olvidado poema de Vélez de Guevara», *Revista de bibliografía nacional*, II, 1941 (Madrid), pp. 91-176; véase p. 99.

<sup>35</sup> El propio Vélez destaca el linaje del marqués en el *Elogio del juramento del serenísimo príncipe don Felipe Domingo, quarto deste nombre*, ed. J. de Entrambasaguas, «Un olvidado poema...», pp. 132-3: «El Marqués de Alcañices [sic], descendiente / del Sol de Borja, que ilustró Gandía, / Blason de los Almanzas excelente / De amarillo tras él galán venía: / ... / A quien tambien por Mecenates nombro, / Pues ha sido el Asilo de mis daños, / Que basta para bien de muchos males / Adorar vuestros ojos celestiales».

<sup>36</sup> Para el mecenazgo y la comedia en general, véase Juan Oleza Simó y Teresa Ferrer Valls, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en *Golden Age Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. Charles Davis y Alan Deyermund, London, Tamesis, 1991, pp. 145-54; Victor Dixon, «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1993, pp. 79-95; Miguel Zugasti, «Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara», *Teatro, historia y sociedad*, Murcia, 1996, pp. 37-52.

comedia *El espejo del mundo*, escrita antes de 1606<sup>37</sup> y publicada en 1612, Vélez trata el tema de la privanza. La acción de la comedia se refiere a los acontecimientos históricos de un conflicto territorial entre el rey de Castilla Juan II y Alfonso V de Portugal. Aquí se encuentra, como es de esperar, a don Alvaro de Luna, privado por excelencia, sometido a la buena y adversa fortuna, y cuya privanza se refleja en la relación simbólica del sol y la luna. También aparece, por supuesto, la imagen del espejo, que luego será, según Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, «artificio frecuente [que dignifica] la imagen del rey ante sí mismo y ante la sociedad de la época...»<sup>38</sup>. Pero en *El espejo del mundo* hay dos privados: el mencionado don Alvaro, que sigue siendo privado de Juan II durante toda la comedia, aunque como luna menguante, y un desconocido portugués llamado don Basco, soldado noble, que asciende a privado de Alfonso V, sólo para encontrarse encarcelado por haberle sido fiel consejero.

La presencia de unos soldados pobres (Palla, Cotiño y Eborá), además de unas alusiones contemporáneas a la muerte de Felipe II y al comienzo del reinado de su hijo<sup>39</sup>, sugieren que el mismo Vélez, soldado recién llegado de Italia con la compañía del general don Pedro de Toledo, tenía más que simple curiosidad en los asuntos de la privanza y el mecanismo del patronazgo. Es evidente que don Basco le interesaba a Vélez más que el personaje de don Alvaro precisamente por no ser personaje histórico sobrecargado de una carrera legendaria. Era el perfecto privado. Su ascenso al poder puede ser una descripción del duque de Lerma:

Creció su fama con esto  
de su privanza y estado,  
lo que priva con el Rey  
—que es locura imaginarlo—,  
[...]  
diciendo a voces el vulgo  
que era el más digno privado  
que los reyes han tenido  
ni tendrán en muchos años (vv. 980-95).

Don Basco no es sólo el primer consejero del rey, sino su íntimo amigo. En palabras de Alfonso V: «Sed mi Amigo Mayor, que en tales casos / es el mayor que pueden dar los reyes» (vv. 891-92). Estos versos, con una excepción que comento abajo, evocan una frase de Juan Fernández de Medrano en su *República mixta* (Madrid, 1602), libro

<sup>37</sup> En una edición de la comedia, todavía —lamentablemente— sin publicar, Maria Grazia Profeti y C. George Peale proponen como fecha de redacción los años 1600-1602 (Grazia Profeti, p. 79, nota 57) y una revisión la «segunda mitad de 1602 o principios de 1603» (Peale, p. 110). Courtney Bruerton concluyó que la fecha de la primera redacción fue entre 1606 y 1610. Véase «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *NRFH*, 10, (1956), pp. 337-64.

<sup>38</sup> *La escritura como espejo de palacio: «El toreador» de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 1985, p. 54.

<sup>39</sup> Al empezar la comedia, Alfonso V es príncipe; su padre «se está muriendo en un monasterio («Miraflores»): «en Miraflores se oculta, / viejo y de gota cargado. / Acude el Príncipe agora / al gobierno en su lugar, / que, aunque es mozo, nada ignora; / mas en lo que es consultar, / más que consulta enamora» (vv. 99-105).

dedicado al duque de Lerma: «un amigo fiel ha de moderar las pasiones del príncipe, servirle a sostener el peso de gobierno y decirle la verdad»<sup>40</sup>.

Cuando llega el momento inevitable del disfavor, don Basco sufre unas melancolías profundas como las conocidísimas del duque de Lerma, puntualizadas diligentemente por Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones*<sup>41</sup>. La fortuna adversa de don Basco no ocurre como la de Álvaro de Luna, por su mala privanza, sino porque sirve a un rey que no respeta los tratados hechos con el rey de Castilla ni hace caso de los consejos de su fiel privado. Paradójicamente es la lealtad al rey —tema de los propagandistas al servicio de los Sandoval— lo que causa la caída de don Basco. O Vélez hace un refrito del gran tema de la *Fortuna bifrons*<sup>42</sup>, o simplemente le reprende al rey por no haber sido fiel amigo de su «amigo mayor.» Para Vélez, la buena privanza no yace sólo en la fidelidad del privado don Basco, sino también en la fidelidad recíproca del nuevo rey. Alfonso V, imprudente y colérico, piensa reinar sin un fiel amigo. En todo caso, el patronazgo, dispensado a los vasallos del rey, se hace posible sólo en las manos de un privado que disfrute del amor regio para manejar la gracia real. Cotiño le dice a su compañero Ehora que el privado don Basco

En particular procura  
hacer gran bien a soldados,  
y viudas y monasterios,  
a hospitales y hombres sabios.  
Premia las armas y letras,  
porque está todo en su mano,  
que es el sí y no del Rey  
y del Consejo de Estado;  
y ha hecho muy grande bien  
a parientes y a criados,  
y el Rey le ve cada día  
mercedes acrecentando (vv. 996-1007).

El clientelismo de Vélez para con sus patronos se demuestra perfectamente en 1608 cuando escribe el *Elogio del juramento del serenísimo príncipe don Felipe Domingo, quarto deste nombre*. Vélez poetiza la ceremonia del juramento y las festividades que la acompañan no sólo para elogiar al príncipe heredero, sino también para celebrar la

<sup>40</sup> Quiero agradecer a Antonio Feros el haberme facilitado esta referencia.

<sup>41</sup> Cabrera se refiere a la salud del duque de Lerma frecuentemente: «Todavía dura el mal de los ojos del Duque, y se le acrecentó un desconcierto de estómago, que juntado con la melancolía que padece de ordinario, y la gota que le ha tentado estos días, ha estado muchos sin dar audiencia» (diciembre, 1602, p. 161; cursiva mía); véase también las pp. 287, 478, 489. Lope de Vega, *Epistolario*, ed. cit., III, p. 73, escribe al duque de Sessa en noviembre de 1611: «Aquí ha venido el señor Duque [de Lerma]; possa en su cassa; no tiene la salud que le desean cuantos conocen su generoso ánimo, importante al bien público y particular; dicen que su melancolía es más viuo sujeto de su mal que esta enfermedad que corre; Dios le alegre con la salud que tantos le dessean y han menester».

<sup>42</sup> Véase Jesús Gutiérrez, *La «Fortuna Bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, 1973.

ostentación y vistosidad de la corte en apoyo de la grandeza del reinado de Felipe III. El conde de Saldaña, cuya presencia se despliega en más de diez estrofas, encabeza el desfile de nobles hacia San Jerónimo. La indumentaria de Saldaña es lujosísima: «dando muestras de Mendoza Godo / aventajó la costa del bordado, / que antes que vistiesses estaua dado. [...] / Era la capa una estrellada esfera, / sin los planetas que prestó al cintillo, / que la noche, que huyendo al mar, se esconde / negándose a al Sol, se la dio al Conde» (ed. Entrambasaguas, pp. 126-27). El duque de Lerma lustra no tanto por su ropaje como por su linaje, y sobre todo por ser padre del mecenas de Vélez: «De Sando el generoso descendiente / embidia de Bernardos y de Cides, / de Lerma y Denia Sol resplandeciente, / por los claros Austríacos Cenides; / Imitando el retrato del prudente / Filipo Atlante, el valeroso Alcides / de blanco y lobos viene honrando a España, / y le retrata el Conde de Saldaña» (p. 139). Aunque una de las funciones de los nobles de una sociedad cortesana era prestar majestad al cuerpo del rey en los desfiles ceremoniales, era la prudencia del privado, destacada años antes por Íñigo Ibáñez, la que asociaba al duque con la dignidad de Felipe II, el rey prudente. Según Vélez, hijo y padre constituyen el marco dentro del cual funcionan el gobierno y el patronazgo real. Pero es el hijo que acompaña y comparte la grandeza de Felipe III: «El mayor Rey del mundo es el de España / Pues a pie lleua al Conde de Saldaña» (p. 165).

La adulación exagerada en términos personales y políticos refleja simplemente el vocabulario del mecenazgo dentro del contexto majestuoso y ceremonial del poema. Era completamente aceptable y aun obligatorio para escritores que vivían y pretendían en la corte. Elegante, osado, heroico, ingenioso, peregrino, atrevido son algunos de los calificativos usados por los poetas en versos introductorios al poema de Vélez para describir su proyecto y lenguaje. Según Lope, Vélez no escribe «versos elegantes», sino los canta, «pintando plumas, telas y diamantes» (p. 115). Para Quevedo la pluma de Vélez es «dichosa ...[y] osada» (p. 116), y el poeta, en palabras de Francisco Coronel de Salcedo, es «ingenio celebrado», que escribe con «altiva pluma»: «Con verso heroico, con heroica suma, / del monarca español sonoramente/ cantáis Apolo, Anfión esclarecido» (p. 121). El propósito de Vélez, según los versos de Juan Portocarrero, es la celebración de la grandeza de Saldaña y la honra que goza por su proximidad al rey: «Honrarte es justo el rey mayor del mundo, / que empuña cetro y ciñe real corona, / y en su lugar el Conde de Saldaña» (p. 120). Pedro de Soto concluye que el éxito de Vélez garantiza su relación con Saldaña y aun su futuro como receptor del patronazgo regio: «De un poderoso rey tienes ayuda / Lauro, sube a las salas de la vida / sin temor de fortuna, tiempo, o muerte» (p. 121). Alain Viala nos recuerda que «le caractere hyperbolique de ces éloges est trait constitutif du mythe. [...] ...ils prennent toute leur signification quand on envisage l'intertexte qu'ils constituent. On y voit en particulier l'équilibre de l'échange, tel que le mythe le suppose...» (p. 72). El equilibrio del intercambio implicado por los beneficios del mecenazgo refleja el contexto social del poder político en que el regalo de Vélez puede ser premiado.

Vélez de Guevara empleaba el discurso del patronazgo para proyectar una imagen de sí mismo y asegurarse del mecenazgo del conde de Saldaña. Amigos, parientes, e intermediarios gozaban de la fuente del tesoro real para engrandecer a los Sandoval y

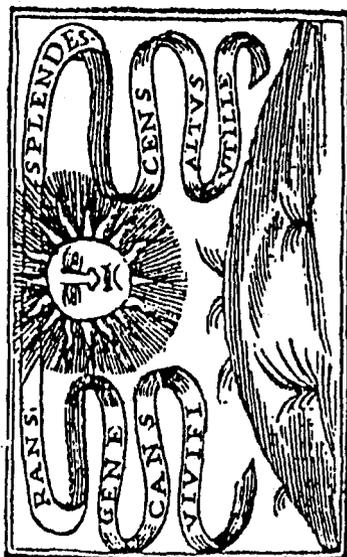
celebrar la magnificencia del reinado. El comienzo del reinado de Felipe III, después de cuarenta años «tan sec[os] que no hay hoja ni fruta en los árboles,» para recordar la frase poética y significativa de Alonso de Barros, transformó el mecanismo de la dispensación del patronazgo cortesano. La entrada de los grandes y la liberalidad del rey señalaron una competición intensa por acceso al monarca en busca de afirmación de preeminencias honoríficas. Para algunos poetas, novelistas y dramaturgos de principios del reinado de Felipe III, existía un nuevo espacio cultural: los comienzos de una sociedad cortesana en la cual podían dedicar y ofrendar sus obras con la posibilidad de ganar algo más que un «puñado de reales».

*Quiero agradecer a la Profesora Ana María Snell por haber leído y corregido  
varias secciones de este ensayo*

MORALIZADAS. 127

*Premium serui fidelis.*

Premio del fiel criado.



ALMARQUES DE DENIA.

*Iusto amor y justa ley  
Verdadero premio handado  
A tal vassallo y criado  
Por la mano de su Rey.  
Con tal hijo (segun hallo)  
Gana España por y honor,  
Denia con tan buen Señor,  
Y el Rey con tan buen vassallo.*

A L

EMBLEMAS.

**MORALIZADAS**

por Hernando de Soro, Con tador y Veedor de la casa de Castilla de su Magestad.

Dirigidas a don Francisco Gomez de Sandoval. Duque de Lerma, Mar-ques de Denia.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID.

Por los herederos de Iuan Iñiguez de Legueta.

1599.

## **COMUNICACIONES**

## **ORÁN: FUENTE LITERARIA Y LUGAR DE ESCRITURA DE MIGUEL DE CERVANTES**

Ahmed Abi-Ayad  
Université d'Oran

Generalmente, todos los escritores llevan en sí el deseo de un lugar que sea, en cierto momento, el lugar geográfico, el lugar imaginario, el lugar de escritura, de memoria, de evasión o de exotismo a veces, para expresar sus fantasmas, proyectar escenas en donde se enfrentan acciones e ideas liberadoras, transgredir leyes y tabúes de orden político, religioso y social, manifestar su punto de vista sobre diversas cuestiones, de interés nacional, rechazar actitudes y comportamientos contrarios a la evolución y al progreso del hombre, reivindicar algunos principios de libertad, de justicia y derecho y, por fin, volver a zumbiar en un espacio identificable para llevar una reflexión sobre la creación literaria a partir de recuerdos personales reales o imaginarios, relacionando al autor con las razones y la situación que le han vuelto a fijarse sobre estos lugares de escritura y de palabras, donde finalmente ficción y realidad, verdad e imaginación, forjan la obra artística.

Se trata de poner de relieve aquí la importancia inestimable que reviste para nosotros, argelinos, un escritor español, al genio tan grande y fino conocedor de la cultura y del mundo arabo-musulmán, que pudo consagrar tanto interés y amor a Argelia, y particularmente a la ciudad de Argel que le llevó en su seno durante cinco largos años, llenos, a la vez, de miseria y de amor desde 1575 a 1580.

A pesar del aspecto literario de nuestra intervención, se hace casi obligatorio, aquí, el recurso a la «transdisciplinarietà» y pasar, pues, por la historia para explicitar la situación conflictual de las relaciones hispano-argelinas de aquel entonces, mostrando la relación y los lazos establecidos, entre Miguel de Cervantes y las respectivas ciudades argelinas.

Argel fue una de las primeras e importantes capitales africanas, que fue lugar de escritura y de interés particular de parte de los europeos y especialmente de los españoles en aquella época.

Por eso, hace falta recordar la historia de Argelia y sus vínculos con España, que, como se sabe, remontan al período de Al Andalus, o sea, la España musulmana. La caída de Granada en 1492, último baluarte islámico en España, complicó y encendió más tarde aquellos lazos que antaño conocieron un brillo cultural y social floreciente, por causa de las monstruosas acciones represivas de purificación, de persecución y expulsión llevadas a cabo por la Inquisición contra los últimos musulmanes de la Península Ibérica y hasta su persecución en tierras africanas.

El estado de beligerancia entre Argelia y España tomó mucha importancia y amplitud con el reino otomano a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Los elementos claves de su biografía nos revelan, sin ninguna duda, la intensa y profunda influencia que Argel ejerció en el autor del *Quijote* y cómo ésta volvió a ser una fuente literaria fundamental y lugar de escritura de Cervantes, quien la aprovechó para dramatizar y narrar todas las peripecias, hazañas y recuerdos personales, «hechos reales mezclados con hechos imaginarios», que había vivido y realizado en tierra argelina.

La ciudad de Orán no escapa a esta ley puesto que representa también para M. de Cervantes, la fuente literaria, el lugar de escritura, de memoria en donde se desarrollan acciones, escenas, ideas e imágenes a menudo antagónicas pero siempre llenas de emoción, belleza y animadas por el buen sentido y espíritu de tolerancia y de respeto que hace que la obra cervantina tenga, todavía hoy, este enfoque multidimensional y actual.

En este trabajo, intentamos mostrar tanto el impacto como la influencia de esta ciudad sobre Cervantes y la importante relación con su comedia *El Gallardo Español*.

El cautiverio de Cervantes en tierras argelinas durante 5 años engendró, desafortunadamente, sólo artículos y escritos parciales y exageradamente impregnados de una visión sensacionalista, bárbara y despectiva, descuidando u omitiendo, quizás voluntariamente, verdades sobre la fuerte influencia islámica que se ejerció en él a través de las tradiciones sufíes a las que tuvo acceso durante su estancia en Argel y Orán.

Hablar de la historia moderna de Orán es evocar necesariamente la política africanista de España con el mito unificador y confuso de la «España africana» a partir de una panoplia de sentimientos de autodefensa preventiva, de imperialismo conquistador y de cruzada contra el infiel<sup>1</sup>.

Resulta que después de la conquista de Mers-El-Kébir en septiembre de 1505, por Diego Fernández de Córdoba, la de Orán se hacía inminente para salvaguardar Mers-El-Kébir y satisfacer entonces las miradas expansionistas de Cisneros, quien, cuatro años más tarde, el 19 de mayo, se apoderó de la ciudad, no sin muchas dificultades y adversidades.

Ahora bien, la presencia española en Argelia se resumía, al fin y al cabo, a la domi-

---

<sup>1</sup> Isabel la Católica sólo veía allí un porvenir, incluso y sobre todo para la cruz.

nación de las plazas fuertes de Orán y de Mers-El-Kébir. Mantener esas posiciones exigía enormes sacrificios absolutamente desproporcionados destinados a desaparecer inexorablemente como también significaba una perpetua alerta y vigilancia detrás de las murallas y fortificaciones.

Los españoles tuvieron muchas dificultades en mantener estos enclaves en un contexto hostil. Se había acabado «la España africana», «el sueño senil de Cisneros de un Maghreb cristiano y español», tal como lo afirmó muy bien el arabista español, Mikel de Epalza<sup>2</sup>.

Orán nunca pudo imponer una dominación española estable en la región.

El recurso a las frecuentes razzias o pillajes de las aldeas cercanas permitía aprovisionar a la plaza y a los soldados constantemente hambrientos. Por lo demás, muchos testimonios sobre todo eso aparecerán de modo claro, en dicha comedia de Cervantes.

En efecto, *El Gallardo español*, escrita hacia 1595 y publicada un año después de su muerte, tiene una relación directa y estrecha con la ciudad e historia de Orán de su época<sup>3</sup>.

Esta famosa obra de Cervantes, representa un pretexto novelesco para evocar una parte heroica de la historia oranesa, y que el autor conocía ya a partir de Argel a lo largo de su cautiverio.

Cabe recordar aquí que en su segunda tentativa de evasión hacia Orán, evocada en *El Trato de Argel*, aparecen algunas referencias en la discusión de dos esclavos que proyectaban escaparse.

Así lo comentan:

- Pues ¿cómo piensa ir?
- Qué agora, como es tiempo de verano,  
los alárabes todos a la sierra,  
se retiran, buscando el fresco viento.
- ¿Llevas algunas señas por do entiendas  
cuál es de Orán la deseada tierra?
- Sí llevo, y sé que he de pasar primero  
dos ríos: uno del Bates, nombrado,  
río del azafrán, que está aquí junto;  
otro, el de Hiqueznaque, que es más lejos.  
Cerca de Mostagán, y a mano derecha,  
está una levantada y grande cuesta,  
que dicen que se llama el cerro Gordo,  
y puesto encima de ella se descubre

<sup>2</sup> M. Epalza et J. Bautista Vilar, *Planos y Mapas hispánicos de Argelia. Siglos XVI<sup>o</sup> -XVIII<sup>o</sup>*, Madrid, ed. I.H.A.C., 1988 p. 59.

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, 1615.

frente por frente un monte, que es la silla  
que sobre Orán levanta la cabeza<sup>4</sup>.

*El Gallardo Español*, cuya escena y acción se desenvuelven en Orán, relata un verdadero drama histórico relativo al famoso asedio de Orán y de Mers-El-Kébir de 1563 por Hasan Pacha, con protagonistas reales que vivieron y defendieron la ciudad.

Aquel feroz e inolvidable episodio que inspiraba más tarde a Cervantes, revelaba el valor y sacrificio español en una de las batallas más sangrientas:

Orán empezó a ser atacada por los moros fuertemente de una manera permanente, y a veces perdiéndose guarniciones enteras como la del fuerte de San Gregorio, que se tuvo que defender, mandada por un fraile de sesenta y dos años y con cincuenta hombres, que estuvieron allí hasta que murieron en medio de este punto de heroísmo<sup>5</sup>.

Fue entonces, en esta época de profunda desolación y dolorosa situación, cuando Cervantes llegó a Orán, en la primavera del año 1581, precisamente dieciocho años después de los terribles enfrentamientos y combates de Mers-El-Kébir.

Su estancia le permitía, durante más de un mes, informarse y examinar el aspecto miserable y deprimido de la ciudad totalmente destruida. Ya no contaba más de tres mil habitantes incluida la guarnición.

Y, en efecto, fueron aquellos recuerdos, informaciones e imágenes que el ilustre escritor, M. de Cervantes, gran conocedor del mundo musulmán de España y Argel, aprovechaba para reconstruir el relato del asedio de 1563, del cual se inspiró en su comedia *El Gallardo Español*.

Aquel acontecimiento histórico bastante significativo tuvo una resonancia literaria importantísima tanto en árabe como en español.

Desgraciadamente, si las fuentes literarias españolas relativas a ese episodio son más numerosas, notamos, sin embargo, un solo documento en árabe que hace referencia a ello; los demás deben ser destruidos o desconocidos<sup>6</sup>.

Ahora bien, en esta comedia española, el afán de la verdad de los hechos narrados por Cervantes, constituye un principio fundamental que Cervantes repite varias veces en sus escritos: «Verdad e historia» decía al final de la comedia *Los Baños de Argel*, mientras que en *El Gallardo Español* acaba la historia con la intervención del personaje Buyrago que afirma lo siguiente:

<sup>4</sup> M. de Cervantes, *El Trato de Argel*, p. 157.

Ahmed Abi-Ayad, «Argel: Fuente literaria de M. de Cervantes», en *I<sup>er</sup>. Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Almagro (Ciudad Real, España), 1991.

<sup>5</sup> Morales Oliver, «Oran y España», conferencia in *I.E.A.*, 23 nov. 1960.

<sup>6</sup> El raro y precioso documento árabe al cual nos referimos pertenece al libro de Ibn Meriem *El Bostan ou Jardin des biographies des Saints et Savants de Tlemcen*.

Ibn Meriem vivió en la segunda mitad del siglo XVI y nos conservó una espléndida e interesante poesía del sabio jurisconsulto y poeta Abderrahman Ben Mohammed Ben Mouça, quien, presente durante el asedio de 1563, compuso estos versos épicos para estimular y animar a Hasán a la victoria en nombre del Dios poderoso y consolarlo de su primer infortunio.

(...) Ha llegado la hora,  
de dar fin a esta comedia  
cuyo principal intento  
ha sido mezclar verdades  
con fabulosos intentos<sup>7</sup>.

La misma idea reaparece en ciertas escenas cuando dice: «es un relato verdadero que vi yo mismo»<sup>8</sup>.

El argumento de esta obra sobre Orán presenta dos situaciones, una ficticia y otra real. Al lado de la ficción de la intriga amorosa entre el héroe Ali Muzel y su amada Arlaja que vive en el aduar vecino, existe la realidad que corresponde a la defensa de Orán y los continuos ataques árabes para liberar las plazas fuertes ocupadas por los españoles.

Si el perfil novelesco de la comedia se teje alrededor de la historia amorosa y constituye el aspecto atractivo e interesante del desenlace de la relación sentimental, el fondo histórico se basa en los acontecimientos dramáticos reales que había vivido Orán en aquella época. «Hechos reales mezclados con hechos imaginarios» decía Cervantes mismo al referirse a esa pieza, donde todas las acciones bélicas son relatadas en su justo contexto geográfico e histórico y en donde se ponen de relieve las hazañas de ciertos jefes, tanto árabes como españoles, tal por ejemplo Ali Muzel y el Conde Alcaudete, quien gobernaba Orán durante veinticuatro años.

Cervantes puso también en escena a otros personajes importantes de ese asedio histórico y que conoció, a uno de ellos, durante su visita en 1581.

Se trata de Martín de Córdoba, defensor de Mers El Kébir, y cuyo padre murió en el desastre de Mostaganem durante el enfrentamiento con Hasan Pacha<sup>9</sup>.

A este propósito, un verso de *El Gallardo Español*, señala aquel recuerdo memorable que ha marcado la historia heroica de esa familia española en Orán. Así, cuando Alonso manda a su joven hermano Martín tomar el mandamiento de Mers El Kebir para resistir a los ataques de Hasan, dice lo siguiente: el conde hablando a Hasán

mi hermano, que en Almarza ya se encierra  
mostrará de quien es el bravo intento;  
que este perro, que nunca otra vez ladre,  
es el que en Mostagán mordió a su padre

Y sigue diciendo:

Tengo fe en su energía.

<sup>7</sup> M. de Cervantes, *El Gallardo español*, III, p. 131, 1-4.

<sup>8</sup> M. de Cervantes, *El Gallardo español*, in B.A.E. 1ª, jornada, p. 11.

<sup>9</sup> El Comandante, gobernador de Orán, Alcaudete, padre de Alonso y Martín, murió en el desastre de Mostaganem, cuando se enfrentó al rey de Argel, Hasan Pacha, en 1558.

Ha de vencer el que en Mostagán  
venció a su padre...<sup>10</sup>.

Alábez responde de esta forma a Azán:

quien al padre venció, vencerá al hijo  
No ay que esperar ¡o grande Hazán!  
que el tiempo que te tardas, esse quitas  
a tus victorias raras e infinitas<sup>11</sup>.

Algunos rasgos autobiográficos de Cervantes aparecen en el personaje Fernando de Saavedra, uno de los capitanes más audaces, que defendía Orán.

Se hace alusión, incluso se reconoce aquí, el comportamiento heroico y prodigioso de Cervantes, que le costó la pérdida de su brazo izquierdo en la famosa batalla de Lepanto en 1571.

*El Gallardo Español* es una parte histórica de la Orán española que está evocada. Es también un testimonio auténtico e importante que Miguel de Cervantes Saavedra nos transmite de nuestra ciudad de aquel tiempo.

Es entonces una imagen emocionante, sentimental e interesantísima a la vez, porque hoy en 1996, todos los vecinos de Orán pueden reconocerse y proyectarse en aquel viejo Orán español.

Esta comedia, representa pues el lugar de escritura, de recuerdos donde las evocaciones e imágenes del autor se ponen en conflicto para reflejar la complejidad de la vida humana y sus componentes más atractivos y dolorosos a la vez, con referencias a personajes, sitios, acontecimientos históricos tristes y perjudiciales, sentimientos y juicios personales sobre diversos aspectos de ese conflicto, poniéndose encima del fenómeno racial y religioso, para juzgar sólo el comportamiento humano en sus valores intrínsecos y altamente virtuosos.

Un gran número de informaciones marcan la estancia de M. de Cervantes en Orán y constituyen un precioso documento para el conocimiento de aquel pasado en sus diferentes facetas económicas, militares, sociales, etc.

Cervantes señala incluso la actitud miserable y lamentable de los soldados españoles hambrientos, ilustrada aquí por el personaje Buytrago, que tiene la espada sin vaina, liada con trapos, muy mal parado e insaciable. Lo que se manifiesta con este grito:

¡Cuerpo de Dios conmigo! Denme ripo  
suficiente a la boca, y denme moros  
a las manos, a pares a millares;  
verán quién es Buytrago, y si merece  
comer por diez, pues que pelea por veinte<sup>12</sup>.

Frente al aspecto cómico de la comedia, se destacan elementos dramáticos y amar-

<sup>10</sup> *Idem.* Jornada III, p. 146.

<sup>11</sup> *Idem.* Jornada III, p. 147.

<sup>12</sup> *Idem.* Jornada III, I-V.

gos de la guerra. Buytrago lanza oraciones y pide limosna, y «esta manera de gritar a limosna..., yo mismo la vi» puntualizaba Cervantes mismo.

Más adelante, Buytrago alude al horror que se vive en la plaza con cierto guiño de heroísmo y presunción:

Nadie mueve aquí en el lecho  
a almidonas y almendradas,  
a pistos y purgas hecho;  
aquí se muere a estocadas  
y a balazos roto el pecho<sup>13</sup>.

Esta cruel y dura realidad muestra, por otro lado, el heroísmo y valor de los soldados españoles, que Cervantes querría poner de relieve. La otra situación evocada adrede por el autor describe, con realismo y veracidad, las cabalgadas o razzias operadas contra los autóctonos para castigar las tribus hostiles o abastecer los cuarteles en vituallas, esclavos y bestias.

*El Gallardo Español* lleva otras precisiones topográficas como «la montagne des lions», o cerro de los leones, que está junto a Canastel y que todos los vecinos de la ciudad conocen por ser un bosque agradable de descanso.

Cervantes mismo aborda este tema en *Don Quijote*, capítulo XVII, donde en una escena aparece un caballero bravo que para un carro y pide al carretero lo que lleva dentro y se le contesta:

lo que viene allí, son dos feroces leones que el comandante general de las plazas de Orán manda a la corte para su Majestad.

La misma referencia aparece en la *Gitanilla*, cuando Preciosa en un famoso romance se expresa de este modo:

—Hermosita, hermosa,  
la de las manos de plata,  
más te quiere tu marido  
que el Rey de las Alpujarras.  
Eres paloma sin hiel;  
pero a veces eres brava  
como leona de Orán<sup>14</sup>.

Otras muchas alusiones dignas de Cervantes son puestas de relieve, cuando precisamente, al referirse a los árabes, se evoca a los galanes de meliona, tribu valiente y caballeresca de la que hablaron Marmol, Abu Aras y más tarde a finales del siglo XVIII García de la Huerta, poeta exiliado en Orán<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Idem*. Jornada II, XIV -XIX.

<sup>14</sup> M. de Cervantes, *La Gitanilla* in *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, p. 29.

<sup>15</sup> García de la Huerta escribió su tragedia *Raquel en Orán*, donde la estrenó en el teatro reedificado por Eugenio de Alvarado, comandante de las plazas de Orán de 1770 a 1773, y a quien dedicó una égloga intitulada «Égloga africana a la erección de la estatua que dedicó el Mariscal de campo, Don Eugenio de Alvarado, comandante general de las plazas y fortalezas de Orán, a la memoria del Rey, nuestro, el 20 de mayo de 1772».

Cervantes, muy respetuoso de los valores humanos, parece en este sentido rendir aquí, un homenaje al combatiente árabe, Ali Muzel, que se destaca también por su espíritu noble y valiente al desafiar de este modo a don Fernando:

Escuchadme, los de Orán,  
caballeros y soldados,  
que firmáis con nuestra sangre,  
vuestros hechos señalados.  
Alimuzel, soy, un moro  
de aquellos que son llamados  
galanes de Meliona,  
tan valientes como hidalgos.

Y así, a tí te desafío,  
Don Fernando el fuerte, el bravo,  
tan infamia de los moros,  
Bien se verá en lo que he dicho  
que, aunque aya otros Fernandos.  
es aquel de Saavedra  
a quien a batalla llamo.

Y para darte ocasión  
de que salgas mano a mano  
a verte conmigo agora,  
destas cosas te hago cargo:  
que peleas desde lejos,  
que el arcabuz es tu ámparo,

Aquí, junto a Canastel,  
solo te estaré esperando<sup>16</sup>.

*El Gallardo Español* es la síntesis de todo eso, y a pesar de su aspecto literario, representa un verdadero documento sobre la presencia española en Orán con una objetividad y visión realista, propia de Cervantes sobre varios elementos históricos, geográficos, sociológicos y económicos.

La idea de la igualdad y la dignidad de los seres humanos está presente en toda la obra cervantina. Aquí la imagen que nos transmite Cervantes de los argelinos es una representación respetuosa y honorable a pesar de esa situación de guerra.

Pues el enemigo, o sea el árabe, es tratado con respeto y noble consideración tal como aparece en estos versos:

«Es un moro cortés y valiente» dice Fernando al referirse a Ali Muzel, actitud de estima que aparece también en este último cuando habla del español con este tono: «no es enemigo el cristiano, ¡contrario sí!» o «Pero don Fernando no es mi enemigo, sólo mi adversario».

<sup>16</sup> M. de Cervantes, *El Gallardo Español*, Jornada primera, I-III.

Notamos que este respeto es muy acorde hasta con las religiones en cuestión, puesto que en la despedida del capitán Guzmán y el propio Ali Muzel se hace también con una reverencia serena y respetuosa:

Guzmán dice «Tu Mahoma Alí, te guarde», y contesta Ali Muzel «tu Cristo vaya contigo».

En fin, pensamos que todos estos comportamientos y revelaciones son emocionantes y dignos de una gran comedia, que es fundamentalmente un testimonio valioso de un pasado tumultuoso, trágico y magnífico a la vez.

Para terminar diré, que con *El Gallardo Español*, Cervantes querría expresar unos importantísimos y nobles valores, que nos permiten, hoy, detenernos y meditar un momento sobre aquel acontecimiento de mayor interés y significación de la Historia de Orán, que constituye finalmente un verdadero refugio, el lugar de escritura y de evasión para poder dejarnos su visión de aquellos recuerdos e imágenes inextricables pero llenas de sentimientos y pasiones humanas que interpelan necesariamente nuestra reflexión y conciencia para evitar siempre la tragedia humana y sustituirla por el respeto mutuo y la tolerancia. Noble mensaje cervantino todavía vigente al cual yo quiero rendir un espléndido homenaje hoy.

# LA NOVELA EN LOS TRATADOS DE CORTESANÍA

Mireia Aldomà-García  
Universitat Autònoma de Barcelona

Tras el género novela corta, *novella* o novela cortesana se esconden numerosas incógnitas todavía por descifrar, quizás la primera y la más repetida sea la formulación de las características del género; nos proponemos aquí mostrar algunas observaciones sobre las novelas extraídas a partir de los manuales de comportamiento o cortesía. Para ello tendremos presentes tanto *El Cortesano* de Castiglione como *El Galateo* de Della Casa, sin olvidar la traducción española conocida como *El Galateo Español*.

Dichos manuales se proponen como modelo del buen cortesano, en ellos aparecen las normas dictadas por hombres con larga experiencia sobre el comportamiento que deberá seguir un cortesano para lograr vivir bien en la corte y la sociedad.

*El Cortesano* gozó de notable éxito en toda Europa, la obra fue comentada, editada y traducida como modelo del hombre de los nuevos tiempos, el ideal del hombre moderno (1528)<sup>1</sup>. En España, la traducción de *El Cortesano* corrió pronto, en 1534, a cargo de Juan Boscán<sup>2</sup>. *El Galateo* de Giovanni Della Casa publicado en 1528 fue

---

<sup>1</sup> *El Cortesano* aparece publicado por primera vez en la primavera de 1528 en Venecia por Aldo e Andrea d'Asolo bajo los auspicios de Manuzio, y al cabo de pocos meses en Florencia en la imprenta de Filippo Giunta, pero la redacción del tratado había empezado mucho tiempo atrás. En efecto, en 1513 Castiglione inicia la obra y la primera redacción definitiva data de los años 1514 y 1515, redacción completamente revisada en 1518, momento en el que manda copia de su obra a Bembo. Entre 1520 y 1521 elabora la segunda redacción y, finalmente en 1524 la tercera que será sometida a continuas revisiones incluso tras la primera edición véneta. En 1527, ya desde Madrid, manda el manuscrito a Manuzio junto a una serie de meticulosas observaciones sobre el lanzamiento de la obra. G. Volpi, ed., Castiglione, *Opere volgari e latine*, Padua, 1733. La edición empleada es la de A. Quondam ed., Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Milán, Garzanti, 1981.

<sup>2</sup> J. Boscán, traductor de *El Cortesano*, Barcelona, Pedro Mompezat, 1534. La edición usada y donde se hallan referencias bibliográficas sobre la traducción española es la de M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.

traducido y adaptado en 1582 por Lucas Gracián Dantisco en lo que se conoce como *Galateo Español*, traducción que no es completamente fiel, ya que haciendo gala de la célebre frase «traduttore, traditore», traduce y adapta. Su adaptación consiste en numerosas ocasiones en simplificar, sintetizando las teorías expuestas por Della Casa y añadiéndoles, eso sí, ejemplos comprensibles para su público español<sup>3</sup>.

El objetivo común de los tratados es formar al perfecto cortesano mediante las palabras y los actos. El grupo de *El Cortesano* se reúne en Urbino en el castillo del duque Guidubaldo de Montefeltro para hablar, como si de una *brigata* del Decamerón o de cualquier otra novela se tratara, y establecer a través de la forma dialogística el modelo general de la cortesanía. El cortesano perfecto será el resultado de la aplicación de una regla universal: huir de la afectación y usar la *sprezzatura*, la naturalidad<sup>4</sup>, mientras que en *El Galateo* se ofrecen en un manual las indicaciones de un viejo *idiota*, ignorante, a un hombre joven, un ficticio discípulo. La estrategia recuerda la respuesta del maestro al alumno en los cuentos orientales y en los *exempla*; *El Galateo* es una larga respuesta a una *quaestio*, en este caso muy amplia, sobre el comportamiento en sociedad y la respuesta no pretende erigir a un hombre superior sino el ideal de la mediocridad, el *aurea mediocritas* de Horacio, el tipo «*mezzano*», el ser equilibrado y sagaz.

Antes de anotar las observaciones respecto a la teoría narrativa, conviene precisar que tanto en *El Cortesano* de Castiglione como en *El Galateo* de Della Casa y en *El Galateo Español* hay que distinguir la teoría y la práctica de la narración. En todos los manuales aparecen narraciones, novelas cortas, ejemplos o facecias para ilustrar la teoría o para distraer al público.

En *El Cortesano* se acude continuamente a los ejemplos y anécdotas para formular la propuesta del nuevo hombre y, cuando se peca por exceso de razonamientos filosóficos, como en el libro III, las apabullantes disquisiciones son un modelo de lo prohibido.

Al principio de *El Galateo*, cuando se habla de las buenas maneras en la mesa, el autor introduce la historieta, el ejemplo de lo que le sucedió a un obispo de Verona con un invitado que masticaba de modo excesivamente sonoro y de la manera que tuvo para poder advertirlo de su defecto<sup>5</sup>.

Son sólo algunos de los numerosos ejemplos o novelas que se hallan en las obras donde a los preceptos o normas les siguen los casos prácticos vividos u oídos que ilustran la teoría. La necesidad del ejemplo significa la necesidad de la praxis; en el

<sup>3</sup> La redacción del *Galateo* puede probablemente datarse entre 1552 y 1554, en el período de paz y alejamiento de la vida mundana, en el retiro de Nervesa, en la Marca Trevigiana; sin embargo, la primera edición, a regañadientes de los herederos, será póstuma, en 1558. Erasmo Gemini insiste ante los herederos de Della Casa, sus sobrinos, y consigue publicar el *Galateo* junto a la *Orazione di Carlo V* y las *Rime*. Un año más tarde se publica por primera vez el tratado en Milán, 1559, edición a la que sigue pronto la véneta de 1580. *Galateo Español*, ed. de M. Morreale, Madrid, CSIC, 1968.

<sup>4</sup> «fugir quanto si pò, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi» (Libro I, cap. XXVI). La traducción del vocablo «sprezzatura» resulta difícil para Boscán, quien convierte el neologismo usado por Castiglione en descuido. Pozzi, *op.cit.*, 144.

<sup>5</sup> *Galateo*, cap. IV, 63-64.

mismo *Galateo* se acude al relato de una antigua crónica, la historia de un maestro escultor, para demostrar casi al final del libro que la teoría no basta y a ésta hay que añadirle la experiencia<sup>6</sup>.

En *El Galateo Español*, la libertad con la que traduce Gracián Dantisco le permite introducir directamente la *Novela del gran Soldán con los amores de la linda Aja y el Príncipe de Nápoles*<sup>7</sup>. El traductor advierte de la presencia de la novela, señala su finalidad y sugiere prescindir de ella si al lector no le interesa,

Y pues en todas las cosas de este tratado procuramos traer comparaciones y ejemplos al propósito, en éste que se nos ofrece pondremos un cuento, del cual (por haber parecido bien a unos Cómicos) se hizo una hermosa tragicomedia. Y porque en este libro procuramos dar pasto a los más gustos, el que de esto no le tuviere, pase la novela, si le pareciere larga y prosiga las demás cosas de este tratado. (*De las Novelas y Cuentos*)<sup>8</sup>.

A estas muestras podríamos añadirles muchas más, todas ellas en el ya redundante propósito de confirmar la existencia de novelas, cuentos y anécdotas en los manuales de comportamiento.

En el Libro II de *El Cortesano* se manifiesta de modo claro que al cortesano nunca le deberán faltar motes y facecias que diviertan (cap.XLI), más adelante la facecia viene definida como «*parlar piacevole più adatto al riso o festa*» (cap.XLII), es decir, de carácter festivo. Asimismo se comenta que la facecia provoca la risa pero también es un ejercicio de habilidad intelectual; finalmente, se estipulan tipos de facecia. En los capítulos XLII, XLIII y luego en el XLVIII, entre Federico y Bernardo Bibiena señalan tres tipos de facecias: la *urbana*, el *detto* y la *burla*.

El primer tipo abordado y luego olvidado en detrimento de la *burla* es la *facecia urbana*<sup>9</sup>, consistente en contar una acción; el segundo tipo, llamado *detto* o *argucia*, es un breve juego de palabras; y el tercer tipo, la *burla*, el tipo novedoso introducido por Bernardo de Bibiena, es un tipo mixto de facecia que mezcla la narración con los juegos de palabras. La *facecia urbana* es definida como el relato de una acción que al narrador le ha ocurrido o ha sabido de ella. Es un relato, se afirma, parecido a la novela<sup>10</sup>, juego que merece escasa atención por parte de algún interlocutor como Federico,

<sup>6</sup> *Galateo*, cap. XXV, 118.

<sup>7</sup> *Galateo Español*, 156-164.

<sup>8</sup> *Galateo Español*, 156.

<sup>9</sup> Messer Federico opina lo siguiente: «delle quai l'una s'estende nel ragionar lungo e continuato; come si vede d'algun'omini, che con tanto bona grazia e così piacevolmente narrano ed esprimono una cosa che sia loro intervenuta, o veduta o udita l'abbiano, che coi gesti e con le parole la mettono inanzi agli occhi e quasi la fan toccar con mano; e questa forse, per non ci aver altro vocabulo, si poria chiamar «festività», o vero «urbanità» (*Cortigiano*, cap. XLIII). Bernardo Bibiena, tras señalar la deformidad como causa y origen de las facecias, vuelve a los tipos: la *urbana*, el *detto* o «subita e arguta prontezza» y la *burla*, que mezcla narraciones largas y dichos breves.

<sup>10</sup> Nos interesa ahora abordar con detalle el primer tipo de facecias, las facecias urbanas. De ellas dirá: «...di quella urbana e piacevol narrazion continuata, che consiste nell'effetto d'una cosa... Quelle prime adunque, che consistono nel parlar continuato, son di maniera tale, quasi che l'omo racconti una novella» (*Cortigiano*, cap. XLVIII).

al considerar que la capacidad de contar historias es innata en los humanos y pueden prescindir de cualquier regla<sup>11</sup>.

Bernardo de Bibiena, más generoso que Federico, puntualiza algunos aspectos de la *facecia urbana*, tales como la posibilidad de introducir pequeñas mentiras en la narración<sup>12</sup>, la importancia de la habilidad recitativa del narrador<sup>13</sup> y, por último, la posibilidad de conseguir el objetivo comunicativo de la risa incluso mediante las narraciones escritas como sucede con las del Decamerón<sup>14</sup>.

Castiglione centra sus comentarios sobre la materia de las facecias en la *burla* ya que sugiere el filón de las imitaciones ajenas así como de sus defectos, incluso exagerando o introduciendo una mentira bien compuesta<sup>15</sup>; sin embargo, más adelante advertirá sobre el peligro de parecer un bufón si se exagera la imitación de defectos ajenos<sup>16</sup>.

Los ejemplos propuestos por los interlocutores, muchas veces porque se sienten aludidos, muestran que entre los defectos aceptados figuran las historias que giran en torno a los tópicos de los florentinos tontos, los venecianos que no saben montar a caballo o la avaricia mundialmente reconocida de los luqueses.

Interesa señalar que la *facecia urbana* es un narración larga y continuada o un contar por extenso una acción, se equipara a la novela y las sugerencias o normas que se dan son válidas para el género novela, especialmente las referidas a la ficción (recordemos que la materia puede contener mentiras) y a la habilidad y destreza narrativa. Otras observaciones, como el filón cómico, se pueden aplicar a algunas novelas pero no a todas, ya que no todas las novelas cortas serán cómicas ni causarán hilaridad.

Si en *El Cortesano* se insiste más en la facecia corta, en cambio, en el *Galateo*, ésta queda casi proscrita, relegada a un segundo plano porque para Della Casa el mote entraña notable peligro de herir y la facecia o «*beffa*» basada en la burla de las personas es condenada. Della Casa presta atención a la *facecia urbana*, como también lo hará su

<sup>11</sup> «dico adunque che nel primo modo, che è quella festiva narrazione, non è bisogno arte alcuna perchè la natura medesima crea e forma gli omini atti a narrare piecevolmente; e dà loro il volto, i gesti, la voce e le parole appropriate ad imitar ciò che vogliono.» (*Cortigiano*, cap. XLIII).

<sup>12</sup> «Or vedete come questa sorte di facezie ha dello elegante e del bono, come si conviene ad uomo di corte, o vero o finto che sia quello che si narra; perchè in tal caso è licito fingere quanto all'uom piace, senza colpa; e dicendo la verità adornarla con qualche bugietta, crescendo o diminuendo secondo'l bisogno.» (*Cortigiano*, cap. XLIX).

<sup>13</sup> El segundo aspecto tratado, no por ello secundario sino primordial, es la habilidad recitativa del narrador, quien tiene que lograr que los oyentes vivan lo que cuenta: «Ma la grazia perfetta e vera virtù di questo è il dimostrar tanto bene e senza fatica, così coi gesti come con le parole, quello che l'omo vol esprimere, che a quelli che odono paia vedersi innanzi agli occhi far le cose che si narrano.»

<sup>14</sup> Cita como muestra las novelas de la Octava Jornada del *Decamerón*: «E benché a queste narrazioni si ricerchino i gesti e quella efficacia che ha la voce viva, pur ancor in scritto qualche volta si conosce la lor virtù.» (*Cortigiano*, cap. XLIX).

<sup>15</sup> «Induce ancor molto a ridere, che pur si contiene sotto la narrazione, il recitar con bona grazia alcuni difetti d'altri, mediocri però e non degni di maggior supplicio, come le sciocchezze talor simplici, talor accompagnate da un poco di pazzia pronta e mordace; medesimamente certe affezione estreme; talor una grande e ben composta bugia.» (*Cortigiano*, cap. LI).

<sup>16</sup> El último capítulo dedicado a la facecia urbana previene del peligro de parecer un bufón al imitar los defectos ajenos: «in quella prima sorte di parlar festivo s'ha de fuggir, narrando ed imitando, di rassimigliarsi ai buffoni e parassiti ed a quelli che inducono altrui a ridere per le lor sciocchezze...» (*Cortigiano*, cap. LVII).

traductor español en los significativos capítulos *Del hablar continuado*, en *De las novelas y cuentos* y en *Fin del cuento y prosigue el autor*, capítulos todos ellos donde resume el original italiano<sup>17</sup>.

El tipo de relato en el que se centra Gracián Dantisco es la *facecia urbana*, el hablar continuado; en cuanto a los motes y burlas, los otros dos tipos de facecia, aconseja ser moderado en su uso y previene contra la *burla* exagerada o mordaz de los defectos ajenos. El mote o dicho agudo entraña el peligro del engaño y tal artificio sólo es apto para personas con agudo ingenio<sup>18</sup>. Además, el mote o dicho gracioso es de naturaleza oral y pierde toda su gracia al repetirse o al ponerlo por escrito<sup>19</sup>.

El entretenimiento proporcionado por el hablar continuado lleva al traductor a dedicar un capítulo con ese nombre y a continuar la materia en *De las novelas y cuentos*, lo cual nos lleva una vez más a comprobar que Gracián Dantisco cree estar repitiendo la preceptiva de la novela corta y cuento.

La materia tratada es de cabal importancia en los *Galateos*. Las primeras observaciones surgen al principio del libro italiano, cuando comenta los defectos o vicios al elegir la materia tratada<sup>20</sup>, Della Casa aconseja que la materia tratada no sea ni demasiado sutil, porque los oyentes no prestarían atención alguna, tampoco temas deshonestos que harían sonrojarlos, ni temas que ataquen a Dios y a los santos, defectos en los que cayó en su día el mismísimo Boccaccio<sup>21</sup>. Prosiguen las observaciones sobre los defectos de la materia elegida y se recomienda alejarse de los consabidos temas domésticos, cometen error aquellos que sólo tienen en su boca a los niños, a la mujer y a la criada o ama<sup>22</sup> así como los narradores que creen hallar en sus propios sueños el gran filón de los temas puesto que los sueños ajenos suelen aburrir a los oyentes<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> *Galateo Español*, 155-156, 164.

<sup>18</sup> *Galateo Español*, 152.

<sup>19</sup> *Galateo Español*, 150.

<sup>20</sup> «Nel favellare si pecca in molti e varii modi, e primieramente nella materia che si propone; la quale non vuole essere né frivola né vile, perciocchè gli uditori non vi badano e per ciò non hanno né diletto anzi scherniscono i ragionamenti ed il ragionare insieme. Non si dee anco pigliar tema molto sottile né troppo isquisito, perciocchè con fatica s'intende dai più. Vuolsi diligentemente guardare di far la proposta tale che niuno della brigata arrossisca o ne riceva onta. Né dia alcuna bruttura si dee favellare, comeché piacevole cosa paresse ad udire: perciocchè alle oneste persone non istà bene studiar di piacere altrui se non nelle oneste cose. Né contra Dio né contra' santi, né daddovero né motteggiando si dee mai dire alcuna cosa, quatanque per altro fosse leggiadra o piacevole.» (cap. XI).

<sup>21</sup> En el *Galateo* se acusa a Boccaccio de haber caído en ese error: «Il quale peccato assai sovente commise la nobile brigata del nostro messer Giovanni Boccaccio ne' suoi ragionamenti sì che ella merita benedi essere agramente ripresa da ogni intendente persona.» (cap XI).

Tampoco los temas deberán ser melancólicos ni de enfermedades, muertes o pestilencias porque en la ocasión festiva no hay lugar para la catarsis propia de la tragedia. La ocasión le vale a Della Casa para lanzar otro ataque a Boccaccio, en este caso contra Filostrato, quien en la IV Jornada del *Decamerón* propuso como tema contar sucesos amorosos con final trágico y amargo.

<sup>22</sup> «Errano parimente coloro che altro non hanno in bocca giammai che i loro bambini e la donna e la balia loro...» (cap. XI).

<sup>23</sup> «male fanno ancora quelli che tratto tratto si pongono a recitare i sogni loro con tanta affezione e facendone sì gran maraviglia che è un isfinimento di cuore a sentirli; massimamente che costoro sono per lo più tali che perduta opera sarebbe lo ascoltare qualunque s'è la loro maggior prodezz, fatta eziando quando vegghiarono. Non si dee adunque noiare altrui con sì vile materia come i soni, spezialmente sciocchi, come

La última recomendación en cuanto a la materia concierne a las mentiras, recuérdese que Castiglione no tenía reparo alguno en introducir mentirijillas en la materia contada; en cambio, para Della Casa, las mentiras merecen menos consideración que los sueños ya que mientras éstos pueden guardar cierta relación con la realidad, ser sombra o recuerdo de lo real, aquéllas nunca han sido ni imagen ni sombra de la realidad<sup>24</sup>. La mentira le vale a *Galateo* para iniciar su diatriba contra la vanidad y la presunción, ya sea en querer fingir y parentar lo que uno no es como en las ceremonias y usos cortesanos, muchos de los cuales son deleznable y ahí aprovecha el autor para atribuir a los extranjeros, españoles en este caso, su implantación en la vida social italiana<sup>25</sup>.

Si en el texto italiano del *Galateo* se tratan los temas vedados usando el término *favellare*, útil tanto para hablar como para contar, fabular, en cambio, en el texto español, la selección de la materia aparece en los capítulos *De la manera que se debe tener en el hablar*, *De los que se ponen a contar sus sueños* y *De los mentirosos*.

Para Gracián Dantisco, las advertencias realizadas por su modelo son válidas, así la materia elegida en la conversación no será ni fría, ni inconsistente, ni baja, ni vil,

Puédese errar en el hablar de muchas y varias maneras; y primeramente en la materia que se propone, la cual no debe ser fría, de poca substancia, ni baja y vil; porque los que la oyen, en lugar de recrearse, escarnecen la plática y del que la dice también<sup>26</sup>.

El traductor español repite las mismas consideraciones sobre la materia sucia o deshonestas, así como la que atenta contra Dios y los santos.

Tampoco se olvida de las críticas a los que tratan temas lastimosos, materia dolorosa o melancólica que provoca las lágrimas. Para el traductor, las fábulas lastimosas que se llamaban tragedias fueron inventadas para que la gente al llorar se «guareciese», (la catarsis aristotélica) pero las reuniones no son el lugar adecuado para tales curaciones. Sin embargo, propone una solución eficaz para quien necesite el poder curativo de las lágrimas: curarlo con mostaza o bien con humo<sup>27</sup>.

Al margen de las anécdotas y remedios caseros, sí es importante destacar que los temas melancólicos y dolorosos eran tanto para Della Casa como para Gracián Dantisco, propios de la tragedia y su lugar era el teatro y no las reuniones sociales<sup>28</sup>.

Los temas domésticos constituyen la última recomendación del capítulo *De la ma-*

---

l'uom gli fa generalmente.» (cap. XII). Pocos son los sueños interesantes y aunque los antiguos dejaran escritos en sus libros muchos y sagaces sueños, ello no es óbice para que el ser común, ignorante, el pueblo, pretenda emularlos. *Galateo* aprovecha la ocasión para introducir uno de los pocos sueños interesantes que conoce, el sueño es un pequeño relato ejemplar que demuestra que la discreción es rechazada por muchos y sólo un hombre sabio aprecia y bebe la copa de la discreción.

<sup>24</sup> «Per la qual cosa meno ancora si richiede tener impacciati gli orecchi e la mente di chi ascolta con le bugie che co' sogni, comechè queste alcuna volta siano ricevute per verità; ma a lungo nadare i bugiardi non solamente non sono creduti, ma essi non sono ascoltati sì come quelli le parole de' quali niuna sustanza hanno in sé né più né meno come s'egli non favellassino ma soffiassino.» (cap. XIII).

<sup>25</sup> *Galateo*, cap. XIV.

<sup>26</sup> *Galateo Español*, 120.

<sup>27</sup> *Galateo Español*, 123.

<sup>28</sup> *Galateo Español*, 123.

*nera que se debe tener en el hablar.* Todo un capítulo, *De los que se ponen a contar sus sueños*, aparece dedicado al error común de querer contar los propios sueños, siguiendo las indicaciones del original italiano<sup>29</sup>.

En *De los mentirosos*, aborda la consabida condena de la ficción y la misma mentira efectuada por Della Casa,

Aunque nos parezca que ninguna cosa hay de menos momento que los sueños con todo eso vemos otra más vana y peor, como son las mentiras; porque de lo que el hombre ha visto entre sueños, todavía hay alguna sombra y cierto sentimiento; pero de la mentira nunca hubo sombra ni imaginación alguna: por lo cual menos se requiere tener embarazados los oídos y entendimiento de quien escucha mentiras que no con los sueños; porque éstas, siendo burlas, tienen este peligro, que algunas veces suelen ser recibidas por verdad<sup>30</sup>.

El modo de narrar o cómo ordenar la materia es otra de las cuestiones presentes en los *Galateos*. La primera observación de Della Casa sobre el modo de narrar coincide con la de Castiglione: conseguir que el público viva lo que se cuente. En la habilidad recitativa, Boccaccio es el gran maestro para *Galateo*<sup>31</sup>, como lo es, en general, para todos los escritores italianos.

La recomendación que Della Casa considera previa a cualquier puesta en escena es la ordenación de la materia, accidente, novela o historia, en la mente para luego darle las palabras bellas y exactas. Disponer y ordenar en la mente aquello que se quiere contar para que el resultado sea un parto y no un aborto<sup>32</sup>, y no postergar el final de la historia hasta la eternidad repitiendo lo que ya se ha dicho o hablando sin decir nada<sup>33</sup>. Prohíbe tajantemente al narrador acudir al oyente para que éste le recuerde lo que ha olvidado<sup>34</sup>. La precisión léxica deseada también afecta a los patronímicos y rechaza sustituir o cambiar los nombres entre sí o por un ambiguo aquél o fulanita<sup>35</sup>.

Volviendo a la ordenación de la materia narrativa, *Galateo* recomienda trazar primero los personajes con un mote del tipo «la señora Avaricia» y luego actualizar en

<sup>29</sup> *Galateo Español*, 123-124.

<sup>30</sup> *Galateo Español*, 124-125.

<sup>31</sup> «...ma nel favellar dísteso e continuato, il quale vuole essere ordinato e bene espresso e rappresentante i modi le usanze gli atti e i costumi di coloro de' quali si parla sicché all'uditore sia avviso non di udire raccontare ma di veder con gli occhi fare quelle cose che tu narri, il che ottimamente seppono fare gli uomini e le donne del Boccaccio...» (cap. XXI). Nótese una vez más que el modelo son las novelas de Boccaccio, maestro en conseguir la comunicación con el público.

<sup>32</sup> «...e a voler ciò bisogna aver quello accidente o novella o istoria, che tu pigli a dire, bene raccolta nella mente...» (cap. XXI) «...perciò non mi guarderò io di dirti quello che protebbe parer soverchio a ricordare come cosa troppo manifesta: e cioè che tu non dèi giammai favellare che non abbi prima formato nell'animo quello che tu dèi dire. Che così saranno i tuoi ragionamenti parto e non isconciatura.» (cap. XXIII).

<sup>33</sup> «Sono ancora molti che non sanno restar di dire, e come nave spinta dalla prima fuga, per calar vela non s'arresta, così costoro trasportati da un certo impeto scorrano e, mancata la materia del loro ragionamento, non finsiscono per ciò, anzi o ridicono le cose già dette o favellano a voto.» (cap. XXIV).

<sup>34</sup> *Galateo*, cap. XXI.

<sup>35</sup> «Conviene adunque che chi racconta ponga i nomi e poi non gli scambi.» (cap. XXI).

función del público el nombre usando el personaje que ostenta ese defecto por antonomasia en esa zona o bien en función del gusto del narrador<sup>36</sup>. En la elaboración de los caracteres o personajes se procurará no incurrir en errores habituales como la mezcla incongruente de conceptos, tales como paduano y laico, o de personajes míticos y reales, como Cicerón y Séneca con Lino<sup>37</sup>.

En la traducción española se advierte que el narrador, gentilhomme de la corte, deberá conseguir vivacidad en el relato de modo que al oyente «le parezca ver con los ojos las cosas que le va diciendo»<sup>38</sup>.

Omitiendo las alusiones a Boccaccio, el traductor aborda la cuestión de la ordenación previa de la materia,

Y para ello es menester tener bien en la memoria el caso, cuento o historia, y las palabras prontas y aparejadas para no hablar con bordón...<sup>39</sup>

La imprecisión léxica, la solicitud de ayuda al oyente, la confusión de los personajes o los datos superfluos son recomendaciones de lo que se debe evitar. Asimismo, como Della Casa, aconseja ordenar los nombres y sobrenombres actualizando los caracteres, los personajes, en función del público y de la tierra donde se cuente la historia<sup>40</sup>.

Si la preparación previa es importante para contar una novela, también lo es saber acabarla, dar por concluido el relato y no continuar cansinamente la fábula.

La lengua, estilo, dicción o voz y ademanes serán otros temas tratados en los manuales que merecerían todo un estudio aparte, por lo que aquí comentaremos tan sólo algunos de esos aspectos. El ideal lingüístico perseguido en los manuales es el de una lengua clara y natural<sup>41</sup>, concisa, precisión conseguida gracias a la elección de vocablos propios de la lengua, alejándose de anacronismos y palabras rancias<sup>42</sup>. En *Fin del*

<sup>36</sup> «Anzi apparai io già da un gran rettorico forestiero un assai utile ammaestramento d'intorno a questo, cioè che le novelle si deono comporre e ordinare prima co' soprannomi e poi raccontare co' nomi; perciocchè quelli sono posti secondo la qualità delle persone, e questi secondo l'appetito de' padri o di color a chi tocca.» (cap. XXI).

<sup>37</sup> *Galateo*, cap. XXIII, 115. La mezcla incongruente de dos significados paduano y laico («L'uno era padovano e l'altro laico») procede de la *Divina Comedia* (Inferno, IV v 141).

<sup>38</sup> *Galateo Español*, 153.

<sup>39</sup> *Galateo Español*, 153.

<sup>40</sup> *Galateo Español*, 116.

<sup>41</sup> «Le parole, sì nel favellare disteso come negli altri ragionamenti, vogliano essere chiare sì che ciascuno della brigata le possa agevolmente intendere, ed oltre a ciò belle in quanto al suono e in quanto al significato.» (cap. XXII).

<sup>42</sup> «Ma tornando alla nostra materia dico che le parole vogliano essere chiare: il che avverrà se tu saprai scegliere quelle che sono originali di tua terra, che non siano perciò antiche tanto che elle siano divenute rance e viete, e, come logori vestimenti, disposte o tralasciate...» (cap. XXII). La concisión en el uso de las palabras es otra de las recomendaciones que *Galateo* ejemplifica con citas de Dante y palabras tan comunes como boca y hocico. La lengua, en general, elegida para contar historias será la propia aunque uno sepa otras. No excluye la posibilidad de tener que usar otra lengua, extranjera, si la ocasión lo exigiese en aras de una mejor comprensión y comunicación con el interlocutor. Tampoco descarta la posibilidad de hacerlo en la lengua propia eliminando los dialectalismos incomprensibles al extranjero, pero, eso sí, siempre será en detrimento de la calidad de la narración.

*cuento y prosigue el autor*, el traductor recoge los ya citados aspectos tratados por Della Casa: la propiedad y pureza en los vocablos, el uso de palabras actuales rechazando los anacronismos, la preferencia por la lengua propia y, una vez más, la elección de palabras honestas<sup>43</sup>. Por propiedad entiende también la llaneza, el estilo llano alejado de la pedertería que usan algunos estudiantes.

Claridad y precisión junto a la belleza constituyen para el traductor español las bases de la lengua de este tipo de relatos<sup>44</sup>.

Las palabras, así en hablar continuado como en los otros razonamientos, quieren ser claras, de suerte que cualquiera de la conversación las entienda fácilmente; y en cuanto al sonido y la significación, buenas y hermosas...<sup>45</sup>

El ideal de lengua clara y natural es un rasgo común en el Renacimiento, recuérdese que Cervantes pone en boca de Don Quijote numerosos anacronismos para poder efectuar su parodia del discurso caballeresco. Los consejos sobre la lengua se cierran con el de la selección de palabras honestas y el rechazo de palabras vulgares y deshonestas<sup>46</sup>. El alejamiento de las palabras deshonestas y sucias y su sustitución por rodeos y términos limpios es, para Gracián Dantisco, un imperativo cuando el auditorio sea femenino. A partir de la honestidad, Gracián Dantisco incorpora el carácter moral de las novelas y cuentos, relevante es un tratado que resume de ordinario el original<sup>47</sup>.

Antes de intercalar la novela del Gran Soldán, las recomendaciones lingüísticas versan una vez más sobre la claridad y el peligro de los bordos o repeticiones innecesarias<sup>48</sup>.

La voz, la dicción son otros aspectos tratados por Della Casa que aquí no podemos desarrollar<sup>49</sup>, sí nos detendremos en el estilo, la prosa recomendada para el novelista en ciernes.

<sup>43</sup> *Galateo Español*, 164.

<sup>44</sup> *Galateo Español*, 164.

<sup>45</sup> *Galateo Español*, 155.

<sup>46</sup> *Galateo*, cap. XXII, 109.

<sup>47</sup> *Galateo Español*, 155.

<sup>48</sup> *Galateo Español*, 155.

<sup>49</sup> La voz y la dicción: La impostación de la voz también es comentada por Della Casa, datos importantes si tenemos en cuenta que está elaborando una preceptiva que fundamentalmente se usará en las novelas contadas de viva voz. Modular bien la voz, que no sea ni ronca ni áspera ni chillona será uno de los consejos, así como la sensata recomendación de un prudente silencio a quien no tenga excesiva facilidad de palabra. El modo de hablar no será ni lento ni desganado ni precipitado, tampoco se comerán las sílabas y se vocalizarán, sin parecer un maestro que enseña a sus alumnos.

Numerosas son las recomendaciones en cuanto a la voz y los ademanes. La novela o cuento es una representación, una puesta en escena en sociedad pero debe diferenciarse del teatro, de la comedia: «Y esto del saber bien decir ha de ser no haciendo diferencias y demasías de tonos, ni tampoco como hacen los que representan comedias». «No estés tan confiado que te vayas escuchando, digo contentándote a tí mismo, haciendo visajes con la boca y movimientos con el cuerpo, dando siempre de manos y brazos como quien representa; porque hay algunos que de cuanto fabrican en el entendimiento hacen modelo de sus manos, jugando con todos los dedos de ellas.» (p. 169). Recomienda evitar la tartamudez y hablar con voz que no sea ni ronca ni áspera, ni muy fuerte ni muy baja, aspectos que siempre pueden corregirse con el estudio. Añade que las personas que tengan poca habilidad de palabra siempre pueden callar, una retirada a tiempo como en la esgrima. Las mismas recomendaciones, en el sentido de abstenerse, las desarrollará en la poesía en el siguiente capítulo, *De los que se dan a la poesía sin tener partes bastantes* (p. 170).

La prosa y no los versos y las rimas convienen al narrador, quien deberá dejarlos para el poeta.<sup>50</sup> El narrador huirá tanto del estilo poético como de la altisonancia y gravedad de los discursos sin caer en las bajezas de la lavandera y la verdulera. Hallar el justo medio en consonancia con la materia tratada supone rehuir del tono filosófico empleado por Tito Quinzio Fulvio en el Decamerón, en la octava novela de la décima jornada; Tito, estudiante de filosofía, emplea la arenga, el tono discursivo para iniciar su conversación. Si la novela no es un tratado filosófico, el estilo grave de la filosofía no tendrá cabida en ella; tampoco en la novela hay lugar para el aspecto lascivo y deshonesto de la vida, ni para las bajezas, ni los narradores, hombres de corte, pertenecen a la capa social baja; por tanto, el estilo bajo quedará proscrito<sup>51</sup>.

Como conclusión al elenco de observaciones para el posible narrador, le indica que si las sigue sus novelas serán atendidas por todos y obtendrá de este modo el grado de dignidad que su condición de gentilhomme le confiere<sup>52</sup>.

En el fondo, sólo se trataba de conseguir la aceptación del público, de tener buena acogida. Si la novela es relatada en sociedad ante un público, no podían faltar las indicaciones sobre la relación o aceptación de éste. Algunos oyentes no pueden evitar las continuas interrupciones del relato, cortes que para Della Casa son como la interrupción de un bostezo<sup>53</sup>. Recomienda al público que preste atención al relato y al narrador sin distraerse con cualquier novedad y que evite tener que volver al relato preguntando por dónde iba<sup>54</sup>. Previene al público de prestar ayuda, no solicitada al narrador, incluso cuando el relato sea demasiado lento<sup>55</sup>.

La última cuestión abordada es la de la participación como narrador. Della Casa sugiere no excederse relatando historias, es decir, no monopolizar la conversación aunque comprende que la inhibición continua y la renuencia a contar historias crea también un grave problema social; una vez más, el gentilhomme deberá hallar el justo medio entre hablar demasiado y ser mudo<sup>56</sup>.

Las novelas se cuentan en sociedad, en una reunión de amigos, pero no hay que monopolizar la charla ni estar siempre callado, aunque entre los dos extremos, «menos se yerra callando» como menos se equivoca uno si no escribe poesías<sup>57</sup>.

Gracián Dantisco recoge el dilema propuesto por el original entre hablar y no hacerlo:

<sup>50</sup> *Galateo*, cap. XXIII, 114.

<sup>51</sup> *Galateo*, cap. XXIII, 114.

<sup>52</sup> «Se tu arai adunque a memoria questi e altri sì fatti ammaestramenti, il tuo favellare sarà volentieri e con piacere ascoltato dalle persone, e manterrai il grado e la dignità che si conviene a gentiluomo bene allevato e costumato.» (cap. XXIII, 114).

<sup>53</sup> *Galateo*, cap. XXIV, 116.

<sup>54</sup> *Galateo*, cap. XXIV, 116.

<sup>55</sup> *Galateo*, cap. XXIV, 117.

<sup>56</sup> *Galateo*, cap. XXIV, 117.

<sup>57</sup> Gracián Dantisco introduce un capítulo *De los que se dan a la poesía sin tener partes bastantes* (p. 170) probablemente a partir de la escueta recomendación de Della Casa, quien aconsejaba huir de los versos y las rimas propios de la poesía pero no de la narración. Sin embargo, el capítulo no está dedicado completamente a la poesía sino que, tras la novedosa redacción, prosigue con los comentarios sobre la actuación del público, la justificación de los tratados y normas de higiene y conducta.

Así como el mucho hablar da pesadumbre, también el mucho callar la daría; porque estar uno callando siempre, adonde otros parlan, parece que no quiere meterse en la parte del escote, y el hablar en tal caso, es abrir un camino de amistad con quien te oye; y por lo contrario, el callar parece que es un quererse estar desconocido y encubierto<sup>58</sup>.

Hay, por tanto, consideraciones del narrador o relator respecto al público, como también hay advertencias que dirige al público para que no interrumpa al que está hablando, no haga muecas ni señas de desagrado, no le proporcione ni adelante las palabras, ni se despiste e intente luego le expliquen el fragmento que ha perdido<sup>59</sup>.

Podríamos continuar con otros tratados tales como el *Scholástico*, pero con lo visto hasta ahora podemos ya afirmar que en los manuales de comportamiento, tales como *El Cortesano* y *El Galateo*, la teoría y práctica narrativa están contempladas como partes importantes que son de la vida social. La inclusión de numerosos ejemplos, anécdotas o novelas, como la *Novela del gran Soldán*, muestra la presencia continua del relato corto en la agradable vida social, presencia que distrae pero también ilustra las distintas teorías o preceptos expuestos.

En cuanto a la teoría *in sensu estricto* de la novela corta, podemos afirmar que cuando hablan de *facecia urbana* o narración larga y continua, entienden los tratadistas que se están refiriendo a la *novella* y así lo manifiestan. El «*quasi che l'omo racconti una novella*» de Castiglione se convierte en un «*accidente o novella o istoria* de Della Casa y en la traducción por «novelas y cuentos» en Gracián Dantisco. Junto a esas menciones hay que situar las continuas referencias al modelo por excelencia, Boccaccio, ya sea para alabarlo o bien para acusarlo. La narración larga y continuada se diferencia de la comedia por no ser tan teatral, dirá Gracián Dantisco, y de la tragedia por no incluir temas patéticos ni catárticos. En el momento en que van delimitando este tipo de *facecia* de géneros reconocidos como tragedia y comedia, en cierto modo, le están otorgando la categoría de género, aunque sea híbrido.

La habilidad recitativa del narrador de modo que consiga que el público viva y sienta lo que está contando es el rasgo común y fundamental de los tres tratados. Recordemos a Gracián Dantisco,

de suerte que el que hablare sepa representar propiamente el modo y uso con los hechos y costumbres de aquel quien habla, de tal manera que el que oye, le parezca ver con los ojos las cosas que va diciendo<sup>60</sup>.

La materia seleccionada, apta para esa narración es ya dispar según el tratadista: mientras Castiglione todavía en la línea de la «*beffa*» propone los defectos y la deformidad como cantera del material narrativo, Della Casa y su traductor presentan la preceptiva de las prohibiciones, lo que no debe considerarse materia narrativa. Entre las prescripciones figuran los temas domésticos, exquisitos, sutiles, deshonestos y oníricos.

<sup>58</sup> *Galateo Español*, 174.

<sup>59</sup> *Galateo Español*, 173.

<sup>60</sup> *Galateo Español*, 153.

Debe hacerse hincapié en que si Castiglione admitía la mentira o mentirijilla como materia narrativa, Della Casa y Gracián Dantisco la abominan.

La materia seleccionada debe ordenarse antes de presentarla al público, una vez hallado el tema o los temas, o bien la acción que se quiere contar, ésta será dispuesta en la mente del relator, ordenada, bien compuesta en la mente y memorizada de modo que al público le llegue como un parto, un alumbramiento y no un aborto. En la narración se exige coherencia en los personajes, en los temas y en la actualización del relato ante el considerado público. Puesto que no es un tratado filosófico, el estilo elegido será llano y mediano y la lengua clara, precisa y concisa, sin olvidar la belleza de las palabras.

Es un ejercicio fundamentalmente oral, relato contado ante un público que también deberá ser considerado con el narrador y no interrumpirle entre otras muchas observaciones, pero se admite la posibilidad de que esos relatos, esas facecias urbanas se den por escrito, y así lo manifiesta Castiglione en el mencionado capítulo XLIX.

La objeción ante el valor de esta preceptiva para la novella podría proceder del carácter cómico burlesco de la *facecia urbana*, el filón cómico señalado por Castiglione y recogido por Bonciani en su *Lezione sul comporre delle novelle*<sup>61</sup>; sin embargo, tal objeción pierde consistencia con el *Galateo*, puesto que en él la fuente cómica ha desaparecido. Bien es cierto que no aparecen en los tratados menciones esperadas como la unidad y variedad aristotélicas, aunque sí incluyan el deleitar aprovechando horaciano. Pero, con todas sus lagunas, estos tratados se erigen en la aproximación más certera de la época al género novela.

---

<sup>61</sup> M<sup>a</sup> J. Vega Ramos, *La teoría de la novela en el siglo XVI*, Salamanca, Cromberger, 1993, reivindica la importancia de Bonciani y Bargagli en la teoría de la novela.

# GARCILASO Y LOS BUCÓLICOS LATINOS MENORES

Antonio Alvar Ezquerra  
M<sup>a</sup> Val Gago Saldaña  
Universidad de Alcalá

1. Tras la azarosa creación de la *Arcadia* de Sannazaro y su publicación en versión definitiva en 1504, la literatura pastoril, que desde la literatura griega antigua enlazaba el nombre de Teócrito con el de Virgilio, cobró un renovado impulso al constituirse en uno de los medios expresivos preferidos para una nueva estética literaria de corte clasicista en lengua vulgar, pues se veía como medio de superación del petrarquismo más ortodoxo, agotado ya en buena medida. Naturalmente, esta nueva pastoral y esta nueva estética diferían tanto de la practicada en otras églogas vulgares –por ejemplo, las de Juan del Encina<sup>1</sup> o las de los autores de las *Bucoliche elegantissime*<sup>2</sup>–, como la poesía renacentista, de la poesía de los cancioneros tardomedievales. De manera que, cuando Garcilaso llegó a Nápoles a finales de 1532, el género bucólico se había convertido ya en una auténtica convención literaria entre los poetas italianos del momento.

En Nápoles, la Academia Pontaniana, que celebraba sus sesiones en la casa de Scipione Capece desde la muerte de Sannazaro en 1530, propagaba con firmeza este clasicismo vulgar, al acabar el primer tercio del siglo XVI; fue en su atmósfera, sin

---

<sup>1</sup> Vid. J. Gómez, «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *Dicenda*, 10, 1991-1992, pp. 111-121 (en especial, p. 119) y «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda*, 11, 1993, pp. 171-195.

<sup>2</sup> Vid. F. Battera, «Le egloghe di Girolamo Benivieni», *Interpres, Rivista di studi Quattrocenteschi*, X, 1990, pp. 133-223; D. Fernández Morera, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, Londres, Tamesis Books, 1981, p. 116.

duda ninguna, donde encontró Garcilaso los aires nutricios de una forma diferente de hacer poesía, por más que las deudas de sus églogas con la tradición petrarquista sean todavía notables, como les ocurre también a los propios escritores italianos<sup>3</sup>. El caso es que la estancia napolitana de Garcilaso se prolongó quizás hasta principios de 1535, descontados dos amplios paréntesis motivados por sendos viajes a España, y constituye el período más fecundo e innovador de su creación poética<sup>4</sup>. Así, la égloga II fue escrita en 1534 y poco después, aún en ese mismo año, la égloga I<sup>5</sup>, al igual que los sonetos X y XXV; en 1535, además de las odas latinas, vieron la luz los sonetos VII, VIII, XII, XV, XIX, XXVIII, XXX y XXXI, junto a los sonetos XXXIII y XXXV (que conviene fecharlos entre julio y agosto de ese año) y las elegías I y II (que deben corresponder a los meses de agosto y octubre)<sup>6</sup>. Garcilaso se había sumado así, y con no poco éxito, a la corte de poetas neolatinos y vulgares que pululaban por la Italia del *Cinquecento* y, en particular, en la Nápoles heredera de la corte de Alfonso el Magnánimo; y, entre las prácticas poéticas asumidas por el toledano, se encontró la poesía bucólica, interpretada en clave vulgar hispana en sus églogas.

Naturalmente, asumir la creación poética del género bucólico significaba, entre otras cosas, asumir como propios unos modelos diferentes, en este caso Virgilio y,

<sup>3</sup> Vid. R. Lapesa, *Garcilaso: Estudios Completos*, Madrid, Istmo, 1985, p. 95.

<sup>4</sup> Vid. B. Croce, «In torno al soggiorno di Garcilasso de la Vega in Italia», *Rassegna Storica Napoletana di Lettere ed Arti* (Nápoles), I, 1894, pp. 1-15; E. Mele, «Las poesías latinas de Garcilaso y su permanencia en Italia», *Revista Castellana* (Valladolid), III, 1917, pp. 20-21, 169-183 y 220-229, completado en E. Mele, «Las poesías latinas de Garcilaso y su permanencia en Italia», *Bulletin Hispanique*, 25, 1923, pp. 108-148; 361-370 y 26, 1924, pp. 35-51 (vid. reseña de E. Percopo en *Rassegna critica di letteratura italiana*, XXIX, 1924, p. 249). Un rápido repaso, en *Garcilaso: Obras*, ed., introd. y notas de T. Navarro Tomás, Madrid, Espasa Calpe, 1970<sup>9</sup> (1924), pp. XXVIII-XXXII y, especialmente, en *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

<sup>5</sup> Para esta cuestión vid. P. Savij-López y E. Mele, «Una oda latina de Garcilaso de la Vega», *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas*, II, 1897, pp. 248-251; E. Mele, «Una oda latina inédita de Garcilaso de la Vega y tres poesías a él dedicadas por Cosimo Anisio», *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas* (Madrid), III, 1898, pp. 362-368; A. Bonilla y San Martín, «Oda latina de Garci-Lasso de la Vega», *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas* (Madrid), IV, 1899, pp. 362-371; Mele, «Las poesías latinas de Garcilaso y su permanencia en Italia», ya cit.; M. Alcalá, «Virgilio y Garcilaso: cinco escolios», *Tierra Nueva. Revista de Letras Universitarias* (Méjico), I, 1940, pp. 334-344; M. Alcalá, «Del virgilianismo de Garcilaso de la Vega», *Revista de Filosofía y Letras de la Facultad de Letras de México*, 21-22, 1946, pp. 59-78 y 225-245 (vid. reseña de R. Lapesa en *Hispanic Review*, XVIII, 1950, 87-88); A. Lumsden, «Garcilaso de la Vega as a Latin Poet», *The Modern Language Review*, XLII, 1947, pp. 337-341; M. Alcalá, «Virgilio en las odas latinas de Garcilaso», *Filosofía y Letras* (México), XIX, 1950, pp. 157-164; J. Gutiérrez Volta, «Las odas latinas de Garcilaso de la Vega», *Revista de Literatura* (Madrid), II, 1952, pp. 281-308. Además, pueden leerse traducidas en *Garcilaso de la Vega: Obras Completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1968<sup>2</sup> y en la ed. de Morros, ya cit.; Garcilaso era apreciado como latinista por Bembo, Tansilo, Jovio o Boscán: todos ellos dejaron recuerdo de su estima.

<sup>6</sup> Vid. una cronología de las obras de Garcilaso en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: Obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, edic., introd., notas, cronol., bibliogr. e índices de autores citados por A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972<sup>2</sup> (1966), pp. 73-74.

sobre todo, Sannazaro<sup>7</sup>; pero despreciar la posibilidad de que Garcilaso haya conocido otros creadores de églogas, tanto latinos como vulgares, sería ignorar la vastísima cultura literaria y la eruditísima curiosidad creadora de los círculos intelectuales del Nápoles que conoció el poeta castellano. Entre el Sannazaro de la *Arcadia* y las églogas garcilasianas, se encuentran *I due pellegrini* de Tansillo, de hacia 1530, las catorce églogas de las *Opere toscane* de Alamanni, publicadas en 1532, el *Tirsi* de Castiglione, algunas composiciones contenidas en las primeras ediciones de los *Amori* de Tasso (1531 y 1534) o las seis églogas de Pontano; la crítica moderna ha señalado deudas del toledano con respecto a algunos de estos representantes del género bucólico, que le preceden cronológicamente de modo muy inmediato<sup>8</sup>.

2. Pero acabamos de señalar que el género bucólico había tenido otros cultivadores muchos siglos antes, en latín y en época imperial, a saber, Tito Calpurnio Sículo y Marco Olimpio Nemesiano<sup>9</sup>; la aparente distancia cronológica entre ambos y los bucó-

<sup>7</sup> Para la poesía bucólica de Garcilaso, véanse, entre otros, los siguientes estudios: Alcalá, «Del virgilianismo de Garcilaso de la Vega», ya cit.; L. Serra, «Sannazaro e Garcilaso», *Convivium*, 17, 1948, pp. 173-181; R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968<sup>2</sup> (1948) [pero citaremos por R. Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*, ya cit., donde se recoge en la primera parte el estudio de 1948, corregido y aumentado, por lo que a todos los efectos se trata de la tercera edición]; M. I. Gerhardt, *La Pastorale, essai d'analyse littéraire*, Assen, 1950 [trad. española del capítulo titulado «La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega», en E. L. Rivers, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 170-196]; M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970<sup>2</sup> (1959) [en especial las pp. 74-84: «La poesía bucólica de Garcilaso y su relación con las églogas de Virgilio», y las pp. 106-131: «Égloga II de Garcilaso»]; E. L. Rivers, «The Pastoral Paradox of Natural Art», *Modern Language Notes*, LXXVII, 1962, pp. 132-144; P. M. Komanecky, «Epic and Pastoral in Garcilaso's Eclogues», *Modern Language Notes*, 86, 1971, pp. 154-166; E. L. Rivers, «Nymphs, Shepherds and Heroes; Garcilaso's Second Eglogue», *Philological Quarterly*, LI, 1972, pp. 123-134; V. Bocchetta, *Sannazaro en Garcilaso*, Madrid, Gredos, 1976; D. Fernández-Moreira, «Garcilaso's Second Eclogue and the literary tradition», *Hispanic Review*, XLVII, 1979, pp. 37-53 [ahora, con algunas adiciones, en D. Fernández-Moreira, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, ya cit., pp. 54-72, por donde citamos]; A. J. Cascardi, «The Exit from Arcadia: Revaluation of the Pastoral in Virgil, Garcilaso and Góngora», *Journal of Hisp. Philol.*, IV, 1980, pp. 119-145; I. Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la «Égloga Segunda» de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins, 1981; D. M. Halperin, *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven-Londres, Yale Univ. Press, 1983; Gómez, «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», ya cit.

<sup>8</sup> Vid. Morros, ed. cit., pp. LXXV-LXXVI.

<sup>9</sup> Las poesías bucólicas de Tito Calpurnio Sículo y de Marco Aurelio Olimpio Nemesiano se pueden leer en *Calpurnii et Nemesiani Bucolica*, ed. de C. Giarratano, Turín-Milán, Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum, 1966<sup>2</sup>; *Némésien: Ouvres*, ed. y trad. de P. Volpilhac, París, Les Belles Lettres, 1975. Además, están traducidas al español en *Poesía latina pastoril, de caza y pesca (Gratio: Cinegética; P. Ovidio Nasón: Haliéutica; T. Calpurnio Sículo: Bucólicas; Bucólicas Einsidlenses; M. Aurelio Olimpio Nemesiano: Bucólicas, Cinegética, De la caza de los pájaros; Severo Santo Endeleguio: De la mortandad de bueyes, introd., trad. y notas de J. A. Correa, Madrid, Gredos, 1984; y en M. Fernández-Galiano, *Tíuro y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1984. En el siglo pasado, habían sido traducidos en verso suelto y anotados ambos poetas por J. G. González; vid. M. Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles*, Madrid, CSIC, 1952, en especial el vol. II, 147-148.*

licos renacentistas quedaba sobradamente cubierta con la nutrida serie de ediciones de la obra de los escritores latinos, que se abre en 1471, en que se fecha en Roma la *princeps*, quizás debida a C. Schweynheim y A. Pannartz<sup>10</sup>; en ella se daban a la luz la obra de Silio Itálico junto con las églogas de ambos bucólicos, atribuidas, sin embargo, todas a Calpurnio. De esta primera edición derivaron otras, poco útiles para el establecimiento del texto, como la de Venecia (fechada en 1472), las dos *Daventrienses* (una de 1491, otra sin fecha) o la edición de Nordheim (Colonia, hacia 1494). Angelo Ugoletto abrió una nueva etapa en la historia de la fijación de los textos bucólicos, al dar a la luz otra más en Parma, quizás en 1493, donde ya se diferencian las obras de Calpurnio y de Nemesiano, siguiendo el códice perdido de Tadeo Ugoletto o *codex Germanicus* (A). El siglo XV conoció otras ediciones. En el siglo XVI y durante la vida de Garcilaso, la difusión del texto de ambos escritores se generaliza: Josse Bade da a la luz en París (1503) la conocida como *editio Ascensiana*; tras ella, las de Bolonia y Florencia (1504), Vienne (1514), Venecia (1518) y Haguenau (1519, llamada *Brassicana*) marcan nuevos hitos en la difusión del texto de los bucólicos menores; por último, una vez más en Venecia pero ya en 1534 y en la imprenta aldina, Calpurnio y Nemesiano fueron editados por G. Logus en un volumen colectivo titulado *Poetae tres egregii*.

De manera que la obra de ambos bucólicos latinos menores estaba bien al alcance de la mano de los eruditos intelectuales napolitanos contemporáneos de Garcilaso; del interés que despertaban, da buena prueba la relación de ediciones recién aducida. La posibilidad de que el poeta castellano haya leído, él también, las bucólicas de Calpurnio y Nemesiano parece confirmada por los hechos literarios, pues del cotejo de las respectivas creaciones se deriva un número relativamente importante de lugares y de recursos formales paralelos, que merecen un análisis detallado<sup>11</sup>.

**3.1.** El género bucólico, donde unos pastores suelen aprovechar la tranquilidad del campo para cantar sus cuitas de amor o de cualquier otro tipo al tiempo que hacen sonar su flauta, demanda –como es sobradamente sabido– una ambientación común, bien sea un *locus amoenus* compuesto de fuente, prado y sombras, bien el cobijo de algún umbroso árbol –encina, álamo, olmo, haya, pino, etc.<sup>12</sup>–; así se lee desde los primeros versos del primer idilio teocriteo (Ἄδύ τι τὸ κυρίσιμα καὶ ἡ πίτυς, αἰπόμε, τήν, ἀποτὶ τοῖς παρῶσι, μεγίσδετα<sup>13</sup>) y también desde los primeros versos de la primera égloga virgiliana (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*). En los bucólicos lati-

<sup>10</sup> Vid. *Minor Latin Poets*, introd. y trad. de J. W. Duff y A. M. Duff, Cambridge-Londres, The Loeb Classical Library, 1978<sup>2</sup> (1934), p. 214, de donde también recogemos algunos de los datos ofrecidos a continuación.

<sup>11</sup> Para las líneas de tradición de los tópicos bucólicos, se pueden consultar las monografías de T. Rosenmeyer [*The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969] y de V. Cristóbal [*Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980], además de los comentarios a las églogas virgilianas en *Virgilio: Bucólicas*, ed. bilingüe de V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996; a estos estudios nos remitimos desde ahora en lo que conciernen a cada uno de los tópicos analizados a continuación.

<sup>12</sup> Vid. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica...*, ya cit., pp. 143-252: «El paisaje bucólico».

<sup>13</sup> «Dulce es el rumor del pino, aquél que junto a las fuentes susurra».

nos menores, por su parte, está igualmente atestiguado el paisaje poético y el canto del pastor que le es consustancial; así, en Calpurnio I 8-12 y 16-18 (*hoc potius, frater Corydon, nemus, antra petamus / ista patris Fauni, graciles ubi pinea denset / silva comas rapidoque caput levat obvia soli, / bullantes ubi fagus aquas radice sub ipsa / protegit et ramis errantibus implicat umbras ... prome igitur calamos et si qua recondita servas; / nec tibi defuerit mea fistula, quam mihi nuper / matura docilis compegit arundine Ladon*), II 25 (*et nunc alternos magis ut distinguere cantus*), II 95 (*iam resonant frondes, iam cantibus obstrepat arbos*), III 14 (*has pete nunc salices et laeuas flecte sub ulmos*), IV 2 (*sub hac platano, quam garrulus astrepat humor*), V 2 (*torrentem patula uitabant ilice solem*), VI 61 (*sed ne uicini nobis sonus obstrepat amnis*) o VI 73 (*cantetis amores*); y en Nemesiano I 30-34 (*Dic age; sed nobis ne uento garrula pinus / obstrepat, has ulmos potius fagosque petamus. / Hic cantare libet: uirides nam subicit herbas / mollis ager lateque tacet nemus omne; quieti / aspice ut ecce procul decerpant gramina tauri*), II 18-19 (*atque haec sub platano maesti solacia casus / alternant, Idas calamis et uersibus Alcon*), III 1-4 (*Nyctilus atque Micon nec non et pulcher Amyntas / torrentem patula uitabant ilice solem, / cum Pan uenatu fessus recubare sub ulmo / coeperat et somno lassatas sumere uires*), IV 1-3 (*populea Lycidas nec non et Mopsus in umbra / pastores, calamis et uersu doctus uterque / nec triuiale sonans, proprios cantabat amores*) y 46-48 (*hic age pampinea mecum requiesce sub umbra; / hic tibi lene uirens fons murmurat, hic et ab ulmis / purpureae fetis dependent uitibus uuae*)<sup>14</sup>.

Por su parte, Garcilaso tampoco descuida dibujar el entorno; así lo hace, por poner unos ejemplos entre otros muchos, en la égloga I 45-52 («...quando Salicio, recostado / al pie d'una alta haya<sup>15</sup>, en la verdura / por donde una agua clara con sonido / atravesava el fresco y verde prado, / él, con canto acordado / al rumor que sonava / del agua que passava, / se quexava tan dulce y blandamente»); en la égloga II 13-17 («El dulce murmurar deste rüydo, / el mover de los árboles al viento, / el suave olor del prado florecido / podrian tornar d'enfermo y descontento / qualquier pastor del mundo alegre y sano»); o, más adelante, en los vv. 51-54 («A la sombra holgando / d'un alto pino o robre / o d'alguna robusta y verde enzina, / el ganado contando»); o incluso en los vv. 1146-1153 («Nuestro ganado pace, el viento espira, / Filomena sospira en dulce canto / y en amoroso llanto s'amanzilla; / gime la tortolilla sobre'l olmo, / preséntanos a colmo el prado flores / y esmalta en mil colores su verdura; / la fuente clara y pura, murmurando, / nos está combidando a dulce trato»); o en la égloga III 57-64, con intencionalidad diferente pues no enmarca la acción de los pastores sino la de las ninfas en la historia cantada<sup>16</sup>.

**3.2.** Tomemos otro motivo. En las tres églogas garcilasianas aparece el motivo del atardecer y la recogida del rebaño<sup>17</sup>; en dos de ellas, I 408-421 y II 1867-1875, ese

<sup>14</sup> Resulta innecesario advertir que, a su vez, buena parte de estos lugares tienen precedentes conocidos, sobre todo en Virgilio (tanto en las *Églogas* como en las *Geórgicas*) pero también en Ovidio o en Estacio.

<sup>15</sup> Cf. Verg. *Ecl.* I 1.

<sup>16</sup> Un ambiente semejante se lee, por ejemplo, al final de la Prosa X de la *Arcadia* de Sannazaro.

<sup>17</sup> Vid. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica...*, ya cit., pp. 525-593: «El tema del atardecer en posición clausular de la bucólica».

motivo ocupa la posición final tal y como ocurre en las bucólicas II 93-94 y V 120-121 de Calpurnio<sup>18</sup> y en I 87-88, II 88-90 y III 66-69 de Nemesiano, de modo que la caída del sol coincide con la terminación del poema; sin embargo, en la égloga III Garcilaso ha preferido situar el motivo en un lugar central, vv. 289-296, y con una función distinta, no metaliteraria, pues permite, tras el relato primero, la introducción del canto amebico con que se concluye el poema. Por lo demás, el tema está tratado con mayor abundancia y variación en Garcilaso; basta enfrentar Nemesiano III 66-69:

Haec Pan Maenalia pueros in ualle docebat,  
sparsas donec oues campo conducere in unum  
nox iubet, uberibus suadens siccare fluorem  
lactis et in niueas astrictum cogere glaebas.

[Esto Pan a los niños en el valle Menalio enseñaba,  
mientras las ovejas dispersas en el campo manda la noche  
reunir y aconseja secar a las ubres el jugo  
de leche y apretar la cuajada en níveas pellas.]

con Garcilaso, égloga I 408-421:

Nunca pusieran fin al triste lloro  
los pastores, ni fueran acabadas  
las canciones que solo el monte oya,  
si mirando las nubes coloradas,  
al tramontar del sol bordadas d'oro,  
no vieran que era ya pasado el día;  
la sombra se veyá  
venir corriendo apriessa  
ya por la falda espessa  
del altíssimo monte, y recordando  
ambos como de sueño, y acabando  
el fugitivo sol, de luz escaso,  
su ganado llevando,  
se fueron recogiendo passo a passo.

En las églogas de Virgilio, el tema del atardecer en posición final no es todavía un recurso sistemático –como parece serlo ya en Nemesiano y como se generalizaría en la poesía castellana tras Garcilaso<sup>19</sup>–, pues sólo se conoce en cuatro de sus diez bucólicas, a saber *Ecl.* I (82-83), VI (85-86), IX (63) y X (77)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> La égloga IV de Calpurnio, en *variatio* notable, acaba, sin embargo, en plena canícula.

<sup>19</sup> Recurriendo Cervantes paródicamente a tal motivo en II 67, pone estas palabras en boca de don Quijote con las que acaba sus disquisiciones sobre la conveniencia de retirarse a la vida pastoril: «Pero dejémonos desto, y pues ya viene la noche, retirémonos del camino real algún trecho, donde pasaremos esta noche, y Dios sabe lo que será mañana.»

<sup>20</sup> En Sannazaro, este motivo sólo aparece en posición clausular en la Prosa II.

3.3. Podríamos mencionar otros ejemplos: si los pastores de los bucólicos latinos menores utilizan animales –en particular liebres, palomas o ruiseñores– como objetos de regalo<sup>21</sup> (Calp. III 76-78: *his tamen, his isdem manibus tibi saepe palumbes, / saepe etiam leporem decepta matre pauentem / misimus in gremium*; Nem. II 60-68: *munera / namque dedi noster quae non dedit Idas, / uocalem longos quae ducit aedona cantus*<sup>22</sup>; */ quae, licet interdum, contexto uimine clausa, / cum paruae patuere fores, ceu libera ferri / norit et agrestes inter uolitare uolucres*<sup>23</sup>, */ scit rursus remeare domum tectumque subire*<sup>24</sup> */ uiminis et caueam totis praeponere siluis. / praterea tenerum leporem geminasque palumbes / nuper, quae potui, siluarum praemia misi*), no de diferente forma proceden los de Garcilaso (égloga II 716-719: «Yréme yo entretanto / a requerir d'un ruyseñor el nido, / que está en un alta enzina / y estará presto en manos de Gravina») <sup>25</sup>.

En otro orden de cosas, tanto los poetas latinos como el castellano utilizan la enumeración de *adynata* o imposibles, como recurso formal más que con identidad temática; así, en Nem. I 75-80:

Namque prius siccis phocae pascentur in aruis  
uestitusque freto uiuet leo, dulcia mella  
sudabunt taxi, confusis legibus a  
messem tristis hiems, aestas tractabit oliuam,  
ante dabit flores autumnus, uer dabit uuas,  
quam taceat, Meliboee, tuas mea fistula laudes.

[Pues antes las focas pastarán en secas campiñas  
y vivirá el león vestido de mar, dulces mieles  
sudarán los tejos, confusas las leyes del año  
mies trillará el triste invierno, el verano aceituna,  
antes dará flores el otoño, la primavera uvas dará,  
que calle tus elogios, Melibeo, mi caña.]<sup>26</sup>

al igual que en Garcilaso, soneto XV («Si quejas y lamentos pueden tanto, / que enfrenaron el curso de los ríos...»); fechado en 1535) o en la égloga I 161-167:

la cordera paciente  
con el lobo hambriento  
hará su ajuntamiento,

<sup>21</sup> Vid. Theocr. *Idyll.* V 96 y 133; Verg. *Ecl.* III, 68-69.

<sup>22</sup> Cf. Calp. VI 8.

<sup>23</sup> Cf. Verg. *Georg.* III 194: *per aperta uolans ceu liber habenis.*

<sup>24</sup> Cf. Stat. *Silu.* II 5, 4: *abire domo rursusque in claustra reuertit.*

<sup>25</sup> Los pastores de Sannazaro guardan para sus damas palomos o becerros (Prosa IX) pero, al igual que en Calp. VI 30-47, ofrecen como premios también ciervos (Prosa IV).

<sup>26</sup> La utilización de los *adynata* es también característica de las descripciones del mito de la Edad de Oro, grato a los poetas bucólicos; cf. Calp. I 34-88. También Sannazaro se prodiga en su uso: vid. las Prosas III (en el canto lírico de Galicio), IV (en las últimas intervenciones de Logisto), V (al acabar un vaquero su canto en honor de Androgeo; en este caso, la deuda de Sannazaro con Nem. I 75-80 es muy intensa) y VIII (en el segundo canto de Eugenio).

y con las simples aves sin rüydo  
 harán las bravas sierpes ya su nido,  
 que mayor diferencia comprehendo  
 de ti al que as escogido.

Y, en el mismo plano de las formas, hay concomitancias entre aquellos poetas y el nuestro en la utilización esporádica del canto amebeo (Calpurnio se sirve de él en sus bucólicas II y IV, Nemesiano en la IV; Garcilaso, por su parte, ensaya esa estructura en diversos pasajes de su égloga II y, con mayor propiedad, en III 305-368)<sup>27</sup>; en la del estribillo (Nem. IV 19, etc.: *cantet, amat quod quisque; leuant et carmina curas*; Garcilaso, égloga I 70, etc.: «salid sin duelo, lágrimas, corriendo»)<sup>28</sup>; o en la del recurso de las enumeraciones, de manera que las enumeraciones garcilasianas contenidas en la égloga I 99-104 para ilustrar el consuelo que produce el silencio de la naturaleza –«por ti el silencio de la selva umbrosa / por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte m'agradaba; / por ti la verde hierba, el fresco viento, el blanco lirio y colorada rosa / y dulce primavera deseaba»–, en la égloga II 594-595 –«que ni el agua sabor, ni olor la rosa, / ni el prado hierba para ti tuviese»– y también en la égloga III 353-360, en este caso de las plantas preferidas por los dioses –álamo, laurel, mirto–, parecen evocar las enumeraciones de flores y plantas de Calpurnio II 58-59 –lirios, haya, olmos, vides–, III 51-54 –*te sine, uae misero, mihi lilia nigra uidentur / nec sapiunt fontes et acescunt uina bibenti. / at si tu uenias, et candida lilia fient / et sapient fontes et dulcisa uina bibentur*<sup>29</sup>– o de Nemesiano II 44-49 –azucenas, rosas, jacinto, mirto, laurel; cit. *infra*– y IV 21-23 –flores, rosas, azucenas, uva, álamos–, entre otras. Y la enumeración de los beneficios que produce la presencia de la amada, recogida por Garcilaso en su égloga III 337-343 («El blanco trigo multiplica y crece; / produce'l campo en abundancia tierno / pasto al ganado; el verde monte ofrece / a las fieras salvajes su gobierno; / a doquiera que miro, me parece / que derrama la copia todo el cuerno; / mas todo se convertirá en abrojos / si dello aparta Flérída sus ojos»), da respuesta a los que se atribuyen a Dónace en Nem. II 47-49 (*at si tu uenias, et candida lilia fient / purpureaeque rosae, et dulce rubens hyacinthus; / tunc mihi cum myrto laurus spirabit odores*)<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> El canto amebeo también es grato a Virgilio, que lo emplea en *Ecl.* I (entre Melibeo y Títiro), III (entre Dametas y Menalcas) y VII (entre Coridón y Tirsis), y a Sannazaro, que se sirve de él con mayor profusión aún en sus *Prosas* II (entre Montano y Uranio), IV (entre Logisto y Elpino), VI (entre Serrano y Opico), IX (entre Ofelia y Elenco), X (entre Selvaggio y Frónimo) y XII (entre Barcinio y Summonzio).

<sup>28</sup> Véanse la égloga VIII de Virgilio (*incipit Maenalius mecum, mea tibia, uersus*) o la *Prosa* XI de Sannazaro, en donde el verso que se repite invitando a las Musas a recomenzar su llanto, está tomado de Theocr. I 64.

<sup>29</sup> Los vv. 594-595 de la égloga garcilasiana no nos parecen más alejados de este pasaje de Calpurnio que de otros de Sannazaro –a su vez, deudor del bucólico latino señalados como fuente del castellano por Rivers [ed. cit., p. 339] y Morros [ed. cit., pp. 170 y 487].

<sup>30</sup> Un movimiento similar, pero de signo contrario, se lee en la estrofa siguiente de Garcilaso y en los versos precedentes de Nemesiano. Un pasaje paralelo a los mencionados puede verse también en Virgilio (*Ecl.* VII 53-59); en Sannazaro el recurso es constante: vid. *Prosas* I (de árboles), IV (de flores), VIII (de frutos y flores), IX (de árboles; cf. Morros, ed. cit. *ad locum*, pp. 241 y 529; vid., además, G. Cirot, «À propos des dernières publications sur Garcilaso de la Vega», *Bulletin Hispanique*, 22, 1920, pp. 234-255, en especial p. 245), XI (de ofrendas a la tumba de Massilia) o XII (de ríos).

3.4. Podemos seguir mostrando lugares paralelos. La escena con que Garcilaso inicia su égloga I (vv. 1-6: «El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso, / he de cantar, sus quejas imitando; / cuyas ovejas al cantar sabroso / estaban muy atentas, los amores, / de pacer olvidadas, escuchando») evoca otras similares de Nem. I 14-15 y IV 1-13. La imagen del olmo y la vid abrazados, con que Garcilaso ilustra, en su égloga I 133-139, el sufrimiento de amor como el más terrible de todos («No hay corazón que baste, / aunque fuese de piedra, / viendo mi amada hiedra / de m' arrancada, en otro muro asida, / y mi parra en otro olmo entretejida, / que no s'esté con llanto deshaciendo / hasta acabar la vida») se lee también, aunque con intención diferente, en Nem. IV 47-48 (*hic et ab ulmis / purpureae fetis dependent uitibus uuae*)<sup>31</sup>. La invocación de Albanio en la égloga II 607-631 a náyades, napeas, ninfas, oréades y dríades posee un correlato en la que formula Idas en Nem. II 20-25 –dríades, napeas, náyades–<sup>32</sup>. También Nemesiano IV 14-16 (*Immitis Meroe rapidisque fugacior euris, / cur nostros calamos, cur pastoralia uitas / carmina?*) se vislumbra en lontananza desde Garcilaso, égloga II 833-834 («He muy gran miedo / que te me irás, que corres más que'l viento»)<sup>33</sup>.

4. Otros notables lugares paralelos fueron señalados ya por los primeros comentaristas del poeta toledano. Fernando de Herrera en su comentario 565<sup>34</sup> a propósito de la égloga II 506-511 («las ya desmamparadas vacas más / por otro tanto tiempo no gustaron / las verdes hierbas ni las aguas frías; / los pequeños hijuelos, que hallaron / las tetas secas ya de las hambrientas / madres, bramando al cielo se quejaron»<sup>35</sup>) señala los intertextos fundamentales, a saber, Virgilio (*Buc.* V 24-26), Nemesiano (II 29-32: *Interea tamquam nostri solamen amoris / hoc foret, aut posset rabidos medicare furores, / nulla meae trinis tetigerunt gramina vaccae / luciferis, nulloque biberunt amne liquores; / siccaque foetarum lambentes ubera matrum / stant vituli, et teneris mugitibus aera complent*<sup>36</sup>) y Sannazaro

<sup>31</sup> Y también en la Prosa VII de Sannazaro.

<sup>32</sup> También Calpurnio, en II 14, menciona a dríades y náyades. El pasaje garcilasiano, como ha sido convenientemente señalado por Morros, ed. cit. *ad locum*, pp. 171-172 y 488, se inserta en una amplia tradición bucólica que conoce, además de los textos citados, otros de Sannazaro (Prosa VIII 47-50 y X 100-103), Poliziano (*Silvas*) o Pontano (*Eclogae* II 123-126); en Sannazaro se leen otras menciones a náyades y napeas en la Prosa IV. Véase también la invocación a sátiros, faunos y ninfas en la elegía I de Garcilaso, v. 169 (fecha en agosto-octubre de 1535).

<sup>33</sup> Véanse otros pasajes paralelos de Ovidio, Poliziano y Marullo en Morros, ed. cit. *ad locum*, pp. 181 y 493.

<sup>34</sup> Vid. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ya cit., pp. 517-518.

<sup>35</sup> Citamos por la ed. de Morros, ya cit., p. 166; vid. también la de Rivers, ya cit., p. 98; en la edición de 1969 [*Garcilaso de la Vega: Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1972], la ortografía ha sido modernizada pero sigue manteniendo –frente a los demás editores, incluso antiguos– la lectura *desmamparadas*.

<sup>36</sup> El texto latino está tomado del comentario de Herrera; en las ediciones modernas se prefieren otras variantes para algunos versos. Así, v.gr.:

Interea, tamquam nostri solamen amoris  
hoc foret aut *nostros* posset medicare furores,  
nulla meae trinis tetigerunt gramina uaccae  
luciferis, *nullo libarunt* amne liquores;

(*Arcadia* V 48-49 y VIII 35<sup>37</sup>); a todos ellos, es preciso sumar el del *Orfeo* de Poliziano, 58-61.

Otros comentaristas, como el Brocense y Azara recuerdan tan sólo los precedentes de Virgilio y de Sannazaro para los primeros versos del fragmento acotado por nosotros; en concreto, Francisco Sánchez, en su comentario 160<sup>38</sup> establece la dependencia de Garcilaso con respecto a Sannazaro —sin mencionar lugar preciso— y de Sannazaro con respecto a Virgilio, égloga V. Por su parte, Azara aún es más parco pues en su comentario 87<sup>39</sup> sólo reconoce la deuda con la virgiliana égloga V. No obstante todo ello, este pasaje garcilasiano ha de considerarse traducción de la prosa VIII 35 de Sannazaro, a su vez traducción del pasaje mencionado de la bucólica II de Nemesiano, por cuanto la escena de los terneros sedientos, lamiendo las secas ubres de sus madres, y quejándose con sus mugidos sólo se encuentra en estos dos intertextos<sup>40</sup>.

En otros lugares de las églogas se han querido ver precedentes del bucólico latino. Tamayo y Vargas, en su comentario 96 a propósito de la égloga I 175-178 («no soy, pues, bien mirado, / tan diforme ni feo, / que aun agora me veo / en esta agua que corre clara y pura»<sup>41</sup>) recuerda los lugares paralelos de Teócrito (*Id.* VI 34-38), Virgilio (*Buc.* II 25-26), Calpurnio (II 88-89: *fontibus in liquidis quotiens me conspicio; ipse / admiror totiens*<sup>42</sup>) y Nemesiano (II 74-84, en especial 74-76: *quin etiam fontis speculo me mane notavi, / nondum purpureos Phoebus cum tolleret ortus / nec tremulum liquidis lumen splenderet in undis*)<sup>43</sup>, de entre los que resultan más útiles como intertextos garcilasianos los dos últimos, pues los pastores de Teócrito y Virgilio se miran en el mar y no en una fuente de aguas cristalinas<sup>44</sup>.

siccaque fetarum lambentes ubera matrum  
stant uituli et teneris mugitibus aera complent.

en las eds. ya cit. de Giarratano, p. 81, y de Volpilhac, pp. 48-49. Las lecturas *rabidos* y *nulloque biberunt* sólo se guardan en dos ms. del s. XV, el *d* (*Vaticanus* 3152) y el *e* (*Vaticanus Urbinas* 353), y se suponen también en el ms. perdido *H* o *Codex Boccacii*, pues en el *Harleianus* 2578, tras las *Bucólicas* de Nemesiano, figura esta nota: *Collatus accuratissime hic codex cum illo vetustissimo: quem Thadeus Ugoletus Pannoniae regis bibliothecae praefectus e Germania secum attulit. et cum illo quem Iohannes Boccaccius propria manu scripsisse traditur bibliothecae sancti spiritus florentini dicatum. et cum plerisque aliis: ubi titulum et operis divisionem: multa etiam carmina reperimus* (Giarratano, ya cit., pp. XXXIII-XXXVII y Volpilhac, ya cit., p. 34). Ninguna de esas variantes afecta a la relación entre Nemesiano y Garcilaso pero merece la pena señalar que las ediciones primeras del poeta latino se hicieron a partir de los mss. de la segunda familia, a la que justamente pertenecen los mss. *d* y *e*.

<sup>37</sup> El tema de la tristeza del pastor que impide cuidar el ganado está también en la Prosa I (Ergasto) y en el canto final a la zampoña de Sannazaro.

<sup>38</sup> *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ya cit., p. 290.

<sup>39</sup> *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ya cit., p. 676.

<sup>40</sup> Vid. Morros, ed. cit. *ad locum*, pp. 166 y 486.

<sup>41</sup> *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ya cit., pp. 628-629.

<sup>42</sup> Tamayo y Vargas lee *esse* por *ipse* y *magis* por *totiens*.

<sup>43</sup> Vid. G. Araya, «La fuente y los ríos en Garcilaso», *Estudios Filológicos* (Valdivia), 6, 1970, pp. 113-135. Garcilaso vuelve a utilizar la imagen del agua de una fuente como espejo en su égloga II 470-478; esta imagen también se lee en las Prosas V, VIII y XII de Sannazaro.

<sup>44</sup> Vid. Morros, ed. cit. *ad locum*, pp. 129 y 463-464.

Herrera, en el comentario 823 a propósito de la égloga III 297-304 («Tirreno destes dos el uno era; / Alcino el otro: entrambos estimados / y sobre cuantos pacen la ribera / del Tajo con sus vacas enseñados; / mancebos de una edad, d'una manera / a cantar juntamente aparejados / y a responder, aquesto van diziendo, / cantando el uno, el otro respondiendo»)<sup>45</sup> aduce, por su parte, los precedentes de Teócrito (*Id.* VIII), Virgilio (*Buc.* VII 4-5 y 18), Nemesiano (II 16-19: *ambo aeuo cantuque pares nec dispare forma, / ambo genas leues, intonsi crinibus ambo. / atque haec sub platano maesti solacia casus / alternant, Idas calamis et uersibus Alcon*) y Sannazaro (*Arcadia* IV 17-18), considerándose este último como el intertexto decisivo para la creación del texto castellano<sup>46</sup>.

Calpurnio y Nemesiano no eran, pues, unos absolutos desconocidos para algunos de los exégetas garcilasianos de nuestro siglo áureo. El propio Herrera insiste en su importancia dentro de la historia del género bucólico en el extenso comentario 422, verdadero ensayo histórico-literario a propósito de la poesía pastoril, que sirve de pódico a las églogas<sup>47</sup>:

(...) Después de él [Virgilio] tuvieron estimación Tito Calpurnio y Olimpio Nemesiano. Calpurnio, si seguimos el parecer de algunos hombres doctos, será príncipe de esta poesía después de Virgilio; y tan cercano a él como Virgilio a Teócrito, y más igual que cercano; pero engañarse en lo uno y lo otro, porque es sin fuerzas, flojo, hinchado, y no compuesto. Mucho más castigado es Nemesiano, como siente Escalígero, y más digno de ser leído. De éstos hasta la edad de Petrarca y Boccaccio no hubo poetas bucólicos (...)

5. Sannazaro no se basta por sí solo, como intermediario entre los bucólicos menores y Garcilaso, para explicar toda la extensa gama de relaciones intertextuales que incardinan las églogas del toledano en la literatura pastoril. A lo largo de las páginas precedentes, hemos visto algunos recursos, bien de contenido (como el motivo del lamento de los pastores enamorados mientras las ovejas los escuchan, o el del pastor que no se encuentra feo al mirarse en el agua, o el de la enumeración de los frutos que nacen gracias a la enamorada), bien formales (como el recurso casi sistemático de utilizar al final del poema el motivo del atardecer, conocido por Sannazaro pero con muy menor insistencia), presentes en la poesía garcilasiana que, por encima de la *Arcadia* italiana, parecen deberse a la lectura de Calpurnio y de Nemesiano; naturalmente, esa lectura y ese conocimiento, imprescindible en los casos señalados, ha debido contribuir, y no poco, a la asimilación de la poesía bucólica por parte de Garcilaso, reforzando la utilización de otros recursos comunes al género, como son en buena medida todos los señalados.

En cualquier caso, la relación con estos bucólicos se establece, de modo general, en

<sup>45</sup> *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ya cit., p. 584.

<sup>46</sup> Vid. Morros, ed. cit. *ad locum*, pp. 239 y 527. Vid., para el pasaje de Sannazaro, además del comentario de Herrera, Cirot, art. cit., p. 248.

<sup>47</sup> *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ya cit., p. 475.

dos niveles diferentes. Por una parte están todas las ataduras que ligan el texto de Garcilaso no ya con esos dos poetas en concreto sino con el género bucólico como sistema literario, por más que para el escritor castellano la noción sistemática esté mucho menos acentuada («for Garcilaso the pastoral world was not a universe of pure poetry»<sup>48</sup>); son las llamadas relaciones architextuales. Mas, por otra parte, la relación architextual exige no sólo una relación estructural, que se evidencia precisamente en la elección de género, sino también otro tipo de relaciones, a veces sutiles como la paratextual –de manera que los poemas escritos por Garcilaso se llaman «églógas»–, otras bien evidentes como la intertextual –que afecta a la microscopía del hecho literario–, pues la elección de género condiciona de modo inexorable la temática de los nuevos poemas<sup>49</sup>.

Y precisamente es esta utilización de los clásicos uno de los elementos caracterizadores de la poesía del toledano frente a la de su amigo Boscán, cuyas fuentes y modelos casi se limitan a Petrarca y Ausias March y, quizás por ello precisamente, su clasicismo es de menor calado. De modo que carecen de sentido –dentro de la más genuina teoría clásica de la imitación<sup>50</sup>– los reproches que, por ejemplo, se hicieron al comentario del Brocense por haber puesto de manifiesto algunos de estos paralelos (¡y todavía no se conocía el abrumador comentario de Herrera!); recuérdese el gracioso soneto atribuido al sevillano Jerónimo de los Cobos, que el propio Francisco Sánchez, seguro de su labor, acepta estampar con otros al frente de su edición (p. 42):

Soneto contra las Anotaciones del Maestro Sánchez quando la primera vez se imprimían. Hallóse entonces en casa de un cavallero de Salamanca.

Descubierto se ha un hurto de gran fama  
del ladrón Garci-Lasso que han cogido  
con tres dosseles de la Reyna Dido,  
y con seys almohadas de la cama.  
El telar de Penélope, y la trama  
de las Parcas, y el arco de Cupido,

<sup>48</sup> Vid. Fernández-Morera, *The Lyre and the Oaten Flute*, ya cit., p. 119.

<sup>49</sup> Vid. A. Alvar Ezquerra, «Intertextualidad en Horacio», en *Horacio, el poeta y el hombre*, D. Estefanía (ed.), Madrid, Ed. Clásicas, 1994, pp. 77-140; A. Alvar Ezquerra, «Tipología de los procedimientos intertextuales en la poesía latina antigua», *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos. V. Literatura latina*, Madrid, SEEC, 1997 (en prensa).

<sup>50</sup> Remitimos, sin más, a los estudios de G. C. Fiske, «The Classical Theory of Imitation», en *Lucilius and Horace. A study in the classical theory of imitation*, Westport, Greenwood Press, 1971 (1920), pp. 25-63; M. Schumacher, «Imitatio, a creative or an annihilating force?», *Classica Folia*, 20, 1966, pp. 47-56; G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1985 (1968); G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Turín, Einaudi, 1985 (1974); A. Thill, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, París, Les Belles Lettres, 1979; o *Creative Imitation and Latin Literature*, D. West-T. Woodman (eds.), Cambridge, Univ. Press, 1979; G. B. Conte y A. Barchiesi, «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità», en *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*, dir. por G. Cavallo, P. Fedeli y A. Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 81-114.

tres barriles del agua del olvido,  
 y un prendedero de oro de su dama.  
 Provósele que avía salteado  
 siete años en Arcadia, y dado un tiento  
 en tiendas de Poetas Florentines.  
 Es lástima de ver al desdichado  
 con los pies en cadena de comento  
 renegar de Rhetóricos malsines<sup>51</sup>.

Es bien sabido que Garcilaso suele hacer acopio complejo de fuentes en sus creaciones, sobre todo en las más extensas, y las trata con arte sutil. A modo de ejemplo, baste evocar, a este propósito, unas palabras de R. Lapesa referidas a la égloga II:

Garcilaso incorporó al poema [la égloga 2] el fruto de sus recientes lecturas y puso en ejercicio los procedimientos de imitación recién aprendidos. La *Arcadia* de Sannazaro fue la mina más explotada: aparte de la prosa VIII, versificada casi totalmente en los relatos de Albanio, los prodigios de Severo reproducen los de Enareto en la prosa IX, y los versos 64-76 y 1146-1153 proceden del final de la prosa X. Las predicciones que con tanta frecuencia se hacen en el *Orlando*, sobre todo el pabellón historiado con que Melisa anuncia el futuro de la casa de Este, inspiran los presagios del río Tormes; pero la urna con relieves proféticos no es sugestión de Ariosto, sino del poema latino de Sannazaro *De Partu Virginis*. Además está parafraseando el *Beatus ille* de Horacio, las *Bucólicas* se recuerdan a menudo en la pastoral, y la *Eneida* en el episodio heroico; pasajes aislados proceden de Terencio, Catulo, Ovidio, Silio Itálico, Bernardo Tasso, Ausias March y Juan de Mena; ya se han mencionado los débitos con Terencio y la *Celestina*. El número de versos derivados de todas estas fuentes viene a ser aproximadamente la cuarta parte del poema. A pesar de todo, la égloga II muestra notable originalidad...<sup>52</sup>.

Si fuera preciso decirlo con otros términos, Sannazaro y Virgilio actúan como architextos en los que se alimenta la tradición bucólica seguida por el poeta toledano<sup>53</sup>: son los modelos deliberadamente asumidos. Las otras lecturas, por el contrario, proporcionan tan sólo intertextos, más o menos fugaces, que ilustran y enriquecen su acervo poético, situándolo en el mundo literario al que pertenece: son las convenciones literarias del momento, a las que se aproxima tanto como se aleja de ellas para afirmar su personalidad; se trata, en este caso, de los otros clásicos –Terencio, Catulo, Ovidio, Silio Itálico– y de los escritores hispánicos o italianos más recientes –Mena, Fernando

<sup>51</sup> Vid. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ya cit., p. 24; esta introducción se reproduce sustancialmente en A. Gallego Morell, *Los comentaristas de Garcilaso de la Vega*, Granada, Universidad de Granada, 1979.

<sup>52</sup> Vid. Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*, ya cit., p. 107.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 175: «En esto, como en tantos otros rasgos, el poeta español aventajó a Sannazaro y se acercó más a Virgilio, en cuyas mejores *Bucólicas* hay siempre un latido de pasión. La influencia del latino, menor que la de Sannazaro en la égloga II, es superior en la I, y las dos se combinan en la III»; por su parte, Bayo [ya cit., p. 122] se expresa con estas palabras: «Es claro que los textos virgilianos llegan a Garcilaso de modo pasivo, captados en medio del gran bloque versificado de *L'Arcadia*».

de Rojas, Ausias March, Ariosto, Tasso—<sup>54</sup>. Pues bien, entre estos escritores conviene situar a Calpurnio y Nemesiano en relación al Garcilaso bucólico.

---

<sup>54</sup> Y, por lo que respecta a la lírica garcilasiana, cumplen idénticas funciones otros poetas, a saber, Petrarca y Horacio; recuérdense las muy ajustadas palabras de A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, vol. I, p. 66: «La poesía, en la concepción garcilasiana, es una armoniosa suma de saber más sentimiento. Diríamos que el saber de Garcilaso está íntimamente ligado al *Canzoniere* y a lo que [de] éste se proyecta en poetas como Ariosto o Sannazaro o en lo que recoge de un mundo clásico. Si Petrarca va a Horacio, Garcilaso también va por Petrarca a Horacio. Es parte de su humanismo. Pero, contrariamente, el sentimiento de Garcilaso es el de una extraordinaria personalidad, distinta, alejada de la de Petrarca, aunque igualmente necesitada de ser en palabra poética».

# EL LOCUS AMOENUS EN LA ARCADIA (1598) DE LOPE DE VEGA: INTERTEXTUALIDAD Y SENSIBILIDAD ARTÍSTICA

Christian Andrès  
Université de Picardie (Amiens)

*«Entre las dulces aguas del caudaloso Erimanto  
y el Ladón fértil...» (Libro primero)*

Si existe un género en el que autores y personajes establecen relaciones privilegiadas con el paisaje, bien pudiera ser aquél la novela pastoril. Por supuesto, desde una descripción de la naturaleza hasta la expresión de un auténtico sentimiento de la naturaleza, cabe mucha distancia, ya que el paisaje renacentista resulta las más veces convencional, un ejercicio estilístico y retórico más o menos inspirado, con todos sus tópicos y revelando a los lectores cultos sus modelos clásicos (homérico, virgiliano u ovidiano, por ejemplo) o modernos.

Lope de Vega, con toda la fama legítimamente apegada a su teatro, es también el autor de obras novelísticas poco leídas en la actualidad, aparte de los especialistas, y entre las cuales es de señalar la *Arcadia*, obra de juventud y novela pastoril que conoció un enorme éxito en su época<sup>1</sup>. Se trata de una novela de clave, de una ficción que relata de modo encubierto los amores del duque de Alba durante los años 1589-1590<sup>2</sup>, en la que éste figura bajo el nombre del pastor Anfriso y el mismo autor se pone en escena de modo discreto con la máscara de Belardo, también siguiendo en este punto al

---

<sup>1</sup> La *Arcadia* conoció veinte ediciones entre 1598 y 1675.

<sup>2</sup> Se trata muy exactamente del quinto duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo.

italiano Jacopo Sannazaro<sup>3</sup>. Señalemos en seguida que fuera de la fuerte influencia de la *Arcadia* de Sannazaro, también ha podido inspirarse Lope en autores hispánicos como Garcilaso de la Vega, Jorge de Montemayor, Gil Polo, Cervantes, Luis Gálvez de Montalvo<sup>4</sup>.

La *Arcadia*, compuesta en prosa y verso, novela a veces enmarañada y calificada por Avalle-Arce de producto híbrido<sup>5</sup>, consta de cinco *libros* y presenta un argumento de los más sencillos: el pastor Anfriso cree que su amada Belisarda prefiere a otro pastor, Olimpio. Enloquecido por los celos –pero en realidad éstos no se justifican– va a errar por varios lugares y paisajes hasta la ruptura final. Tras nuestro breve resumen, cabe subrayar el que desde el principio Lope de Vega evoque un paisaje griego idílico, verde y apacible:

Entre las dulces aguas del caudaloso Erimanto y el Ladón fértil, famosos y claros ríos de la pastoral Arcadia, la más íntima región del Peloponeso, que coronados de espadañas frágiles, azules lirios y siempre verdes mirtos, con torcidas vueltas van a pagar tributo al enamorado Alfeo, que por las ocultas venas de la tierra hasta Sicilia sigue su querida Aretusa; no menos vanaglorioso por su altura y fertilidad que por las victorias de Hércules, de un valle se levanta el monte Ménalo, poblado de pequeñas aldeas, que entre los altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien le mira desde lejos un agradable lienzo de artificiosa pintura...<sup>6</sup>

Así esboza de repente Lope de Vega el decorado de su novela, un macropaisaje donde la connotación mitológica y literaria, la intertextualidad dominarán, ya que el lugar elegido es nada menos que la patria mítica de los dioses, de las ninfas y de los ríos-dioses, la Arcadia, símbolo de una vida patriarcal y de la felicidad quieta y serena tales como la poesía bucólica grecolatina las ha cantado con generosidad<sup>7</sup>.

Recurramos ahora a los trabajos de Ernst Curtius, al analizar las características del

<sup>3</sup> Poeta y humanista italiano, nacido en Nápoles (h. 1456-1530). Su famosa novela pastoril, la *Arcadia*, compuesta entre 1480 y 1485 se publicó en 1504. Aquella trasposición de amores reales del poeta a un mundo pastoril de ficción fue el origen de toda una fecunda tradición europea que se prolongó hasta el siglo XVII. Se explotó tal veta más particularmente en España, y Lope de Vega es uno de los eslabones.

<sup>4</sup> Si es necesario precisar algo más: para Garcilaso de la Vega, las tres églogas (publicadas en 1543); Jorge de Montemayor: *Los siete libros de la Diana* (1559); Gil Polo: *Diana enamorada*; Luis Gálvez de Montalvo: *El pastor de Filida* (1582).

<sup>5</sup> En su interesantísimo estudio (al que confesamos deber mucho): *La novela pastoril española*, Madrid, Ediciones Istmo, 1974, p. 161. Reproducimos a continuación la cita más completa que da una idea de la importancia de la intertextualidad en la novela de Lope: «(...) un producto híbrido, en que alternan las influencias de Sannazaro, aludida en el título –por ejemplo, el largo pasaje descriptivo inicial es un mosaico de trozos de la *Arcadia* italiana–, de Montemayor –el templo de Diana del libro I, con una versión nueva de la prueba de la castidad, o las tumbas y profecías del libro II–, de Gil Polo –la nauaquia del libro IV–, y de Gálvez de Montalvo –la égloga representable de Montano y Lucindo o las leyes pastoriles de comienzos del libro V. Pero por encima de todo está el giro personalísimo que le imprime Lope a lo pastoril» (p. 161-162).

<sup>6</sup> La *Arcadia*, Libro Primero, p. 64. Citamos por la edición de Edwin S. Morby, Clásicos Castalia, N° 63, Madrid, 1975.

<sup>7</sup> Entre los modelos antiguos de Lope no podemos dejar de mencionar las *Geórgicas* de Virgilio, Horacio, Propertio, Ovidio, Ausonio.

*paisaje ideal* a través de la poesía griega, ya presentes en la *Odisea* (con la *naturaleza amena*, la fertilidad). Lope de Vega, por su parte, no se olvida de designar inmediatamente al Ladón como *fértil*, ni tampoco de presentar su descripción apertural de manera sintética, artística (como un lienzo *agradable*), tomando así sus distancias respecto a un paisaje y a un género convencionales, muy sensible por su parte a la relación entre lo natural y lo artificioso. Pero hace falta seguir con nuestra lectura: entonces el paisaje evocado va a acercarse a nosotros, al lector, a los personajes pastoriles ausentes por el momento, y se precisará y se ofrecerá ante nuestros ojos bajo la forma de un bosque de álamos blancos:

Entre otras apacibles partes que alegraban y enoblecían el ameno sitio, era un espeso bosque de blancos álamos, floridos espinos e intrincadas zarzas, a quien mil amorosas vides enamoraban y con estrechas lazadas entretejían<sup>8</sup>.

Desde luego Lope imita a Sannazaro, insistiendo quizás algo más sobre la intensidad del abrazo y la abundancia de las vides<sup>9</sup>, pero sobre todo obedece a los cánones estéticos y retóricos del tópico del *locus amoenus* tales como los hallaremos mencionados y analizados por Curtius:

Los poetas posteriores toman del paisaje homérico varios motivos que después se convierten en patrimonio estable de una larga cadena de tradiciones: el lugar encantado de eterna primavera, escenario de la vida bienaventurada de más allá de la tumba; el paraje placentero, con su árbol, su fuente, su prado; el bosque poblado de diversas especies de árboles; la alfombra florida<sup>10</sup>.

Y, de hecho, el *locus amoenus* se completa sensiblemente, ya que a los ríos y fuentes precedentemente evocados, a los *altos robles*, *azules lirios*, *espadas frágiles* y *siempre verdes mirtos* (el mirto, arbusto caro a Venus), vienen a agregarse los álamos blancos, la zarzamora y la vid báquica. Pero la descripción del paisaje ameno no para aquí, y sólo daremos una muestra modesta con extractos de un pasaje de esta clase:

En los prados que por algunas distancias se descubrían, parece que la maestra naturaleza quiso que la tierra compitiese con la hermosura de las estrellas del cielo en la variedad de las flores, y que allí descogió la primavera de las fábulas sus pintadas alhombros por los hurtos de Júpiter; (...) allí estaba el blanco narciso listado de oro,

<sup>8</sup> *Ob. cit.*, p. 64-65. Lope escribe *ameno sitio*, literalmente *locus amoenus*. De hecho, Curtius nos precisa que tal expresión parece haberla empleado por primera vez (como término técnico) Isidoro de Sevilla en el libro XIV de sus *Etimologías*.

<sup>9</sup> Sannazaro escribe en su *Arcadia*: «(...) los insensibles árboles, los cuales, amados por las queridas vides, permanecen siempre con éstas, gentilmente abrazados (...)», Prosa séptima, p. 124 (utilizamos la edición de Francesco Tateo, traducción de Julio Martínez Mesanza, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1993). Se encuentra tal analogía entre las vides y los árboles y esposos abrazados en Catulio, *Carmina*, LXI, 106-109.

<sup>10</sup> E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina (1)*, Lengua y Estudios literarios, 3ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 268. La edición original alemana es de 1948 [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*], y la primera edición española de 1955.

<sup>11</sup> Lope, la *Arcadia*, Libro I, p. 65-66.

oloroso testigo de la filautía y amor propio de aquel mancebo que engañó la fuente; y la rosa encarnada que restituyó a Apuleyo en su primera forma, nacida de la sangre de los pies de Venus, cuando corriendo por las espinas fue a socorrer a Adonis; y la flor en que por ella fue transformado, no menos olorosa que su madre Mirra; y el lino en que se convirtió su esposo de Hipermestra (...)»<sup>11</sup>.

Va acumulando Lope nombres de flores, arbustos y hierbas, alusiones ovidianas a la mitología, por la misma ocasión haciendo alarde de una erudición superior en la materia a la de Sannazaro, en nuestra opinión. Contamos con diez y siete nombres, asociados a un adjetivo o acompañado de una propiedad, o sugeridos a veces a través de una perífrasis mitológica más o menos amplia y culta: el *blanco narciso*, la *rosa encarnada*, la anémona designada indirectamente<sup>12</sup>, la mirra, la azucena, el helenio no nombrado directamente<sup>13</sup>, el jacinto, la adormidera, la rosa de Alejandría [*«aquella rosa que nació del sudor de Latona, de quien se dice que al alba está blanca, al mediodía roja y a la noche verde»*], el *rojo amaranto*, la *morada viola*, el *trébol humilde que maltratado huele*, la *mosqueta cándida*, la *salvia que facilita la lengua*, las *maravillas doradas*, la *hermosa Clicie* [= el heliotropo], los *leonados claveles*, el *salutífero romero*. Es un número comparable a las diez y ocho clases de flores que brinda el césped del texto paródico atribuido a Virgilio, el *culex*; es prueba en todo caso de una forma de virtuosidad verbal en Lope de Vega y de cierto saber mitológico y botánico no desdeñable.

Las primeras páginas de la *Arcadia* abundan en rasgos de este género, en pinceladas de color, con varias características del *locus amoenus*, y el paisaje bucólico está generosamente esbozado, listo para acoger dentro de poco a los personajes de tal historia de amores pastoriles codificados. Lope mezcla entonces con los elementos descriptivos naturales un sentimiento amoroso generalizado, y se puede decir que el paisaje se erotiza en cierto modo:

Esta eterna habitación de faunos y hamadriades era tan celebrada de enamorados pensamientos que apenas en toda la espesura se hallara tronco sin mote escrito en el liso papel de su corteza tierna; porque ni el río corrió jamás sin amorosas lágrimas, ni respondió la parlera Eco menos que a tristes quejas; porque hasta los dulces cantos de las libres aves repetían enternecidos sentimientos, y las indomables fieras con mal formados bramidos enamoradas lástimas. Parece que aquí se abrazaban los árboles naturalmente, y que los mudos peces gemían por las corrientes aguas, y que ayudaba el cielo con apacibles vientos y templados días (...)»<sup>14</sup>.

Por fin, la historia individual va a cobrar cuerpo con la bella Belisarda, y su aparición tiene lugar en un cuadro temporal y bucólico armonioso:

<sup>12</sup> La llama Lope de modo perífrástico: *«la flor en que por ella [=Venus] fue transformado [=Adonis]»*, *ob. cit.*, p. 65.

<sup>13</sup> Es decir *«la flor que fue engendrada de las lágrimas de la troyana Helena, tan favorable a la hermosura de las mujeres»*, *ob. cit.*, p. 66.

<sup>14</sup> *Ob. cit.*, p. 66-67.

(...) estaba Belisarda al pie de un pino excelso, que por ser solo era de todo el bosque árbol conocido y dedicado a juntas y conciertos de apasionados corazones o amigos pechos<sup>15</sup>.

Belisarda, rodeada de una *escuadra* de blancos ánades, se dormirá, soñará, y se pondrá a cantar tal como un Orfeo femenino capaz de encantar y conmovier la naturaleza alrededor suyo. Luego, el pastor Anfriso no tardará en alcanzarla y en hablarle, pero lo que nos importa notar, es el ambiente sereno y melodioso que se desprende de tal paisaje:

Apenas se comenzó a mover el aire, se detuvieron las piedras, corrió el apacible río y cesó la delicada voz de Belisarda, cuando por la fresca orilla entre los verdes árboles bajaba el pastor Anfriso tras unas blancas ovejas, dichoso ganado de hombre tan bien perdido. Y como el alegre son del agua, el murmurar de las hojas y la templanza del aire, y aun el diferente olor de las flores, le trajesen al alma ciertas nuevas de que tales efectos sólo procederían de ser la causa Belisarda (...) <sup>15</sup>.

Bien se reconoce aquí cierto número de características consabidas del *locus amoenus* tales como aparecen en Homero, Teócrito, Virgilio, pero en la prosa del madrileño Lope de Vega van insertadas en una mentalidad y un gusto propios del Renacimiento, y formuladas en un estilo que da prueba de una sensibilidad amorosa a la vez convencional y personal. En efecto, el paisaje bucólico evocado parece en cierta medida *irradiado* por un sentimiento universal de felicidad, una impresión de bienestar, incluso cierto refinamiento de sensaciones que sólo encuentran su sentido y su causalidad en la presencia física de la bella pastora Belisarda. El paisaje y la bella forman un conjunto armonioso. Por supuesto, no ignoramos la importancia de las convenciones retóricas y literarias que preexisten a la elaboración de tal novela, a su escritura misma, y más particularmente en el recurso a los tópicos como el *locus amoenus*. En la descripción de un paisaje pastoril, es cierto que los autores renacentistas son los herederos remotos del discurso judiciario (*argumenta a re y a tempore*), del discurso epidíctico así como del estilo *florido* (*antheron plasma*) derivado de la neosofística<sup>16</sup>. No obstante, el paisaje arcádico lopesco, si contrajo deuda evidentemente con toda una tradición grecolatina, no deja por lo tanto de ser una interpretación o variación que permite percatarse de cierto sentimiento personal de la naturaleza no totalmente artificial; en todo caso, nos brinda a veces la impresión de ser una tentativa de rebasar la convención retórica para situar al hombre en un medio de manera interactiva.

Para probarlo, citemos este pasaje del Libro II de la *Arcadia* donde el pastor enamorado Anfriso —que tiene que marcharse y apacentar sus rebaños en el monte Liceo— imagina que lejos de su amada, Belisarda, los lugares que aficiona habrán de volverse en su recuerdo objeto de tormento, y que todo lo que ha querido hasta entonces ya no tendrá el mismo sentido para él en adelante. Y el *locus amoenus* que se justificaba en el

<sup>15</sup> *Ob. cit.*, p. 71.

<sup>16</sup> Para más precisiones, véase Curtius, *Literatura europea...*, *ob. cit. supra* (nota 10), Capítulo X «El paisaje ideal», § 4. «Ocasiones retóricas para descripciones de la naturaleza», p. 277-279.

amor y la presencia de Belisarda va a transformarse –en el recuerdo doloroso y el destierro– en un paisaje hostil e inquietante:

Y mira qué desconfiado estoy de consuelo, pues esos árboles y fuentes, cuyas hojas piensas contar y en cuyas aguas piensas ver mi rostro, se los he de pedir a mi fantasía fingidos, o buscar de necesidad otros que se les parezcan; y como los engaños atormentan tanto cuando se acaban, cualquier fingimiento de éstos aumentará mi dolor. Yo viviré, finalmente, como si muriese, y moriré como quien sin ti no puede vivir; ni cantaré cosa alegre, ni gustaré de la que no fuere triste. Los árboles verdes y hojosos me ofenderán, y los más estériles y sin fruto me darán gusto; entre peñascos solos será mi habitación, y las aldeas mi desierto; no consentiré que algún ave anide ni se junte donde yo lo vea, ni cosa que parezca compañía alegrará mi soledad<sup>17</sup>.

Por su lado, Belisarda no puede volver a ver los lugares hace poco frecuentados en compañía de Anfriso sin experimentar gran tristeza, sin aflicción. Lope de Vega se complace entonces en desarrollar ese sentimiento nostálgico que nace de la solitaria contemplación de un paisaje en adelante vaciado de su sentido, de su connotación alegre y hedonista anterior. El paisaje bucólico, más allá de la imitación y de las convenciones del género pastoril, puede muy bien traducir al mismo tiempo ya una experiencia personalmente vivida por el autor, ya la de personas conocidas de él, amigos o relaciones íntimas. Todo bien considerado, con sólo ver un paisaje no cambiado, idéntico a sí mismo, la emoción de Belisarda es punzante, puesto que los lugares reflejan entonces una suerte de imagen estropeada: su soledad resulta todavía más penosa. Nada asombroso tampoco –fuera del aspecto convencional, del gusto y sensibilidad de una época o de un hombre– en el que la emoción conozca en tal momento su paroxismo y abundantes lágrimas no tarden en correr:

Mirando, pues, los diferentes sitios en que algunas veces solían hablarse y verse, helóse el corazón, y sin mover los ojos quedó suspensa (...) <sup>18</sup>.

Después de aquella sensación de frío glacial, serán los sollozos: (... *así con el fuego de amor exhalado del corazón de Belisarda corrieron de sus ojos mil amorosas lágrimas...*), y el llanto de Belisarda mezclará en su evocación de la naturaleza, del *locus amoenus*, sentimientos dolorosos que «vacían» de su substancia y de su sentido el paisaje visto diferentemente porque visto a solas esta vez:

Con otros diferentes ojos, con otro gusto, y aun, si puedo decirlo así, con otra alma diferente, solía yo miraros, hermosos árboles, frescas fuentes y riberas apacibles de este río, donde me vi tan dichosa y alegre cuanto agora me veo desdichada y triste. (...) Fuese de vuestras riberas, ameno bosque (...), y desde entonces ni en vosotras hay cosa verde ni en mis ojos esperanza<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Lope, la *Arcadia*, Libro II, p. 139.

<sup>18</sup> *Ob. cit.*, Libro II, p. 188.

<sup>19</sup> *Ob. cit.*, p. 189.

Se ha transformado el paisaje, o más bien se ha transformado la naturaleza del sentimiento, de las sensaciones e impresiones en otros tiempos vividos en compañía del hombre querido, de Anfriso. Los sitios testigos de la felicidad de la pareja en un pasado reciente –por quedarse inmutados– amplifican el dolor de la soledad presente. Como corolario a lo que acabamos de afirmar sobre esta suerte de prerromanticismo, tenemos una indicación complementaria con la partida de Anfriso, cuando llega a la vista de la ciudad de Tegea (*ciudad famosa de Arcadia*, escribe Lope), y en seguida evoca el autor la impresión creada en la región del monte Ménalo frecuentado por nuestro pastor desterrado:

Quedaron por la partida de Anfriso en soledad los montes, turbias las fuentes, las aves mudas y los árboles tristes; porque parecía que sola la presencia de este pastor los alegraba<sup>20</sup>.

*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé...* Tal sentimiento ya lo hallamos expresado aquí, pero atribuido a un paisaje, y tras la parte de artificialidad, de la convención, de la retórica, con todo creemos ver despuntar la idea de que un paisaje no tiene sentido fuera de su relación con el hombre que vive en él o lo recuerda.

Las características del *locus amoenus* tales como las ha analizado cuidadosamente Ernst Curtius se vuelven a encontrar prácticamente todas en la *Arcadia* de Lope de Vega. Recordemos que es menester evocar un paisaje sombreado, luego un árbol o un grupo de árboles, una fuente que brota o un río que permita refrescarse, por último una alfombra de hierba para sentarse y divertirse, y, de modo facultativo, una cueva.

Muchos rasgos del *locus amoenus*, muchos paisajes de esta clase existen en la novela de nuestro autor, ya que se trata de la Arcadia, tierra privilegiada, estancia de los dioses. Sin poder estudiarlos todos aquí, vamos a ver unos cuantos ejemplos.

En el libro I, hay aquel monólogo del pastor Celio que ha perdido el seso a causa de la ingratitud de una bella. Empieza por dirigirse a los *Hermosos árboles*, luego al viento que murmura entre sus hojas. Los rasgos siguientes serán: la frescura, los valles, las fuentes puras, los *arroyos sonoros*, el *río pequeño y apacible*, la soledad. En su caso, todo aquel paisaje placentero no sirve para nada, si no es para reforzar su dolor, el contraste entre la hermosura de los sitios y la desesperación en que está hundido. El paisaje parece entonces cobrar un aspecto extraño de crueldad o de indiferencia, ya que no está en armonía con la tristeza del pastor. Sin duda alguna es mera convención, retórica obligada, *mimésis*, pero también existe en nuestra opinión en este pasaje cierta dimensión patológica que nuestros conocimientos psiquiátricos actuales pueden corroborar, y es la suerte de ruptura de la realidad, la extrema indiferencia por el medio que caracteriza ciertas enfermedades mentales, como la melancolía profunda del maníaco psicodépresivo. En cuanto a Celio, es muy consciente de no reaccionar normalmente ante la belleza y la serenidad del paisaje que lo rodea:

Todos parece que con triste murmullo respondéis que yo sólo soy peregrino en

<sup>20</sup> *Ob. cit.*, p. 146.

vuestras riberas, y que otro más afligido no ha puesto en vuestra soledad las cansadas plantas<sup>21</sup>.

Hemos escogido otro ejemplo en el libro II, cuando el héroe pastoril Anfriso deja las proximidades del monte Ménalo, y se da una fiesta en honor de Pales<sup>22</sup>. Mientras van subiendo los pastores en dirección del templo de la diosa, hallaremos una suerte de *locus amoenus*:

(...) en la mitad del cual se descubría una pequeña plaza cubierta de menuda hierba, oloroso tomillo y retamas pálidas, y adornada a partes de palmitos silvestres, cuyos fértiles racimos, pendientes de ellos, hacían aquel sitio más agradable. Estaba cercada en torno de diversos árboles, donde el presentuoso castaño con maravillosa pesadumbre, lleno de los abiertos erizos del pasado fruto, convidaba a los vecinos pastores a su alegre sombra, y el ríscoso madroño, siempre amigo de peñascos, con el solitario tejo y la espesa cornicabra, el amargo lentisco, el florido brezo y el romero salutífero<sup>23</sup>.

En este cuadro coloreado, al haya virgiliano se le sustituyó el castaño; no faltan el tejo y la cornicabra, la hierba ni la sombra; una impresión de bienestar, de tranquilidad y de fertilidad se desprende, si bien notamos la ausencia de un elemento importante: el agua. Es verdad que más lejos se tratará aunque sumariamente de fuentes: quizás Lope de Vega haya desdeñado en este caso el elemento líquido porque le importaba ante todo esbozar un cuadro rico en matices visuales, o bien porque un silencio solemne debe reinar en los alrededores del templo de la diosa Pales, y el ruido del agua viva hubiera turbado tanta quietud.

Por último, en el libro V, un *locus amoenus* rápidamente dibujado no carece de interés. Se inscribe en un contexto de desengaño y de cura del amor, cuando el pastor Anfriso, tratando de olvidar definitivamente el amor de Belisarda a quien cree perjura e infiel, irá a ver a la maga Polinesta. Primero, tiene que acceder a una *espantosa cueva*<sup>24</sup>, donde vive la sabia, luego a su estudio, y después de haber mudado los vestidos y haberse puesto *una blanca y resplandeciente túnica*<sup>25</sup>, saldrá por una pequeña puerta situada del otro lado de la cueva. Y de repente aparece un *locus amoenus* sorprendente porque imprevisto en tales condiciones:

(...) un verde llano donde la maestra naturaleza parece que quiso mostrar al mundo el primor de sus pinceles y la hermosa variedad de sus esmaltes. Corrián por la menuda hierba arroyos libres que en la capa verde de aquel campo servían de guarniciones de plata, y entre alhelfes, retamas, junquillos, maravillas y jaramagos resplandecían<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> *Ob. cit.*, Libro I, p. 118-119.

<sup>22</sup> Esta diosa es a veces confundida con Ceres o Cibeles. Entre los romanos, era la diosa de los pastores, y presidía más generalmente a la agricultura. Cada año, el 21 de abril, los romanos celebraban fiestas en su honor.

<sup>23</sup> *Ob. cit.*, Libro II, p. 148-149.

<sup>24</sup> *Ob. cit.*, Libro V, p. 389.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>26</sup> *Ob. cit.*, *ibid.*

En este caso el *locus amoenus* no puede sino revelar la sensibilidad artística de Lope de Vega, su gusto real por la pintura, el juego de los colores, la armonía de los tonos, y la doble metáfora de las guarniciones de plata y de la capa verde del campo no sólo antropomorfiza al paisaje, sino que además deja adivinar cierta preciosidad y un real cuidado por la elegancia vestimentaria en nuestro autor.

En conclusión, la novela pastoril de Lope de Vega, la *Arcadia*, presenta un gran interés por las variaciones renacentistas sobre el tópico del *locus amoenus*. Inspirándose por lo esencial en el italiano Sannazaro, en su obra del mismo nombre, Lope rebasa a su modelo en materia de erudición mitológica, particularmente en el pasaje en que el lector se ve regalar una larga lista floral, un catálogo tal como el gusto de la época lo requería, donde el heliotropo, por ejemplo, está designado por la perífrasis «la bella Clicie», amada y abandonada por Apolo, y que se desesperó de dolor.

El paisaje obedece a las convenciones estilísticas y retóricas del género pastoril, por cierto, pero por la misma insistencia que muestra el español Lope en evocar flores, árboles, arbustos, y otros elementos naturales, por la profusión de las pinceladas y la sensibilidad pictórica que se descubre en numerosos pasajes, tenemos que hacer con un verdadero objeto poético y estético. Lope, por añadidura, desde el principio de su novela, tiene conciencia de teatralizar su paisaje, es decir que toma distancias con su descripción, su historia, contempla y nos hace contemplar un paisaje arcádico deformado por el prisma de la mitología y del contexto literario. Y al hombre –bien puede ser pastor ficticio– no se le olvida: el paisaje sólo cobra sentido en función de su mirada, de su psicología y de su sensibilidad artística. El paisaje bucólico heredado de una larga tradición europea, el paisaje ameno imitado e interpretado por Lope de Vega en aquella novela pastoril de fines del siglo XVI no excluye por lo tanto la posibilidad del sentimiento personal, la comprobación de una interacción entre la naturaleza física y el hombre.

# BRUNO Y DON JUAN: DESARROLLO DE DOS PROTAGONISTAS EN LA PRODUCCIÓN DE TIRSO DE MOLINA INTERESADOS POR LA CONTROVERSIA DE AUXILIIS

Ancilla María Antonini  
Perugia (Italia)

Desde mi licenciatura me vengo dedicando al estudio de la temática teológica *De Auxiliis* en el teatro de Tirso de Molina<sup>1</sup>.

A través de este estudio, me propongo analizar la obra: *El Mayor desengaño*<sup>2</sup>, desde diferentes ángulos de visión. La relación que quiero establecer atañe, primero, a la cuestión teológica y está, por lo tanto, estrictamente relacionada con la época del mercedario; en segundo lugar, quiero enfocar la lectura de dicha obra bajo la perspectiva de Lotman y del *processo esplosivo*<sup>3</sup>. Más brevemente trataré *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra*<sup>4</sup> y de su relación con *El Mayor Desengaño*. El presente trabajo está dividido, por lo tanto, en tres partes: en la primera, trataré las diferentes posturas de los teólogos de la Contrarreforma frente al problema de la gracia y del libre

---

<sup>1</sup> Ancilla María Antonini, *Il dilemma barocco della libertà umana in Tirso de Molina*, en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, 3, Studi Linguistici, vol XXX, nuova serie, XVI, Perugia, Università di Perugia, 1992/1993, (7-31).

<sup>2</sup> Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962<sup>2</sup>, II tomo.

<sup>3</sup> Jurij M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introducción de Maria Corti, trad. it., Venezia, Marsilio, 1994.

<sup>4</sup> Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, edición crítica, introducción y notas de Luis Vázquez, Madrid, Estudios, 1989.

albedrío; en la segunda, analizaré *El Mayor desengaño* según las perspectivas ya dichas; en la tercera, evidenciaré las relaciones existentes entre los protagonistas y las distintas obras, únicamente desde un punto de vista teológico, ya que el método de Lotman del *proceso explosivo*, no es aplicable en el caso de *El Burlador*.

1. El problema que más interesa a Téllez, teólogo de la España post-tridentina, es el de la libertad humana, en términos teológicos «libre albedrío». La libre capacidad de elección del individuo frente a su propia vida, como es sabido, la niega Lutero y el movimiento religioso que él origina<sup>5</sup>. La tarea principal de la Iglesia de Roma, por lo tanto, a partir de este momento histórico, es la de reafirmar los dogmas sobre los cuales funda su doctrina.

En este caso especial, la Iglesia católica establece la existencia del libre albedrío en el individuo, aunque sujeto a la gracia divina. En Trento, sin embargo, no se define en qué términos se da esta relación. Es esta falta de definición, la que desencadena en 1588, al aparecer el estudio del jesuita Luis de Molina: *Concordia liberi arbitrii*<sup>6</sup>, la controversia teológica llamada *De Auxiliis* en la que se enfrentan los mayores teólogos españoles, dominicos y jesuitas.

Los dominicos, capitaneados por Domingo Báñez, cuya postura tradicionalista está fuertemente marcada por la teología de Santo Tomás de Aquino, defienden el libre albedrío, poniéndolo bajo la esfera del conocimiento y de la voluntad de Dios. Sobre la cuestión de la gracia y de su influencia en la salvación humana, recurren a la distinción entre dos tipos de gracia: la suficiente que se concede a todos los hombres; y la eficaz, otorgada sólo a los predestinados y que permite el acto salvífico<sup>7</sup>.

Los jesuitas, partidarios de Molina y más cercanos al espíritu de la época, defienden la libertad humana y conceden a la libre capacidad de elección del individuo más amplias posibilidades a la hora de relacionarse con el influjo de la gracia divina. Esta doctrina se funda en el concepto de *Ciencia Media*, a través de la cual Dios, desde la eternidad, escudriña en el libre albedrío de cada hombre y conoce, no determina, lo que el individuo elegirá frente a una serie de posibilidades y concederá la gracia en relación a la elección del individuo. Consecuentemente, tanto la salvación, como la condena, son el resultado de la decisión humana<sup>8</sup>.

La crítica no siempre ha coincidido a la hora de situar al mercedario ideológicamente en una línea doctrinal. Para definir la postura de Téllez frente a esta problemática, hago referencia a la crítica que la sitúa en la esfera del pensamiento de Francisco Zúmel, mercedario, y que está marcada por los estudios de Blanca de los Ríos<sup>9</sup>, Delga-

<sup>5</sup> Melquiades Andrés, *La teología española en el siglo XVI*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1976-1977, 2 tomos, II, pp. 329-345.

<sup>6</sup> El título completo de la obra es el siguiente: *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praesentia, providentia praedestinatione et reprobatione ad nonnullos primae partis D. Thomae articulos*. Véase *Enciclopedia Cattolica*, S.V. Molina Luis.

<sup>7</sup> Alberto Bonet, *La filosofía de la libertad en las controversias teológicas del siglo XVI y primera mitad del XVII*, Barcelona, Subirana, 1932.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Blanca de los Ríos, *ob. cit.*

do Varela<sup>10</sup>, Trubiano<sup>11</sup> y Sullivan<sup>12</sup>. Por lo tanto, desde este punto de vista he planteado el siguiente estudio.

Zúmel, aceptando en líneas generales la doctrina de Báñez, introduce algunas novedades sobre la cuestión de la naturaleza de la gracia. Él afirma el principio de *grados intrínsecos de eficacia de la gracia*, o sea, que la gracia concedida a todos los hombres, lleva en sí una posibilidad de eficacia. A través de la *Ciencia de visión*, Dios otorga al hombre la gracia necesaria para la salvación con el grado de eficacia oportuno. Para que la gracia realice su efecto salvífico, el hombre tiene que entregarse a ésta en completa desnudez de espíritu. La predestinación a la gloria se manifiesta entonces a través de la perseverancia del hombre al cooperar con los auxilios divinos<sup>13</sup>.

2. En *El Mayor desengaño*, Tirso dramatiza la vida de San Bruno, fundador de la orden de la Cartuja.

La obra, constituida por tres actos, que corresponden a tres etapas de la vida del santo, está estructurada de manera que nos ofrece tres momentos independientes de la historia terrena de Bruno y, al mismo tiempo, plantea la postura del mercedario frente a la controversia<sup>14</sup>. En el primer acto Bruno, reprochado por su padre por querer abandonar los estudios en los que excede, a causa de la relación amorosa con Evandra, recibe de éste una maldición que termina con una bendición profética:

¡Hágate el Cielo un gran santo!<sup>15</sup>

Frase que anuncia el destino final del protagonista.

Alejado entonces de su familia, desilusionado por el amor y las amistades (ya que Evandra decide casarse con el conde Próspero, amigo de Bruno), encuentra de ese modo el primer fracaso. Pero Bruno con la intención de seguir en las experiencias mundanas no da importancia ni al fracaso ni a los avisos que recibe por parte del mundo que le rodea, avisos y advertencias para que vuelva a sus estudios; hechos todos que se relacionan con la frase paternal y que constituye, por lo tanto, el eje de la acción.

En el segundo acto, encontramos a Bruno en el séquito del emperador Enrique IV de Alemania. Su valentía en la batalla y sus éxitos, causan la envidia de Milardo que, muy hábilmente, consigue realizar sus planes de venganza, desencadenando los celos de la emperatriz. El inminente fracaso lo percibe Bruno al oír al músico Leída cantar:

Efímera es la privanza,  
mudable el más firme Rey;

<sup>10</sup> J. María Delgado Varela O de M., «Psicología y teología de la conversión en Tirso», *Estudios*, revista de la Orden de la Merced, 5, 1949, (341-377).

<sup>11</sup> Mario F. Trubiano, *Libertad, gracia y destino en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Alcalá, 1985. Considero este estudio fundamental para la temática teológica en el teatro de Tirso.

<sup>12</sup> Henry W. Sullivan, *Tirso de Molina and the drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1981.

<sup>13</sup> J. María Delgado Varela O. de M., *ob. cit.*, p. 361.

<sup>14</sup> Mario F. Trubiano, *ob. cit.*, pp. 133-147.

<sup>15</sup> Tirso de Molina, *El Mayor desengaño*, *ob. cit.*, acto I,2.

hoy derriban disfavores  
al que ensalzaron ayer<sup>16</sup>.

Efectivamente, Bruno se encuentra, al poco tiempo, víctima de las conspiraciones cortesanas. Frente a este último fracaso, Bruno elige cambiar de vida y dedicarse, por fin, a los estudios de teología.

Relacionando la historia de Bruno, desarrollada hasta aquí, con las problemáticas de la controversia, queda claro, pues, cómo el protagonista, al elegir la vida monástica y los estudios, pone al espectador de frente a su mismo dilema: la libre voluntad de elegir su vida según las inclinaciones que en aquel momento le animan, es decir, vivir la vida mundana y que le ha proporcionado fracasos y desengaños, ha tenido, hasta ahora, un alcance mayor con respecto a los influjos de la gracia. Entonces: ¿es la elección de cambiar su vida realmente libre?

Según la doctrina de Zúmel, los avisos o auxilios que en el teatro de Tirso aparecen a menudo bajo forma de coros, llegan en este momento a Bruno, quien, alumbrado por un influjo de la gracia, toma conciencia de su situación y de su estado:

La gracia divina, necesaria siempre para el poder obrar sobrenatural, es anterior, no simultánea al acto, y opera siempre inmediatamente y directamente en el hombre determinándolo<sup>17</sup>.

Es en el tercer acto cuando se realiza un cambio radical en su vida. Bruno, desengañado por la vida mundana, vuelve a los estudios teológicos:

Quien desengaños buscare,  
mercader soy que los vendo,  
pues el mayor desengaño  
puede en mí servir de ejemplo<sup>18</sup>.

La parte final del segundo acto constituye el núcleo central del drama, ya que se realiza en la persona de Bruno un cambio radical.

En el tercer acto, las ideas de Téllez las vemos expuestas primero, en boca de Bruno, durante el acto de oposición a cátedra y luego, en la historia misma del protagonista quien, al final, cumple definitivamente con su destino llegando a ser *gran santo*.

En este aspecto quisiera detenerme. Primero, la oposición a cátedra, cuya disertación está concebida en la perspectiva de la *Controversia De Auxiliis*. El problema que plantea Bruno es:

Si puede la criatura  
ver de Dios la eterna esencia,  
con su virtud propia sola,  
y si hay naturales fuerzas  
que a ver en Dios sean bastantes<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> *Ibidem*, II,9.

<sup>17</sup> Mario F. Trubiano, *ob. cit.*, p. 145.

<sup>18</sup> Tirso de Molina, *El Mayor...*, *ob. cit.*, III,26.

<sup>19</sup> *Ibidem*, III,2.

La perspectiva histórica, y hasta algunos anacronismos, como bien hace resaltar Trubiano, le permiten a Tirso acercarse al problema de manera global e, incluso, le permiten mover cierta crítica a las sectas existentes en la época, como la de los iluminados<sup>20</sup>.

El hombre, por sus propias fuerzas, no puede, según Tirso, alcanzar la visión de Dios y, en más amplio sentido, llegar a la salvación si no le socorren los auxilios de la gracia que iluminan, primero, su entendimiento y luego, su voluntad, ya que esta es la condición de todo agente o potencia, según lo que se deduce de las palabras de Bruno:

Nuestro entendimiento humano  
entiende lo que sus fuerzas  
alcanzan, no más, que es propio  
de todo agente o potencia<sup>21</sup>.

En su disertación, Bruno afirma que las capacidades del individuo tienen cierto poder al relacionarse con la ayuda de Dios y que esta ayuda es necesaria:

No hay pura criatura  
que con naturales fuerzas  
vea la esencia divina  
la pueda gozar, ni entienda,  
si con la lumbre de gloria  
Dios no realza y eleva  
el criado entendimiento  
y animando su flaqueza  
le da celestial valor  
con que hasta su objeto vuelva<sup>22</sup>.

Además, se anticipa la motivación de la condenación del maestro de Bruno, Dión, tenido por todos como un santo.

En efecto, asistimos, pocas escenas después, a la muerte de Dión.

Este acontecimiento y la asombrosa condenación de éste, son la causa última de la elección de Bruno por la vida monástica. En el momento de la muerte de Dión, Bruno se encuentra una vez más, frente a la posibilidad de elegir: o la vida mundana y el amor de Marcela, o seguir con los estudios.

La llegada de los personajes que anuncian la muerte de Dión, impide el desarrollo de la acción amorosa entre los dos que acuden al entierro del maestro. Acontecimiento que alcanza grandes resortes dramáticos en el momento en que Dión, muerto, se levanta

---

<sup>20</sup> En la disertación a cátedra, Bruno menciona a la secta de los beguinos, surgida en el siglo XIII en Alemania. Éstos defendían la tesis de poder alcanzar la visión de Dios por sus propias fuerzas humanas. Se trata, pues, de un anacronismo, puesto que vivieron cien años después de Bruno. Véase Mario F. Trubiano, *ob. cit.*, p.140 en nota.

<sup>21</sup> Tirso de Molina, *El Mayor...*, *ob. cit.*, III,2.

<sup>22</sup> *Ibidem*, III,2.

ta de su ataúd repetidas veces para anunciar, primero su: *condición de criatura en recto juicio de Dios* y, al final, su condenación:

Por recto juicio de Dios,  
salgo condenado<sup>23</sup>.

Tirso, experto artista y teólogo a la vez, consigue crear, en estas escenas finales, una tensión emocional y una espera en el público, en la que entrelaza todos los hilos conceptuales entretejidos a lo largo del drama.

La culpa de Dión, como bien hace destacar Trubiano, se asienta:

En la culpa ciega (...) de haber llegado por sí solo, con sus propias fuerzas naturales a la gloria<sup>24</sup>.

Y preciamente lo que Bruno, su alumno, había disertado poco antes para obtener su cátedra. El hombre, sin la ayuda de los auxilios divinos, no puede alcanzar ni la gloria, ni la visión de Dios. Importantes, en este sentido, son las palabras de Roberto pronunciadas al final del drama:

Yo pienso que la soberbia  
que al Querub ha derrumbado  
y engaña a la hipocresía  
a Dión ha condenado  
(...)  
y quien fia de sí tanto  
que por santo se averigua  
condenarse no es milagro<sup>25</sup>.

Bruno, en esta última etapa, toma completa conciencia de el *mayor desengaño*<sup>26</sup> y de la locura existencial:

¿No es locura?  
Amigos, desengañaos  
pues el que presente vemos  
es el mayor desengaño<sup>26</sup>.

Según la doctrina de Zúmel, Bruno recibe el último eficaz auxilio mediante la aparición del muerto, y entregándose completamente a la misericordia de Dios, hace posible la actuación del auxilio y, consecuentemente, su salvación.

Podría, por lo tanto, resumir el proceso de Bruno de la siguiente manera: muerte de Dión-auxilio de la gracia que aclara el entendimiento del protagonista-toma de conciencia:

<sup>23</sup> *Ibidem*, III,6.

<sup>24</sup> Mario F. Trubiano, *ob. cit.*, p. 14,

<sup>25</sup> Tirso de Molina, *El Mayor...*, *ob. cit.*, III,7.

<sup>26</sup> *Ibidem*, III,8.

Tirso precisa con Zúmel y reafirma constantemente en su teatro, que la gracia opera primaria y específicamente en la facultad intelectual (entendimiento) del hombre, lo que sitúa el entendimiento en lugar superior y de primacía respecto a la voluntad<sup>27</sup>.

Al final, las palabras proféticas del padre de Bruno: *Hágate el cielo un gran santo*, se han cumplido, así que, incluso estructuralmente, el drama está concluido.

2b. El texto, alejado de su realidad histórica e ideológica, revela otras posibilidades de lectura. Mi intención es la de enfocar *El Mayor desengaño* desde la perspectiva de Lotman y de su teoría de *Processo esplosivo*<sup>28</sup>.

En *Cercare la strada*, el crítico ruso estudia los procesos de transformación de los modelos culturales y artísticos según la evolución que se da en el tiempo y que es de dos tipos: *processo graduale* y que no origina novedad alguna, puesto que sigue la relación causa-efecto y es, por lo tanto, previsible; y el *processo esplosivo*, que rompe la cadena de causas-efectos y que trae a la superficie una serie de acontecimientos que llevan en sí las mismas posibilidades de actuación<sup>29</sup>. Aplicando esta teoría al texto artístico de *El Mayor Desengaño*, vemos como Bruno es, en este sentido, un claro ejemplo, a mi parecer, de cómo se realiza el *processo esplosivo* en el personaje literario. En él, este cambio ocurre, como requiere la teoría de Lotman, por un suceso casual, que pone en tela de juicio las creencias y maneras de concebir la vida que ha tenido hasta ahora. Desde el comienzo de la obra, sabemos que Bruno excede en los estudios, pero está decidido a dejarlos por el amor a Evandra. Por lo tanto, existen en él las características que definirán, al final de la obra, su personalidad, pero que ahora están simplemente anunciadas y cuajan bajo la superficie de su figura. Importante es, en este sentido, la maldición del padre que se convierte al final en bendición, por desearle un destino de santo. Ésta constituye el eje estructural en el cual se va a desarrollar la experiencia del protagonista.

Su elección, en los dos primeros actos, le permite desarrollar a Bruno ciertas características de su condición, como la valentía en el combate, pero no su real personalidad. Él vive en un mundo de valores que hace suyo y cuyo engaño percibe, por vez primera, al oír cantar al músico Leída. A partir de este momento, el mal pronóstico del padre desencadena el *processo esplosivo* en la conciencia de Bruno. Bruno se encuentra en el momento de *ispirazione*, que le hace ver claramente su situación existencial. Comprende, entonces, que tiene que dirigirse hacia nuevos ideales, dado que la vida experimentada hasta ahora ya no corresponde a sus exigencias. Vuelve, pues, a los estudios. Frente a los muchos caminos que Bruno puede elegir, él decide dedicarse a la teología, consiguiendo, esta vez, éxitos duraderos. Pero todavía, no ha madurado bien su elección, puesto que, en la escena IV del III acto, le vemos todavía vacilar entre el amor por Marcela y la vida monástica. El público todavía no sabe lo que el protagonista elegirá

<sup>27</sup> Mario F. Trubiano, *ob. cit.*, p. 146.

<sup>28</sup> Jurij F. Lotman, *ob. cit.* Véase de manera especial el capítulo: «Processi esplosivi», pp. 35-38.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 35.

ya que éste tiene abiertas dos opciones. Pero otro acontecimiento casual, la muerte de Dión, determina su elección definitiva:

Il criterio che permette di determinare la natura esplosiva di un processo (...) consiste nell'imprevedibilità di principio di un evento. L'evento che si realizza e quello che non si realizza sono, nel momento dell'esplosione, varianti intercambiabili<sup>30</sup>.

Además, la confesión que el muerto hace sobre su destino último, desencadena, hasta en Marcela, el *processo esplosivo* que le hace optar, a ella también por la vida monástica. Pero, hasta este momento, como afirma *Lotman*, no se sabe cuál puede ser la consecuencia del hecho milagroso:

Non si sa quale possa essere la conseguenza di un atto miracoloso, il cui stesso compimento è imprevedibile<sup>31</sup>.

Entonces, el límite temporal de la vida humana, la muerte, que en palabras de *Lotman* es: *Il prezzo dell'individualità*<sup>32</sup> es la causa final que pone a los personajes del drama frente a su condición y les hace percibir el *mayor desengaño* de la existencia.

He tratado pues, de demostrar la evolución del personaje de Bruno bajo dos perspectivas: primero la teológica que considera fundamental, para la realización personal del individuo y para su salvación, la relación que media entre gracia y libre albedrío. En este sentido, Bruno alcanza la gloria en el momento en que los auxilios de la gracia iluminan su entendimiento. La segunda lectura, que tiene en cuenta el método de *Lotman*, aclara la progresiva toma de conciencia de Bruno según la teoría del *processo esplosivo*. En el momento de la *esplosione* (o sea, toma de conciencia en la que el personaje recibe, por vez primera, conciencia de su situación y de su resultado), se le dan una serie de posibilidades a realizar. Al final, sólo se realiza una, la que, al verla de manera retrospectiva, parece como la única posible. Además, las palabras pronunciadas por el padre constituyen el eje en el que se mueve la historia y las decisiones de Bruno, presentando analogías evidentes entre el resultado de los auxilios y el del *processo esplosivo*. *Lotman*, además, se refiere expresamente a la cuestión del *processo esplosivo* en la vida de los santos:

I testi agiografici possono essere di due tipi: graduali sono le vite in cui la santità è preceduta dalla descrizione delle virtù del santo e dei suoi genitori; esplosive le vite in cui il primo passo sulla via della salvezza è costituito dalla caduta nell'abisso del peccato<sup>33</sup>.

3a. Para lo que concierne *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, me referiré a los paralelismos y analogías que presenta con *El Mayor desengaño*, tratando de evidenciar cómo evolucionan en los protagonistas de dichas obras relacionados con la temática *De Auxiliis*.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 96, en cursiva en el texto.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 100.

El protagonista de *El Burlador de Sevilla* es, en el teatro del mercedario, una figura clave para entender su concepción teológica. En efecto, si Don Juan constituye el eje especular de Paulo y Enrico de *El condenado por desconfiado*, como bien ha destacado la crítica, definiéndole: *Condenado por confiado*<sup>34</sup>; también es importante relevar que constituye, como veremos, la faz negativa de Bruno, protagonista de *El Mayor desengaño*. Esta relación sobresale frente a algunos paralelismos y analogías de los que voy a tratar.

El primer paralelismo que me parece digno de relieve afecta a la figura paterna (reflejo terrenal de la figura divina)<sup>35</sup> y el alcance de sus amonestaciones. En el caso de Bruno, como se ha visto, la bendición final paterna ha tenido una gran influencia en el destino del personaje ya que por fin llega a ser santo. En *El Burlador*, las palabras paternas no producen efecto alguno en la conciencia de Don Juan:

(Don Diego) Mira que, aunque al parecer  
Dios te consiente, y aguarda,  
su castigo no se tarda,  
y que castigo ha de haber  
para los que profanáis  
su nombre, ¡que es juez fuerte  
Dios en la muerte!

(Don Juan): En la muerte  
¿Tan largo me lo fiáis?  
De aquí allá hay gran jornada<sup>36</sup>.

Es a través de la respuesta que tanto repite Don Juan a lo largo de la obra, como Tirso define la postura del personaje frente al problema del libre albedrío: tampoco los avisos paternales alcanzan su conciencia ya que Don Juan cree tener tiempo suficiente para llegar a su salvación y queda, por lo tanto, completamente ajeno a cualquier posibilidad de actuación de la gracia. En él, las fuerzas individuales se sobreponen al influjo de los auxilios de la gracia:

Es esta irresponsable y herética confianza, de contar ciega y exclusivamente con la misericordia de Dios, sin ninguna virtud atenuante y sin que sea necesario un mínimo de temor reverencial ante la divina justicia que Tirso reprueba con censura doctrinal precisa<sup>37</sup>.

Es en este predominio excesivo de la voluntad humana, donde Tirso quiere mover una crítica a ciertas posturas extremas del molinismo, que parecen conceder demasiada libertad al hombre a la hora de relacionarse con los influjos de la gracia.

<sup>34</sup> Mario F. Trubiano, *ob. cit.*, p. 213.

<sup>35</sup> Como afirma Francisco Fernández Turienzo: «La bendición o maldición paterna tienen importancia tal en la suerte de los personajes de Tirso, que sería tema indicado para un estudio monográfico». En «El Convidado de piedra: Don Juan pierde el juego», *Hispanic Review*, XLV, University of Pennsylvania, 1977, pp. 43-60 (47).

<sup>36</sup> Tirso de Molina, *El Burlador...*, *ob. cit.*, jornada III. Lo subrayado es mío.

<sup>37</sup> Mario F. Trubiano, *ob. cit.*, p. 214.

Además, si el proceso de conversión y de salvación de Bruno, como se ha visto, culmina con la aparición en la escena del muerto, Dión, en *El Burlador de Sevilla*, en cambio, la aparición en escena de la estatua de Don Gonzalo de Ulloa no produce en el protagonista ningún cambio en su conciencia puesto que afirma:

El temor ¡y temer muertos  
es más villano temor!<sup>38</sup>

Sólo al final, cuando ya la estatua le aprieta la mano, abrasándole, pedirá confesión, pero ya no hay tiempo.<sup>39</sup>

Lo que he tratado de demostrar a través de las analogías que presentan las dos obras, es cómo en el teatro de Tirso de Molina determinadas situaciones recurrentes, le sirven al autor para enfocar el problema de la *Controversia* y su postura, desde diferentes perspectivas: Bruno representa en este sentido el cumplimiento con la doctrina teológica que requiere para la salvación del individuo, la cooperación con los auxilios de la gracia y la completa confianza en la misericordia divina; Don Juan, en cambio, queda ajeno a toda posibilidad de socorro por querer anteponer las fuerzas humanas a los auxilios que en vano le advierten de su condición.

En conclusión, parece evidente cómo en la producción de Tirso aparecen a menudo casos de paralelismo que constituyen el núcleo temático y teológico del autor:

En todas las épocas de su producción dramática y literaria, Tirso sigue tratando casos típico de cruce, paralelismo y congruencia, contraste y divergencia entra la predestinación divina y la fortuna terrestre, la gracia eterna y la ventura o suerte temporal<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Tirso de Molina, *El Burlador...*, ob. cit., jornada III

<sup>39</sup> Es interesante señalar cuanto afirma P. Luis Vázquez O. de M., acerca de la condenación de Don Juan: «Tirso señala, con indicios suficientes, que don Juan se va con el hombre muerto al otro mundo, abrasado por el fuego, no del infierno, sino del purgatorio. Cuando, después de la primera cena de don Juan con el convidado de piedra, el burlador, gentilmente intenta alumbrarle, el muerto exclama: «No alumbres que en gracia estoy (...)». Y, aunque no se le concede (...), el deseo sincero de confesarse supone arrepentimiento, suficiente para alcanzar la gloria divina. ¡Don Juan ha sido temerario, pero, si faltó a la caridad, nunca perdió la fe ni la esperanza!», en *Palabra teológico-poética en Tirso de Molina*, discurso leído en el Acto de su recepción, Real Academia de Doctores de Madrid, Estudios, 1989, p. 34.

<sup>40</sup> Karl Vossler, *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, Taurus, 1965, p. 89.

# NUEVOS DATOS PARA LA HISTORIA DE LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DE *LA DAMA DUENDE*: LAS TRADUCCIONES ITALIANAS DEL SIGLO XVII Y COMIENZOS DEL XVIII

Fausta Antonucci  
Univesità di Pisa

1. El éxito de *La dama duende*, una de las más famosas comedias de enredo calderonianas, ya en su época fue inmediato y grande, no sólo en España sino también en el extranjero: su ingeniosa intriga inspiró un gran número de traducciones, al inglés, al francés, y –sobre todo– al italiano. Se conocen, hoy día, seis traducciones italianas – todas en prosa – de *La dama duende*: o quizás sea mejor definir las adaptaciones, ya que el concepto moderno de ‘fidelidad traductora’ es extraño a los dramaturgos italianos de la época que se inspiraban en el teatro español<sup>1</sup>. A cada nueva traducción/adaptación,

---

<sup>1</sup> La bibliografía sobre este teatro «de imitación» comprende, por un lado estudios de italianistas de comienzos del siglo, cuya perspectiva crítica resulta ahora bastante discutible: A. Belloni, *Per la storia del teatro italo-spagnuolo nel secolo XVII*, en *La Biblioteca delle Scuole Italiane*, X, 5, 1904, pp. 1-3; X, 11, 1904, pp. 1-3; G. Gobbi, *Le fonti spagnole del teatro drammatico di Giacinto Andrea Cicognini. Contributo alla storia delle relazioni tra il teatro italiano e lo spagnolo nel seicento*, Roma, Artero, s.d. (1905); R. Verde, *Studi sull'imitazione spagnola nel teatro italiano del Seicento. I. Giacinto Andrea Cicognini*, Catania, Nicolò Giannotta, 1912; A. Cantella, *Calderón de la Barca in Italia nel secolo XVII*, Roma, Ausonia, s.d. (1923); I. Sanesi, *Storia dei generi letterari italiani. La commedia*, Vol. II, Milano, Vallardi, 1935. Más recientemente, se ha vuelto a estudiar este tipo de teatro desde nuevas perspectivas: ahora, quienes se interesan por él son sobre todo los hispanistas. Una gran labor al respecto la están haciendo dos grupos de investigación, uno dirigido por Maria Grazia Profeti, otro por Maria Teresa Cattaneo. Doy a continuación algunos títulos especialmente representativos: M.G. Profeti (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996; M.G. Profeti, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. Invenzioni, variazioni, materiali*, Firenze, Alinea, 1996; M.R. Scaramuzza, *Relazioni letterarie italo-ispániche: il «Belisario» di A. Mira de Amescua*, Roma, Bulzoni, 1989; G. Spallone, *La Falsa Astrologia di Raffaele Tauro e La Vida es Sueño*, en *Studi di letteratura spagnola*, 1968-70, pp. 59-109.

la intriga calderoniana se enriquece de detalles nuevos, de nuevas complicaciones y nuevos personajes, y acaba convirtiéndose en algo muy diferente. Se trata de modificaciones de gran interés, porque revelan lo que a los dramaturgos italianos les parecía importante o innecesario o modificable, en el texto teatral originario<sup>2</sup>. Pero, como sabemos, este texto originario no es en realidad uno, sino dos: *La dama duende*, en efecto, nos ha sido trasmitida por dos grandes «familias» textuales, que ofrecen dos versiones muy distintas del tercer acto, y que empiezan, por un lado con la *princeps* madrileña de 1636 (P), por otro con las Partes 29 y 30 de la colección *Diferentes autores*, publicadas el mismo año respectivamente en Valencia y en Zaragoza (a las que nos referiremos con la única sigla de V)<sup>3</sup>. Y, en las traducciones/adaptaciones, a pesar de todos los cambios y añadiduras, sigue visible a cuál de estas dos versiones tuvieron acceso los autores italianos.

2. La primera traducción italiana de *La dama duende* de la que tenemos noticia se titula *La Fantasma, ovvero La dama spirito*, y se debe a un gentilhomme flamenco, el abogado Dirk van Ameyden (1586-1656), que se había establecido en Roma por los años entre 1640 y 1648. Ameyden tenía la costumbre de traducir cada año al italiano una comedia española, haciéndola representar ante la alta sociedad de la Roma papal; en el Carnaval de 1645, le tocó el turno a *La dama duende*<sup>4</sup>.

La comedia de Ameyden es —entre las traducciones/adaptaciones italianas— la que más se acerca al concepto moderno de fidelidad al original. Esto no impide que haya algunas escenas ligeramente cambiadas, algunas escenas añadidas (pocas, de tipo francamente entremesil), y dos personajes secundarios más: el padre de Beatriz, Tiberio, y el criado de Ángela, Clarino. Los nombres de los personajes principales quedan

<sup>2</sup> Una comparación más detenida entre el original español y sus adaptaciones italianas del siglo XVII ha formado el objeto de una tesis de licenciatura, leída en la Universidad de Florencia en febrero de 1996, y dirigida por M.G. Profeti: Grazia Gori, *La fortuna italiana de «La dama duende» di Calderón de la Barca: le traduzioni italiane del XVII secolo*.

<sup>3</sup> Sobre el problema de las dos versiones de *La dama duende*, existen hasta ahora dos trabajos importantes: A. Pacheco-Berthelot, *La tercera jornada de «La dama duende» de Pedro Calderón de la Barca*, en *Critición*, 21, 1983, pp. 49-91; M. Vitse, *Sobre los espacios en «La dama duende»: el cuarto de don Manuél*, en *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32. Quien firma estas páginas también se ha ocupado de la cuestión, preparando la edición de *La dama duende* que saldrá en la Biblioteca Clásica dirigida por Francisco Rico. Las conclusiones de este estudio se recogerán en el prólogo de la edición, y en un artículo dedicado al problema de las dos versiones del tercer acto, de próxima publicación.

<sup>4</sup> Noticias sobre Ameyden en la monumental biografía de A. Bastiaanse, *Teodoro Ameyden (1586-1656). Un neerlandese alla corte di Roma*, Studien van het Nederlands Historisch Instituut te Rome, Roma, 1967. Bastiaanse (pp. 206-207) transcribe algunos pasajes de los *Avvisi* de Ameyden, en los que se habla del éxito que tuvo *La Dama spirito* en febrero de 1645. Del Ameyden traductor de Lope se ha ocupado M.G. Profeti, *Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden*, en *Quaderni di Lingue e letterature* (Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Verona), 10, 1985, pp. 89-105. De *La Fantasma* conocemos hoy sólo un manuscrito conservado en la Biblioteca de Pesaro; para las referencias bibliográficas cfr. C. Marchante, *Calderón in Italia*, en M.G. Profeti (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 30-31. Agradezco a Grazia Gori por haberme facilitado una copia del manuscrito.

invariados, salvo en el caso de don Manuel y su criado gracioso Cosme, que Ameyden llama respectivamente Fabio y Tristano. La relativa fidelidad al original permite en todo caso identificar con absoluta seguridad a cuál de las dos familias (P o V) pertenecía el texto de *La dama duende* que Ameyden utilizó para su traducción. Se trata sin lugar a dudas de V<sup>5</sup>.

La derivación resulta evidente no sólo en muchos pasajes de la comedia en los que –en el original español– el texto de P difiere del de V, sino, y de forma indiscutible, en el tercer acto. Ameyden sigue la versión de V, que difiere de la de P en dos aspectos sustanciales: don Manuel y su criado no se separan nunca durante la acción, yendo juntos a la cita con la misteriosa dama duende (doña Ángela) y escapándose juntos de su habitación a la llegada de don Luis; el sucesivo encuentro entre Ángela fugitiva y su hermano Juan, delante de la casa de doña Beatriz, se representa en el tablado (mientras en P sabemos de este encuentro por el relato de Ángela a Manuel en la penúltima escena de la comedia).

Ya hemos dicho que Ameyden se toma algunas (pocas) libertades con su original. De ellas, sólo merece la pena subrayar, en este contexto, una: la relativa modificación del decorado y del espacio escénico. Ya no hay alacena en *La fantasma* de Ameyden: en su lugar hay un «tramezzo di tavole» (un tabique o mampara de tablas) que disimula la puerta común entre el cuarto de doña Ángela y el del joven huésped don Fabio/don Manuel. El cuarto de Ángela ya no es «tan distante» del de don Manuel, como se afirmaba en el original español –y como subrayó Vitse en su artículo sobre los espacios escénicos de *La dama duende*<sup>6</sup>. Ahora, Ángela sólo dice que «dalla stanza mia alla sua non v'è corrispondenza di fenestre» («de mi habitación a la suya no hay correspondencia de ventanas»); a lo que su criada contesta «se non v'è fenestra, v'è porta» («si no hay ventana, hay puerta»). Nada permite suponer la presencia de un espacio intermedio («paso» o «jardín») entre los dos cuartos, como en el texto español. De todas formas, la puerta/tramezzo no se encuentra en la porción del cuarto de doña Ángela que se ve en el tablado, porque los personajes siempre salen del escenario cuando deben pasar por ella, como en el original español.

3. En un año no precisado del siglo XVII, no sabemos si en Roma o en Florencia, se representa *La dama spirito folletto*, de Giovan Battista Ricciardi (1623-1686), poeta y dramaturgo que vive y actúa entre Pisa y Florencia y que –como muchos literatos italianos del siglo XVII– se inspira en el teatro español<sup>7</sup>. No sabemos si Ricciardi conocía la

<sup>5</sup> Considerando el año de composición de *La Fantasma* (1645) sólo podía tratarse de la Parte 29 valenciana o de la Parte 30 zaragozana, que tuvo después de 1636 otras tres reediciones (o mejor dicho emisiones) entre 1638 y 1639. Se excluye por evidentes razones cronológicas la Segunda parte de la colección lisboeta *Doze comedias famosas...* impresa en 1647, que también contiene *La dama duende* en la versión de V.

<sup>6</sup> M. Vitse, *Sobre los espacios en «La dama duende»: el cuarto de don Manuel*, cit. Ver la nota 3.

<sup>7</sup> De *La dama spirito folletto* existe una copia manuscrita, no autógrafa, en el Fondo Magliabechi de la Biblioteca Nacional de Florencia. La existencia del manuscrito fue señalada por María Teresa Cacho y María Grazia Profeti, que a su vez comunicó la noticia al grupo de trabajo –dirigido por ella– sobre las traducciones italianas coetáneas del teatro español del siglo XVII. Véase al respecto el artículo citado. Ver la nota 4 de C. Marchante. Agradezco a Grazia Gori por haberme facilitado una copia del manuscrito.

comedia de Ameyden: sí sabemos que estaba en contacto con el ambiente de los artistas romanos por el trámite de su amigo el pintor Salvator Rosa, que lo informa en sus cartas – entre otras cosas– de las actividades teatrales que se desarrollaban en la Roma de entonces<sup>8</sup>.

La comedia de Ricciardi merece, mucho más que *La Fantasma* de Ameyden, el nombre de adaptación. Las escenas manipuladas y las escenas inventadas *ex novo* son decididamente muchas más, y afectan a momentos importantes de la intriga. Cambian más nombres –y caracteres– de personajes: la pareja Manuel-Cosme recibe los nombres de Orazio y Trespolo ('caballote', personaje cómico presente en todo el teatro de Ricciardi); Isabel, criada de Ángela, es ahora Simona, nodriza anciana y regañona (ésta también, personaje típico del teatro de Ricciardi); el criado de don Luis, Rodrigo, se llama Campanaccio ('cencerro'). Aumentan las escenas entremesiles entre los criados (rasgo éste muy típico de las comedias italianas de la época, incluso de las adaptadas del español)<sup>9</sup>.

Se intenta además atar el «cabo suelto» que representa en el original calderoniano el misterioso retrato femenino que guarda don Manuel entre sus papeles. Se recordará que Ángela lo ve en el primer acto curioseando en las maletas de don Manuel, y que trata de robarlo –en vano– en el segundo acto, sin que después se sepa de quién era y si realmente don Manuel venía enamorado de o comprometido con otra dama. Ahora, Ricciardi inventa que el tal retrato es de la hermana de Orazio/Manuel, y que Simona logra robarlo de entre sus papeles para entregárselo a su celosa ama; ésta lo tira de la ventana de su habitación a la calle, donde lo recoge el criado de don Luis. Éste a su vez lo enseña a su amo, el cual se enamora de la belleza retratada. Al final de la comedia, habrá por tanto una tercera boda: la de Luis con la hermana de Orazio/Manuel. Con lo que, dicho sea de paso, se elimina el problema del «galán suelto», típico de la comedia calderoniana (y no sólo de *La dama duende*).

Otra importante innovación de *La dama spirito folletto*, es la modificación de la nacionalidad del huésped. Orazio es italiano (no se especifica de dónde) y esto da pie a interesantes y detenidas explicaciones sobre algunos usos españoles que son de relevancia en el desarrollo de la comedia: la costumbre de las tapadas, y la disposición característica de la casa señorial española, que permite a Orazio alojarse en casa de sus huéspedes sin molestarlos en nada. En efecto, la arquitectura española, como aclara Orazio a su criado, «construye las casas por manera que los apartamentos estén todos libres, sin comunicar, metiendo todos a una escalera común»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> *Lettere inedite di Salvator Rosa a Giovan Battista Ricciardi*, Trascritte e annotate da Aldo de Rinaldis, Roma, Palombi, 1939.

<sup>9</sup> Se trata de una característica que se comenta a menudo en los títulos indicados en la nota 1. También se centra sobre este aspecto el trabajo de G. Spallone, *Un Clarín che suona a Carnevale (ma non è di Calderón)*, en *Scrittura e riscrittura. Atti del Convegno di Roma, 12-12 novembre 1993*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 103-114.

<sup>10</sup> «Bella è veramente questa usanza dell'Architettura spagnola, che fa le case in modo che gli appartamenti sono tutti liberi, e fanno capo su la scala comune» (178v-179r). Hay que subrayar que este detalle de la escalera se encontraba también en *La fantasma* de Ameyden; allí, la puerta del cuarto de don Manuel no daba a «otra calle» como en el original español, sino a una escalera secundaria de la casa («Ma che noia può darvi l'hospitaggio di don Fabbio, havendolo d. Giovanni alloggiato in un appartamento separato, e chiusa la porta communicante con un tramezzo di tavole, chiuso dalla parte di fuori in maniera, che non appare figura di porta, e datagli l'entrata per altra scala, che la di casa ordinaria?»), 8v).

Sin embargo, a medida que iba escribiendo su comedia, Ricciardi debió de olvidarse de esta descripción del espacio doméstico. Por tanto, el cuarto de don Manuel, en palabras de la criada de Ángela, «es contiguo al vuestro» (184r); por más claridad, «la última habitación de este cuarto nuestro limita con el del forastero. En la pared común que los separa hay una puerta...» (185r)<sup>11</sup>. Y en esta puerta, como en *La dama duende* de Calderón, hay una alacena de vidrios («un armadio... lavorato di cristalli piani», c.va); con la diferencia que no ha sido don Juan el que la hizo poner contra la puerta para disimularla, sino nada menos que el abuelo de los tres hermanos, así que nadie en la casa sabe del secreto de la alacena, salvo Simona, por anciana y enterada.

Ya se habrá entendido cuántas modificaciones sufre el texto calderoniano en la adaptación de Ricciardi; por eso es mucho más difícil que en el caso de Ameyden, detectar –por detalles del texto– cuál es la versión de referencia del dramaturgo, si P o V. En un caso, por la falta del correspondiente italiano de un verso que falta también en P, podemos pensar que sea P el texto de referencia de Ricciardi<sup>12</sup>. Pero esto no constituye por lo visto una prueba fehaciente, ya que Ricciardi corta y cambia sin piedad a su original. En cambio, en otras ocasiones, el texto italiano parece suponer las lecturas de V, a no ser que Ricciardi corrigiera deliberadamente el texto de la *Primera parte* madrileña, que tendría a la vista en una de sus tres ediciones (todavía no había sido publicada la edición de Vera Tassis, que sale en 1685)<sup>13</sup>. La lectura del tercer acto debería despejar estas dudas, pero por el contrario nos sume en dudas todavía mayores.

En efecto, el tercer acto de *La dama spirito folletto* resulta ser un *collage* de las dos versiones españolas, la de P y la de V, con invenciones que parecen fruto exclusivo de la fantasía de Ricciardi. Orazio/Manuel va solo a la cita con Ángela (como en P), aunque ésta había invitado también al criado (como en V). Antes de entrar en el cuarto de Ángela, Orazio no pronuncia un monólogo como en P, sino que dialoga; pero no – como en V– con Trespolo/Cosme, que por miedo no ha seguido a su amo, sino con Simona. Las escenas siguientes –de la 10 a la 24– son un traslado, más fiel que en el resto de la comedia, del texto de P: el diálogo entre Orazio y Ángela es interrumpido

<sup>11</sup> «aggli assegnato D. Giovanni un quarto ch'è contiguo a questo vostro, e che riesce con la porta su la scala comune» (184r); «l'ultima stanza di questo nostro appartamento confina con quello del forestiero. Il muro comune che li divide ha una porta...» (185r).

<sup>12</sup> «Il domandar se il servo v'ha offeso merita più cortesia, e già che la Corte v'è scuola...» (179v). Los versos correspondientes de P son: «Preguntar en qué os ofende / merece más cortesía / y pues la Corte la enseña...» (vv. 165 sgg.). La lección correcta es en cambio la de V: «Preguntar en qué os ofende / por castigarle si yerra / merece más cortesía...». Ameyden traduce evidentemente de V: «il domandar'in che vi ha offeso il mio servidore, a finè di castigarlo, merita maggiore cortesia, e già che la Corte la insegna...» (6r).

<sup>13</sup> «Cavaliero questo è mio servitore, e non so in quel che possa avervi offeso...» (179v). P: «Caballero, este criado / es mío, y no sé qué pueda / haberos hoy ofendido...» (vv. 153 sgg.); V: «no sé en qué pueda».

«Et il vedere, che altri in così poca stima lo tenga [il mio onore]» (183r). P: «Y así siento mucho yo / que te estime poco» (v. 451-52); V: «que se estime poco [mi honor]». «E voi in che avete passato questo giorno?» (184r). P: «¿En qué has pasado / la tarde?» (vv. 526-27); V: «¿En qué has pasado / tú la tarde?».

«Ah sì, sì, è una calzatoia per le scarpe...» (187r). P: «y el alizador del copete» (v. 842); V: «y el calzador del copete» (mala lectura de V).

por la llegada de Juan, Simona lleva a Orazio a su cuarto pasando por la alacena, Orazio se encuentra con Trespolo sin reconocerlo, y cuando se da cuenta de que está en su mismo cuarto, Simona vuelve y se lleva al criado pensando que se trata del amo; otra vez irrumpe en el cuarto de Ángela el otro hermano, Luis, y Simona tiene que volver a utilizar el mecanismo de la alacena. Las sospechas de Luis se despiertan al oír el ruido, y –mientras Ángela planea la huida– Luis y Orazio se enfrentan en el cuarto de éste. Aquí terminan las coincidencias con el texto de P: lo que sigue es en cambio una evidente reelaboración de las escenas correspondientes de V. Ángela huye de su casa, y se encuentra con don Juan delante de la casa de Beatriz: pero (y en esto Ricciardi se aleja una vez más del texto original de referencia) el excesivo miedo a su hermano y el dolor por la supuesta muerte de Orazio hacen que Ángela se desmaye antes de haber podido revelar sus faltas. Las escenas finales –dada la libertad que se toma Ricciardi con su/ sus original/es– bien pueden derivar de P como de V.

Ahora bien: o Ricciardi tuvo acceso a una versión perdida de *La dama duende*, muy manipulada, o –lo que me parece más probable– se entretuvo en comparar y contaminar las dos versiones de P y V. No se trata de una actitud extraña en los dramaturgos españolizantes de la época: también Cicognini, famoso dramaturgo también florentino, también «traductor» del teatro español coetáneo, acostumbraba componer sus comedias con retazos de distintas comedias españolas, obrando un *collage* muy parecido al que realiza Ricciardi con las dos versiones de la misma comedia<sup>14</sup>. De ser así, la actitud de Ricciardi nos sugiere dos cosas importantes: que ambas versiones de *La dama duende* circulaban en los ambientes cultos de la época, que se tenía constancia de su diferencia, que ambas tenían título de autoridad, al punto que se podía pensar en hacer una mezcla de las dos.

4. El cuadro de las relaciones entre las traducciones/adaptaciones italianas de *La dama duende* y sus dos versiones originales, se complica con la lectura de *La Dama folletto, ovvero le Larve amorose*, comedia del dramaturgo romano Arcangelo Spagna publicada en Ronciglione (Viterbo) en 1675<sup>15</sup>. De los nombres originales calderonianos, en esta comedia sólo quedan el de Luis y el de Beatriz; Ángela se llama ahora Ippolita; Manuel, Ascanio, y su criado, Morlacco; don Juan se llama Ottavio; el criado de Luis se llama Tonino; la criada de Ippolita se llama Diana. La escena se desarrolla en una

<sup>14</sup> Puede verse al respecto mi estudio de las fuentes españolas y su reelaboración en una comedia de Cicognini: *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel «Don Gastone di Moncada» di Giacinto Andrea Cicognini* en: M.G. Profeti (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 67-86.

<sup>15</sup> Arcangelo Spagna (ca. 1632-1716?), gentilhomme romano, dramaturgo imitador del teatro español, vivió en Roma al servicio de varios cardenales (Francesco Barberini, Carlo Ciceri, Piero Ottoboni). Según S. Franchi (*Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1988, p. 483) «Questa commedia, imitazione della *Dama Duende* di Calderón, fu rappresentata a Palazzo Farnese probabilmente nel carnevale 1676». Habiendo sido publicada un año antes, nada nos impide imaginar que se la representara incluso antes.

ciudad aragonesa no precisada, como se desprende por las palabras del criado de Ascanio en la primera escena del primer acto; a pesar de esta ambientación vagamente española, el colorido lingüístico del habla de los criados es decididamente romano.

También Spagna añade y cambia escenas con respecto al original calderoniano; pero lo verdaderamente importante, es que su adaptación es prácticamente idéntica a la de Ricciardi, por lo menos en lo que se refiere a los dos primeros actos. La sucesión de las escenas, las situaciones añadidas o cambiadas, incluso muchos diálogos, son perfectamente iguales. ¿Es Spagna quien copia de Ricciardi, o Ricciardi quien copia de Spagna? Esto es imposible saberlo a ciencia cierta, porque hay pruebas para sustentar ambas hipótesis. Por un lado, algunas escenas añadidas parecen más bien propias de Ricciardi, ya que situaciones muy parecidas pueden encontrarse también en otras comedias suyas<sup>16</sup>. Un ejemplo es la escena del «diálogo en sueños» entre el criado del huésped y la criada de Ángela (Simona, para Ricciardi, Diana, para Spagna): el criado debería quedarse de vigía para descubrir quién entra y sale de su cuarto, pero se duerme; entra la criada y se asusta escuchando hablar al gracioso, pero pronto se da cuenta de que éste duerme y habla en sueños, y por tanto se atreve a contestarle entablando con él un diálogo cómico<sup>17</sup>. Otro ejemplo es el elemento narrativo representado por el retrato que una mujer celosa (en este caso Ángela) tira por la ventana, y que después es recobrado por un criado, dando pie a una sucesión de equívocos<sup>18</sup>.

Por otro lado, en muchos lugares, el texto de Spagna parece más fiel al original calderoniano: por ejemplo, en la escena amorosa del segundo acto entre Ottavio/Juan y Beatrice, es evidente que Spagna trata de adaptar los sonetos del original (vv. 1889-1916), con su complicada red de conceptos. Lo que falta por completo en *La dama spirito folletto* de Ricciardi<sup>19</sup>. Esto prueba que Spagna tenía sin duda a la vista el texto español, aunque posiblemente también tuviera delante de sí una copia de *La dama spirito folletto* de Ricciardi.

Pero, ¿cuál fue el texto español que Spagna pudo consultar? Sin duda *La dama duende* en la versión de V, ya que el tercer acto de la comedia de Spagna es, en lo esencial, igual al tercer acto de V. Subrayo en *lo esencial*, porque en realidad el drama-

<sup>16</sup> Debo esta indicación a Noemi Di Muro, quien ha estudiado todo el teatro de Ricciardi en su tesis de licenciatura, dirigida por el profesor F. Marotti (Historia del teatro) y leída en la Universidad de Roma «La Sapienza» en abril de 1996.

<sup>17</sup> Se trata de la escena 5 del II acto, en la comedia de Ricciardi, y también de la escena 5 del II acto en la comedia de Spagna.

<sup>18</sup> Escena 2 del III acto en la comedia de Ricciardi, y escena 3 del III acto en la comedia de Spagna.

<sup>19</sup> Además, en la escena 17, última del II acto (*La dama folletto*, p. 82), Ippolita/Ángela no huye del cuarto de Ascanio/Manuel por su iniciativa (como lo hacía Ángela en *La dama spirito folletto* de Ricciardi), sino porque afortunadamente la criada sale a llamarla, abriéndole la alacena, ya que uno de sus hermanos había preguntado por ella: lo que corresponde a la situación del original calderoniano. Además, la estrategia de la alacena se debe —como en el original calderoniano— al hermano de Ippolita/Ottavia, y no a su abuelo como en Ricciardi. Por otro lado, también en Ricciardi encontramos escenas más fieles al original con respecto a Spagna: por ejemplo, en el primer acto de *La dama spirito folletto*, Ángela deja su primer billete debajo de las almohadas, mientras en *La dama folletto* de Spagna lo deja debajo del «berretino da notte» (gorro) de Ascanio (escena 15, p. 38).

turgo romano introduce muchas variaciones: fruto, esta vez, de su imaginación, ya que no tienen correspondiente ni en *La Fantasma* de Ameyden, ni en *La dama spirito folletto* de Ricciardi<sup>20</sup>.

Nada varía en cambio en lo relativo al decorado y al espacio escénico. También aquí, como en Ricciardi, aparece la alacena («una credenza de bicchieri», p. 18); pero, con más fidelidad, Spagna insiste en la lejanía espacial y en la no-contigüidad de los dos cuartos, el de la joven y el del huésped. Dice en efecto Ippolita que «no hay comunicación alguna entre su cuarto y el nuestro» (p. 26)<sup>21</sup>. Y la ambientación en un jardín del encuentro entre Ascanio y su criado, e Ippolita y las mujeres, en el tercer acto, parece suponer un recuerdo del «jardín» al que se alude en el primer acto de *La dama duende* (v. 587).

Una de las conclusiones que se desprende de la comparación entre las dos comedias de Spagna y de Ricciardi es la siguiente. Aunque no podemos decir con absoluta seguridad quién de los dos copió o se inspiró de quién, lo cierto es que ambos estaban en condiciones de leer y traducir del español, y que ambos tenían a la vista un ejemplar impreso de *La dama duende*, en la versión de V Spagna, en la versión de P, y quizás también de V, Ricciardi. Lo podemos afirmar con seguridad, ya que el tercer acto difiere en las dos comedias, y ya que cada comedia presenta, con respecto a la otra, pasajes más fieles al original calderoniano.

5. Me ocuparé ahora, con bastante rapidez, de dos comedias que salieron en las primeras décadas del siglo XVIII. Compuestas ambas en el ambiente romano, nos muestran una fase de la recepción italiana de *La dama duende* en la que sólo quedan poquísimos elementos del original calderoniano. La primera es otra comedia de Arcangelo Spagna, titulada *Il vero incanto è l'amore*. En la portada se lee «rappresentata nel Collegio Salviati il Carnevale del presente anno 1711». En una «advertencia al lector», se nos dice que la obra no es sino una segunda versión, muy modificada, de *La dama folletto*, que se había publicado sin el consentimiento del autor<sup>22</sup>. De haberse inspirado Spagna en *La dama spirito folletto* de Ricciardi para su *La dama folletto* de 1675, sería muy comprensible que decidiera rehacer la comedia, desautorizando su publicación anterior, como queriendo borrar el recuerdo del casi-plagio que operara a costa de Ricciardi.

Sea como sea, *Il vero incanto è l'amore* se aleja muchísimo más del original calderoniano. La acción se desarrolla ahora en Italia, en Ferrara; todos los personajes son italianos, y todos los nombres aparecen cambiados. Manuel, otra vez, es Ascanio;

<sup>20</sup> Por ejemplo, después de haber descubierto el pasaje secreto que une el cuarto de su hermana con el del huésped, Luigi no pelea con Ascanio, porque éste a su vez le pide satisfacción a Luigi por el retrato de su hermana que Luigi lleva en la cintura.

<sup>21</sup> «Non v'è comunicazione alcuna tra le sue stanze, e le nostre».

<sup>22</sup> «Hauendo l'Autore già un tempo composto il medesimo Soggetto con il titolo *La dama folletto*; et essendogli stato impresso senza saperlo. Hoggi meglio consideratolo; variandolo molto, egli medesimo lo manda alle stampe».

su servidor se llama Cola Scaramiello, y habla napolitano; Ángela se llama Elvira, y su criada Lisetta; Beatriz se llama Cassandra. Más interesante todavía es el que los dos hermanos de Elvira/Ángela se reducen a uno, cuyo nombre es Lucio. Se introduce – como ya en Ameyden – el personaje del padre de Cassandra/Beatriz, que aquí aparece como el tipo del viejo ridículo, enamorado de Elvira, caracterizado por su habla veneciana.

La acción misma de la comedia cambia radicalmente: Ascanio llega a Ferrara para casarse con Cassandra, de la que guarda un retrato; esto se sabe enseguida, en la primera escena del primer acto. Muy pronto también (tercera escena del segundo acto) Ascanio sabe por Lucio que éste tiene una hermana, aunque no llega a ponerla en relación con la dama misteriosa que visita su cuarto. Elvira reconoce enseguida a su amiga Cassandra en el retrato que guarda Ascanio entre sus papeles, y lo sustituye con un retrato suyo. Además, da libre curso a sus celos en los billetes que escribe a Ascanio, prohibiéndole terminantemente casarse con Cassandra. El encuentro entre Ascanio y Elvira en el cuarto de ésta sigue la pauta del tercer acto de V, como en *La dama folletto*; pero Lucio no descubre el paso secreto al cuarto de su huésped, y se elimina así el enfrentamiento entre los dos amigos. El pasaje, en efecto, ya no consiste en un elemento de decorado movable, visible en el escenario con su funcionamiento ingenioso. Ahora, el pasaje lo constituye un agujero en la pared que une el cuarto de Elvira y el de Ascanio: del lado de Elvira, el agujero se disimula bajo un tapiz; del lado de Ascanio, desemboca a una chimenea que ocupa el fondo de su cuarto. Todas estas escenas – que en el original español ocupaban el tercer acto – tienen lugar ahora en el segundo acto de la comedia. El tercer acto en cambio es por entero fruto de la fantasía de Spagna, y se construye a base de equívocos y cambios de persona, de escenas de celos entre Lucio y Ascanio, de escenas ridículas entre Elvira y su anciano pretendiente Ortensio.

Todavía más burda es otra comedia, anónima, derivada a las claras de *Il vero incanto è l'amore*, más que de *La dama duende* calderoniana, que se publica en 1718 en Roma con el título *L'amante di dama incognita*. La intriga es muy parecida a la de la segunda comedia de Spagna. Ferrara se cambia por Modena, pero seguimos en Italia y el gusto por el *pastiche* lingüístico es el mismo (el napolitano del criado de Enrico/Manuel, el francés macarrónico del criado de Lucindo/Juan-Luis). Aquí también los dos hermanos del original se reducen a uno; aquí también el motivo del retrato y el tema de los celos cobran una importancia mucho mayor que en el original calderoniano; aquí también el tercer acto es completamente distinto del de *La dama duende*. La alacena se sustituye por un armario, al que las mujeres quitan el fondo, pudiendo pasar así al cuarto del huésped por un agujero en la pared de su cuarto. Estratagema en realidad bastante inverosímil, ya que se supone o que cada vez que entran en la habitación del huésped las mujeres tienen que quitar las tablas del fondo del armario, o que el huésped no tiene que abrir nunca el mueble, porque si no se percataría del pasaje.

En fin, si en *Il vero incanto è l'amore* Cassandra/Beatriz tenía un padre anciano ridículo enamorado de Elvira/Ángela, ahora Cassandra tiene una madre anciana ridícula, enamorada de Lucindo/Juan. Esta situación da pie a una serie de equívocos a cual más cómico, que no se ensartan sino muy débilmente en la intriga principal; la abun-

dancia de escenas cómicas de tipo entremesil es característica de las traducciones/adaptaciones italianas, pero su cantidad aumenta a medida que nos alejamos en el tiempo.

6. Por último, no podemos dejar de mencionar un escenario de la *Commedia dell'Arte*, de finales del siglo XVII, titulado *La dama demonio*<sup>23</sup>. Algunas características de la intriga: la acción se desarrolla en Italia, en Nápoles; los dos hermanos se reducen a uno, pero aparece un padre que no existía ni en el original ni en ninguna de las traducciones/adaptaciones conocidas; Beatriz –que aquí se llama nada menos que Ángela– tiene un padre doctor. La alacena se sustituye por un cuadro, detrás del cual un agujero permite el pasaje de un cuarto a otro. A pesar de estos cambios con respecto al original, la intriga que nos cuenta *La dama demonio* es mucho más fiel a *La dama duende* calderoniana que las adaptaciones romanas de 1711 (*Il vero incanto è l'amore*) y 1718 (*L'amante di dama incognita*). Más concretamente, el tercer acto del escenario reproduce con gran fidelidad la intriga del tercer acto de V. Sólo cambia una circunstancia, relativa a la que en el original es la escena del encuentro entre Ángela y Juan delante de la casa de Beatriz. Faltando en el reparto de los personajes de *La dama demonio* el segundo hermano de Ángela (que aquí se llama Flaminia), la función de Juan en esta escena la desempeña Ponsevero, padre de Flaminia y de Edoardo/Juan.

No sabemos nada acerca de las circunstancias de composición de este texto teatral: lo escueto y apretado del resumen, característico de los escenarios de la *Commedia dell'Arte*, impide cualquier comparación de detalle con el original español. Pudiendo fundar nuestras consideraciones sólo en la dinámica de la intriga, nada impide conjeturar que los autores del escenario se basaran en *La dama spirito* de Ameyden y en *Il vero incanto è l'amore* de Spagna, sin pasar para nada por el original calderoniano.

7. Creo que ya es hora de poner punto final a estas anotaciones informativas, tratando de resumir las conclusiones importantes que se pueden sacar de un examen tan rápido de los textos italianos del XVII y comienzos del XVIII derivados de *La dama duende*. El éxito de la comedia calderoniana es indudable, si debemos juzgar por la cantidad de adaptaciones. Sin embargo –y sin exceptuar la de Ameyden, la más fiel de todas– ninguna de estas adaptaciones renuncia a introducir en el tejido de la intriga calderoniana modificaciones y añadiduras que más bien responden al código teatral de la comedia italiana de la época.

Las más evidentes son la introducción de escenas entremesiles protagonizadas por criados y criadas, y más en general por personajes caracterizados por un registro exclusivamente cómico; y, paralelamente, el gusto por las variaciones de colorido lingüístico, que afectan el habla de los criados o de los personajes de cualquier forma ridículos. Profundizando un poco más, resaltan otras modificaciones estructurales importantes.

<sup>23</sup> Escenario manuscrito conservado en la Biblioteca Vaticana, signatura Cod. Vat. Lat. 10244, 1, ff. 2-11. Para más noticias sobre esta pieza, que se representó en París, en una versión francesa, en 1716, véase el artículo citado de C. Marchante (nota 4).

La primera es la que afecta al personaje del «galán suelto», figura típica de la comedia de enredo en su madurez<sup>24</sup>. Por lo tanto, con la única excepción de Ameyden, el personaje de don Luis o desaparece, o a lo más se neutraliza, haciendo que se enamore del retrato de la hermana de don Manuel, y que se case después con su original. La segunda modificación importante afecta también al sistema de personajes de la comedia. En *La dama duende* calderoniana, los padres quedaban rigurosamente fuera de la historia representada: los enfados y preocupaciones de honra del padre de Beatriz, que constituyen uno de los motores de la acción, nunca se representan en escena, sino que sólo se evocan en las palabras de los protagonistas. En muchas adaptaciones italianas, en cambio, el padre de Beatriz es uno de los personajes: a veces —como en Ameyden y en el escenario de la Commedia dell'Arte— reviste las funciones típicas de la autoridad paterna (autoriza el enlace entre los amantes, y soluciona las complicaciones en el final de la intriga); otras veces, como en las dos adaptaciones de comienzos del siglo XVIII, se le rebaja a personaje ridículo, haciéndole revestir los paños tópicos del viejo enamorado. En el escenario de la Commedia dell'Arte, hasta aparece otro personaje: el padre de Ángela y Juan (Luis ha desaparecido, por los motivos que comentamos antes). A él se le atribuyen algunas acciones —típicas de la función paterna— que en *La dama duende* (versión de V) realizaba don Juan: el encuentro con Ángela que huye de su casa, su reconvencción y el encerrarla en el cuarto de don Manuel en espera del castigo. En general, podemos decir que en las adaptaciones italianas se diluye muchísimo uno de los caracteres estructurales típicos de *La dama duende*: es decir, la doble función, de padre (para con su hermana) y de galán (para con Beatriz) que encarnan don Juan y don Luis. La función paterna de estos dos personajes tiende a difuminarse: así es que, por ejemplo, en la comedia de Ricciardi y en la de Spagna 1675 (*La dama folletto*), la alacena que condena la puerta del cuarto de don Manuel ya no es una estratagema reciente de don Juan, sino una vieja estratagema del abuelo de éste, ya olvidada por todos, menos por la anciana nodriza de Ángela. Lo que cambia bastante la imagen de don Juan, que ya no aparece, desde el comienzo de la comedia, como inflexible guardián del honor de su hermana.

Estas dos comedias, por otro lado, son las únicas que mantienen la genial invención calderoniana de la alacena de vidrios, pieza movable del decorado y al mismo tiempo emblema de la fragilidad del honor. No sabemos si por exigencias de puesta en escena o por otros motivos, las demás adaptaciones prefieren otras soluciones, entre las que prevalecen los artefactos de madera: el «tramezzo» de tablas en Ameyden, el cuadro en *La dama demonio*, el armario en *L'amante di dama incognita*, la chimenea en *Il vero incanto è l'amore*.

En fin, y si exceptuamos el caso singular de *La dama folletto* de Ricciardi, que mezcla las dos versiones del tercer acto de *La dama duende*, las demás adaptaciones italianas siguen sin lugar a dudas el texto de V. Así, mientras sabemos con seguridad que la versión de P en España no se quedó en mero texto impreso para la lectura, sino

<sup>24</sup> Véase al respecto el denso artículo de F. Serralta, *El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón*, en *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 83-93.

que se siguió representando a lo largo del siglo XVII (los manuscritos conservados son de segura procedencia teatral y traen la versión de P), en Italia en cambio el texto de P parece no haber tenido una circulación muy amplia entre los hombres de teatro. O mejor dicho: se conocía con seguridad en Florencia, donde trabajaba Ricciardi, pero se le ignoraba en Roma. Y de hecho el ambiente teatral que más éxito tributó a *La dama duende* y a sus adaptaciones parece haber sido el ambiente romano: empezando por *La dama spirito* de Ameyden, pasando por *La dama folletto* de Spagna, y terminando con la refundición de Spagna de 1711 y con la comedia anónima de 1718.

# EL USO DEL EPÍTETO EN LA NOVELA PASTORIL ESPAÑOLA<sup>1</sup>

Julián Arribas Rebollo  
Presbyterian College (Clinton, USA)

Este trabajo es el resultado de poner en relación la preceptiva sobre el epíteto<sup>2</sup> y el género pastoril. Está dividido en tres partes diferenciadas: la primera recoge la preceptiva retórica; la segunda pone en relación el término y la preceptiva poética; la tercera ofrece un panorama general del término en la novela pastoril, según lo usaron los poetas. De entre las disciplinas que se ocupan del epíteto, voy a tratar exclusivamente de la retórica, y más específicamente: una muestra de retóricas españolas publicadas entre 1540 y 1570.

En la mayoría de los tratados retóricos el uso del epíteto está preceptuado como un recurso que perfecciona la técnica de algunos de los tropos o figuras de pensamiento. Uno de los más citados por los retóricos es la antonomasia<sup>3</sup>. Miguel de Salinas la define así:

---

<sup>1</sup> Esta comunicación es un extracto de una investigación en curso de mayor alcance sobre el mismo tema.

<sup>2</sup> Sobre el epíteto es fundamental el trabajo de Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, 2ª edición revisada, Madrid, Gredos, 1970. Aunque Sobejano no incluye ninguna retórica española del siglo XVI, la terminología es la misma. Los vocablos que usan nuestros retóricos son los siguientes: *epitheton*, epíteto: Lulio, Brocense, Sempere, Salinas; *appositum*: Sempere; *adiectivum*, adjetivo: Lulio, Salinas; *adiunctum*: Brocense.

<sup>3</sup> Lausberg dice que «la antonomasia consiste en poner un apelativo o una perífrasis en lugar del nombre propio» (p. 82). También, desde Vossio, se toma la inversión de la antonomasia como tal antonomasia, en virtud de la reciprocidad que existe entre la especie por el individuo y viceversa en los casos de sinécdoque y metonimia. Así, por ejemplo, se puede decir «mi pequeña Venus» en lugar de «mi hija». Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, tomo II, pp. 82-84.

Antonomasia es cuando ponemos algún nombre común por el propio, y esto por alguna excelencia que se haya en el propio más que en los de su especie. Como diciendo: [por] el apóstol entendemos San Pablo, [por] el poeta entendemos Virgilio, etc. O ponemos el epíteto por el nombre propio.

Y añade una definición del término:

Epíteto es el nombre adjetivo que añadimos al propio por causa de alabanza o de-nuesto, según la virtud o vicio que en él tenemos notado<sup>4</sup>.

En la retórica de Antonio Lulio<sup>5</sup> también se dice que el epíteto es útil en la antonomasia, especialmente cuando se coloca en lugar del sujeto, ya sea solo o en perífrasis. Si se usa solo, debe tomarse de su propia naturaleza, por lo que de preeminente tiene el nombre propio, como en los siguientes ejemplos: se dice el poeta en lugar de Virgilio, Pérides en lugar de Aquiles [Pérides, o el hijo de Peleus, es decir, Aquiles], Eneas en lugar de los troyanos, o los que tienen dos dientes (*bidentes*) en lugar del ganado ovino<sup>6</sup>. Pero en la antonomasia, según Lulio, el uso del epíteto en perífrasis es lo más adecuado<sup>7</sup>, y así decimos, por ejemplo, el manco de Lepanto en lugar de Cervantes o la madre de la humanidad en vez de Eva. En la retórica de Andrés Sempere<sup>8</sup> el epíteto constituye uno de los cuatro recursos de que se puede usar para formar la antonomasia, como en los siguientes ejemplos: el traidor en lugar de Eneas, el adúltero en lugar de Paris<sup>9</sup>.

Aunque con algunos matices en el caso de Lulio, todos beben de la misma fuente: las *Instituciones* de Quintiliano (VIII, 6, 29). Allí podemos encontrar no sólo la definición del tropo sino incluso algunos de los ejemplos que usan.

El Brocense<sup>10</sup>, por otra parte, preceptúa el uso del epíteto para construir uno de los cinco tipos de la metonimia, la cual «es el cambio de significado de las causas a los efectos y de los sujetos a los accidentales y viceversa»<sup>11</sup>. Este tipo se puede hacer por

<sup>4</sup> Miguel de Salinas, *Rhetórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1541; citado según la edición de Elena Casas, *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 176.

<sup>5</sup> Antonii Lvlil, *De Oratione Libri septem*, Basileae, Ioannem Oporinum, [1558]. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid: 3/59459.

<sup>6</sup> Epitheta verò pro subiectis posita seorsum et in paraphrasi, antonomasiam dices, id est pronominationem. Periphrasis est, *Tunc alnos primum fluvis sensere cavatas: Deum pater atque hominum rex*: Pelides Neoptolemus, pro Pyrrho. Solum autem epitheton κατ' ἐξέχῳ pro re certa ponitur: quam ex natura sua, non proprie significat, sed communiter. Ut poeta si pro Virgilio accipiatur, Pelides pro Achille, Aeneadae pro Troianis, bidentes pro ovibus (p. 323).

<sup>7</sup> In Antonomasia autem periphrasin pro proprio nomine, et epithetum propter excellentiam (p. 323).

<sup>8</sup> Andreae Semperii, *Methodus oratoria*, Valencia, Mey, 1568. Ejemplar de la Universidad de Valencia: R/190.

<sup>9</sup> Andrés Sempere define la antonomasia así: est Tropus, quo loco Nominis proprii Nomen aliud usurpatur. Y luego añade que se puede elaborar de cuatro modos; uno de ellos: Tertio modo, cum Epitheton vel Appositum; ut impius pro Aenea; Proenus pro Annibale; Adulter pro Paride; Senex apud Terentium pro hero (p. 27).

<sup>10</sup> Francisco Sánchez de la Brozas, *De arte dicendi liber unus*, Salamanca, 1556; y también *Organum dialecticum et hetoricum*, Lyon, 1579. Ambas citadas según la edición de Eustaquio Sánchez Salor y César Chaparro Gómez, *Obras I. Escritos retóricos*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1984.

<sup>11</sup> Metonymia est mutatio significationis ex causis ad effecta et subiectis ad adiuncta et contra (p. 102).

hipálage, que consiste en invertir el nombre adjunto (adjetivo) que corresponde a los vocablos que se usan, por ejemplo cuando decimos *iban oscuros bajo la noche solitaria* en lugar de *iban solos bajo la oscura noche*. También se consigue por metalepsis<sup>12</sup>, que consiste en cambiar un adjetivo por otro por sinonimia, cuando dos nombres coinciden en un significado pero uno de ellos tiene además otro significado, como en el ejemplo de Homero: *islas veloces*, ya que *acutus* significa puntiagudo y veloz<sup>13</sup>.

Según Lulio, finalmente, el uso del epíteto es útil también en la sinécdoque<sup>14</sup>, especialmente cuando se toman los efectos por las causas y los antecedentes por los consecuentes, en cuyo caso los epítetos se extraerán de los efectos y de los consecuentes, como en los ejemplos: *pálida muerte, triste vejez*<sup>15</sup>. Todos los retóricos, pues, coinciden en este punto: el epíteto es un recurso útil para la confección de algunos tropos.

Entre las retóricas que incluye este estudio merece especial mención la de Antonio Lulio, la cual representa un gran esfuerzo de integración, y yo diría hasta de conciliación, entre las tradiciones griega y bizantina y las tradiciones latina y cristiana. Es también uno de los tratados teorico-prácticos sobre el discurso más completos con que cuenta la historia retórica española, y a pesar de ello también uno de los más olvidados<sup>16</sup>.

Lulio trata del epíteto en el libro IV, capítulo 10, dedicado a la *commoratio*<sup>17</sup>, una de las figuras de pensamiento. Figura es para Lulio toda aquella noción innovada por el lenguaje, ya sea debido bien a un desvío en la locución del sentido o bien a la revelación de otros sentidos o significados que propiamente corresponden a las palabras que se usan<sup>18</sup>. Y ello puede ocurrir en el contenido (*res*) de las palabras que usamos o en la manera en que las usamos (*modus loquendi*), las cuales conocemos comúnmente como

<sup>12</sup> *Metalepsis* o *Transumptio* consiste en transferir el sentido de un vocablo a otro por la conexión semántica (sinonimia) que existe ente alguno de los sentidos del primer vocablo y el sentido que se quiere trasladar al segundo vocablo, que sirve de estado transitorio en el tropo (Quint. *Inst.* VIII, 6, 37-39). Lausberg dice que «consiste en poner un sinónimo semánticamente inapropiado en el contexto correspondiente» (Lausberg, II, p.75).

<sup>13</sup> Quintus modus cum adiunctum pro alio adiunto sumitur, idque non uno modo, nam sunt aliquando duo epitheta duobus subiectis adnexa, impropie tamen, nisi suis subiectis restituantur [...] Hic tropus hypallage dicitur, quoties converso rerum ordine aliquid dicimus. Capitur etiam adiunctum pro adiunto per synonymiam, quando duo nomina conveniunt in una significatione, sed illorum alterum aliud praetera significat (p. 104).

<sup>14</sup> synecdochen est intelectionem, si propter evidentiam (p. 322)

<sup>15</sup> Effecta pro causis (apud Homerum, Malum incendium ferens: pallida mors, tristisque senectus, praeceps ira) epitheta sunt ab effectis ducta. Idem efficiunt antecedentia, consequentia, & coniuncta: *Si non pertaesum thalami taedaeque fuisset* (p. 322).

<sup>16</sup> Véase lo que dice Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1952, II, p. 161.

<sup>17</sup> Commoratio es un caso de otra figura llamada *Expolitio*, que «consiste en pulir y redondear un pensamiento mediante la variación de su formulación elocutiva y de los pensamientos secundarios pertenecientes a la idea principal» (Lausberg, II, p. 245-47).

<sup>18</sup> Sed figuram putarunt, omnem innovatam dicendi rationem. Iam ergo si ad interpretationem sensus verbis abutitur, & indicibus aliis, quam quae pro natura reperta sunt: si rerum sunt aut nomina aut verba, tropum dicito; si modi loquendi, ut enunciandi, imperandi, interrogandi, optandi, atque etiam iterandi sensus, aut disiungendi aut copulandi, figuram nomino interpretationis (p. 288).

las figuras de pensamiento (*figurae sententiae*) y las figuras de dicción (*figurae interpretationis*). Este artificio puede ejecutarse de manera literal o figurada, y esta última a su vez de cuatro modos, que componen cuatro géneros, según el método que se emplee para trasladar el significado, o el sentido, de un término a otro, que, como decimos, en ello consiste una figura. Uno de ellos lo llama Lulio *commoratio*, en griego  $\delta\iota\alpha\tau\rho\iota\beta\eta$ <sup>19</sup>, que según dice el mismo Lulio es propio de la narración. Ya que un mismo significado se puede expresar de muchas maneras (tal es el potencial de maleabilidad de las cosas humanas), esta variedad de enfocar y expresar un mismo significado haciendo distintas combinaciones de elementos y sin perder el sentido original es lo que Lulio define como *commoratio*<sup>20</sup>. Es figura porque hay traslación, y es de pensamiento porque se juega con el contenido del discurso. Tres son los medios con que se puede conseguir la *commoratio*: *interpretatio* ( $\epsilon\pi\epsilon\zeta\eta\gamma\eta\sigma\iota\varsigma$ ) *diductio*  $\epsilon\pi\iota\lambda\upsilon\sigma\iota\varsigma$  y *apparatus* ( $\delta\gamma\kappa\omicron\varsigma$ ) Lulio entiende el *apparatus* como un conjunto de recursos para el adorno (*ornatus*) de la elocución. De ellos distingue cuatro clases. La primera de ellas, y muy común entre los poetas, se consigue mediante el uso de epítetos. De este modo se da cuerpo o amplifica el discurso. Lulio dice del epíteto:

Así pues, los epítetos, que los latinos llaman adjetivos y los gramáticos hebreos llaman formales, (como por ejemplo: gracioso emperador), son de uso muy común entre los poetas, especialmente entre los griegos, los cuales se excedieron en su empleo, ya que llenaron los versos con adjetivos, algunos innecesarios, aunque más a menudo adecuados. Así por ejemplo decían húmedo al vino, blanca a la leche, hueca a la bocina y «tronador» a Júpiter<sup>21</sup>.

Homero, continúa Lulio, se permitió muchas licencias en el uso de adjetivos; y también Heliodoro, quien usó incluso nombres propios en sentido adjetivo. Quintiliano, a quien Lulio considera el máximo exponente de los retóricos españoles<sup>22</sup>, usa sustantivos en yuxtaposición con un sentido adjetivo, como en el ejemplo: Jesucristo, esperanza y salvación nuestra<sup>23</sup>. Por otra parte, es posible unir lo substancial y lo accidental de los sustantivos y adjetivos no sólo por yuxtaposición sino también por relación, como hace Quintiliano en el siguiente ejemplo: insigne varón en la piedad<sup>24</sup>. Además, de la misma manera que se declaran los atributos de las personas, así mismo se puede hacer con

<sup>19</sup> Arist. *Rhet.* 3, 17, 1418a; *Rhet. Her.* 4, 58; Cic. *De orat.* 3, 202; Quint. *Inst.* 9,2,4. La *Rhet. Her.* dice de este término que consiste en una insistencia prolongada sobre el tema principal con vuelta al mismo en ocasiones, de manera que el oyente no tenga ocasión de cambiar su atención a otra cosa.

<sup>20</sup> Est ergo Commoratio, (ut nomen etiam importat) figura sententiae, que sensum unum eundemque multis modis versantes, atque resumentes idem tantum, sed variè, & tanquam aliud dicimus. Magna est vis humanitatis, multum valet communio sanguinis, reclamant istis suspicionibus ipsa natura (p. 299).

<sup>21</sup> Igitur epitheta quaedam Latinis dicuntur adiectiva, Hebraeis grammaticis formalia: velut Felix imperator. In his modum excedunt poetae, praesertim Graeci: qui ut versum impleant ociosis, nec saepe propriis abutuntur: & vinum dicunt humidum, album lac, cavam buccinam, Iovem  $\upsilon\psi\iota\beta\rho\epsilon\mu\epsilon\tau\eta\varsigma$  (p. 303-04).

<sup>22</sup> Fabius qui unicum est columnen patriae (p. 304).

<sup>23</sup> CHRISTUS IESUS spes et salus nostra (p. 304).

<sup>24</sup> nsignem pietate virum (p. 304).

todas las circunstancias de las cosas, es decir: el lugar, el tiempo, el modo y la causa. Y concluye Lulio:

Pero nosotros, en cambio, llamamos epítetos a todos aquellos vocablos que no añadan nada esencial al discurso sino que más bien excedan en él y lo hagan redundante; los cuales, además, son de fácil invención. Por lo cual, no es sorprendente que el discurso pierda vigor si se usan demasiado. De este modo, como juzga Aristóteles, no es tanto la cantidad de alimentos cuanto la selección de los más sabrosos lo que cuenta<sup>25</sup>.

Antonio Lulio, en su preceptiva sobre el epíteto hace uso de dos poetas (Homero y Heliodoro) y dos teóricos (Quintiliano y Aristóteles). Los primeros para ejemplificar, los segundos para autorizar. Y es precisamente la fusión de la teoría de estos dos preceptistas (Aristóteles y Quintiliano) lo que Lulio propone finalmente: que el epíteto es un vocablo superfluo ya que no añade contenido al discurso, y por lo tanto debe evitarse en la oratoria, si bien es permisible en el discurso poético por su valor ornamental<sup>26</sup>.

Surge así la pregunta: si el epíteto es un recurso esencialmente ornamental para uso de los poetas, entonces ¿en qué generos se usará?, ¿qué tipo de estilo creará?, ¿qué efectos no estilísticos causará el uso del epíteto: agradar, mover, enseñar? El mismo Antonio Lulio apunta su respuesta en el libro VI de su retórica, titulado *De idea* (Sobre la noción de Tipo de estilo). Allí Lulio tratará de integrar las distintas nociones teóricas de las tradiciones greco-bizantinas con la latina para ofrecer un nuevo impulso teórico. El autor hegemónico en este esfuerzo teorizante es Hermógenes, tratadista bizantino del siglo segundo de nuestra era, cuyas teorías sobre los Tipos de estilo o Ideas han sido revaloradas recientemente por la crítica por la indudable influencia que éste ha tenido en los renacimientos europeos<sup>27</sup>. Hermógenes distingue siete concepciones diferentes de estilo. Una de ellas es el Carácter, (ἦθος). Hay una noción de Carácter que consiste, apunta Hermógenes, en dotar de palabras y pensamientos adecuados a un personaje, como serían las palabras y argumentos que diría un general, y hay también una adecuación de carácter a lo que conocemos como prototipo humano, como son los tipos del cobarde, el glotón o el avaro. Pero la idea de Carácter que trata Hermógenes consiste en una combinación de Tipos de estilo. Los que crean Carácter son los siguientes: Sencillez (ἀφέλεια) Dulzura (γλυκύτης), que es una suerte de belleza de la Sencillez, Sutileza o Agudeza (δριμύτης), Indignación (βερωτής) y Modestia

<sup>25</sup> Sed nos semel haec omnia dicemus epitheta: quibus cum nihil sit quo magis impleri ac redundare oratio queat, nihil tamen, quàm haec, inventu facilius invenias. Quare non mirum est, si frequentius adhibitum friget. His (ut iubet Aristoteles) non tanquam cibus, sed tanquam bellariis est utendum (p. 304).

<sup>26</sup> Sobre la frialdad en el estilo ver Aristóteles, *Rhet.* 3, 3, 1406a; Longino, *Sublime*, 3-4; Demetrio, *Sobre el estilo*, 114-127; Gonzalo Sobejano, *El epíteto...*, pp. 15-25.

<sup>27</sup> Algunos de los trabajos más importantes que se han publicado recientemente y que ponen de relevancia esta influencia son los de Annabel Patterson, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton, University Press, 1970; Elena Artaza, *El 'ars narrandi' en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Deusto, Universidad, 1989; y Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1994.

(ἐπιείκεια). De estos hay, en particular, dos tipos que Hermógenes asocia con los poemas bucólicos: Sencillez y Dulzura. Y hablando de la dicción dice Hermógenes: «dicción Dulce es la que se crea por medio de los epítetos»<sup>28</sup>.

Lulio traduce el tipo de estilo (ἡθός) de Hermógenes por *oratio morata*. Ésta se caracteriza más por la espontaneidad que por la industria, y por lo tanto le es más adecuado aquello que se imita de la impericia y falta de arte de los hombres, por una parte, y por la otra del ímpetu del ánimo y de las pasiones, como es lo que dicen los niños, los hombres rústicos, o los que tienen su estado de ánimo perturbado. En efecto, Aristóteles distingue dos clases de carácter: aquél que proviene de la costumbre (*ab habitu animo*), y aquel que proviene de la inclinación del ánimo (*ab dispositione seu affectatione*)<sup>29</sup>. Según la costumbre, dice Lulio, la cualidad del carácter es la simplicidad (*simplicitas*), y su contrario es la astucia (*calliditas*), y entre ellas encontramos la modestia, que se entiende como ingenuidad del ánimo. Según la inclinación del ánimo, el carácter —que los griegos llaman πᾶθητικός— puede tener dos fuentes: el dolor (*dolor*, en griego βᾶρύτης), y el placer (*voluptas*, en griego γλυκύτης que Lulio traduce como *suavitas et delicia*).

El carácter de la dicción, decimos, está en el ánimo de quien habla. Pero Lulio hace una distinción interesante:

No nos referimos aquí a aquel carácter del discurso que se consigue adaptando el propósito [del pensamiento (*argumentum*)] a las personas, como es lo que puede decir un soldado o un agricultor; ni tampoco a aquello que pueden decir quienes tienen una inclinación moral, como son el avaro, el adúltero, o el salvaje<sup>30</sup>.

Esta adaptación del pensamiento a las personas es lo que causa que se vea de forma natural que un soldado victorioso se jacte de su gloria, que un agricultor tema las tempestades, o que un joven se enamore. Y prosigue Lulio:

Sino que lo que tratamos de buscar es una idea general de carácter, por la que se contemple, asociando unos elementos con otros, que un discurso es verosímil y no falso<sup>31</sup>.

Lo interesante es esto que Lulio añade a la teoría de Hermógenes: usar los Tipos de estilo para crear verosimilitud. Este concepto irá cobrando aún más vigor en la preceptiva retórica de la segunda mitad del siglo. La credibilidad (*veritas*) es un requisito importante que deben tener los hechos mismos de los que se trata. Es más, para mover a un auditorio es necesario que primero éste crea que lo que se dice es verdad. Se

<sup>28</sup> Hermógenes, *Sobre los tipos de estilo*, traducción y edición de A. Sancho Royo, Sevilla, Universidad, 1991, p. 118.

<sup>29</sup> Arist., *Ethic Nichom.*, II, v-vi.

<sup>30</sup> Non agimus hic de morata illa oratione, quae cuique propositae personae adaptatur, ut quae dicantur ab milite, quae ab agricola: aut rursus personis sic affectis, avaro, adultero, crudeli (p. 463).

<sup>31</sup> Sed nos moris generalem ideam quaerimus, quae possit cum aliis misceri, et per quam oratio verisimilis, non ficta videatur (p. 463).

simula verdad no sólo no omitiendo las circunstancias, sino además exponiendo los hechos detalladamente, y aún mejor confirmándolos también (p. 424). Pero la verosimilitud no sólo viene de la probabilidad de los hechos sino también del ánimo con que habla el orador<sup>32</sup>. El más adecuado para producir credibilidad es el ánimo espontáneo, es decir, aquel discurso que no parece artificioso sino natural y espontáneo, como escrito al correr de la pluma. Dice Antonio Lulio:

el habla espontánea es aquella que irrumpe del estado emocional, ya sea de la indignación, que en griego se dice βᾶρύτες, o del agrado, que suavidad o dulzura se dice también del griego γλυκύτες<sup>33</sup>

Hay dos tipos de afectación del carácter para la invención de un discurso: lo que alegra (*laetantis*) y lo que duele (*moerentis*). En la alegría los hechos muestran a la audiencia cosas gozosas y dulces en su aspecto, cosas llenas de sentimientos placenteros, cosas unidas a la buena fortuna y al cuerpo sano. En el dolor los hechos muestran cosas tristes y penosas, cosas llenas de sentimientos dolorosos y unidas a la mala fortuna. Y el epíteto sirve aquí como un recurso de dicción para crear esta afectación en el carácter dentro del Tipo de estilo llamado Dulzura.

Final y brevemente, he aquí algunas de las características más sobresalientes del uso del epíteto en la novela pastoril. Lo primero que se observa al examinar nuestros libros de pastores<sup>34</sup> es la numerosa incidencia de adjetivos. Con frecuencia encontramos sustantivos con dos o más epítetos: «verdes y deleitosos prados» (*Diana*), «la hermosa, cándida y resplandeciente virtud» (*Arcadia*), «hermosos ojos verdes y rasgados» (*Erifile*), «apuestos y lucidos pastores» (*Fílida*), «tus húmidos y hermosos ojos» (*Galatea*), «sus dulces y avisadas razones» (*Diana enamorada*). Muchos de ellos son tan asiduamente usados por todos que podríamos considerarlos como meras fórmulas pastoriles. Son los epítetos pastoriles por excelencia, la mayoría de ellos formando sinécdoque, tomados de sus efectos y de sus consecuentes, como recomendaba Lulio: «hermosa pastora», «hermosas ninfas», «triste caso», «triste vejez», «triste vida», «verde hierba y apacible sombra», «verdes riberas», «dulces cantos», «claros ríos», «desventurado pastor», «caudaloso río», «dichoso tiempo», «hermosa ribera», etc<sup>35</sup>. Es tam-

<sup>32</sup> Entiéndase en sentido amplio: en poesía serían los personajes.

<sup>33</sup> est sermo impraemeditatus ex aliquo affectu erumpens, vel ob rei indignitatem, quae est βᾶρύτες, vel ob gratiam, quae suavitas et deliciae, graecè γλυκύτες (p. 425).

<sup>34</sup> Los textos que han servido de muestra son los siguientes: *Los siete libros de la Diana*, *Diana enamorada*, *El pastor de Fílida*, *La Galatea*, *La Arcadia* y *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile*.

<sup>35</sup> Este aspecto ornamental del epíteto lo ha señalado ya Juan Montero para el caso de Montemayor en su reciente edición de *La Diana* (Barcelona: Crítica, 1996): «Se trata, por tanto, del epíteto usado como medio de ornato, casi siempre antepuesto, que hasta entonces se adscribía con preferencia al ámbito del verso, pero que Montemayor también emplea abundantemente en la prosa conforme al ejemplo de Sannazaro» (p. 73 del prólogo). A lo cual convendría añadir el aspecto que tratamos aquí: la función retórica de este adorno, es decir, una afectación de la dicción cuyo origen es lo sensible y placentero para dotar al discurso de un carácter típico, que se adscribía a un Tipo de estilo, conocido entre los contemporáneos como Dulzura.

bién común encontrar paréntesis yuxtapuestos al sustantivo, en función de epíteto, tal y como Quintiliano recomendaba. Así por ejemplo: «Ay, memoria mía, enemiga de mi descanso,...» (*Diana*); «Ay, Sireno, causa de toda mi desventura, o del poco remedio della,...» (*Diana*); «Fortuna, enemiga del humano contento,...» (*Diana enamorada*); «Ay, fortuna, enemiga de mi descanso,...» (*Galatea*).

Los adjetivos más frecuentemente usados en sus distintas acepciones de género y número son los siguientes: hermoso, triste, verde, libre, cruel, dulce, gran, mayor. Por otra parte, sin embargo, el uso del epíteto en los tropos antonomasia y metonimia no es común.

Retomando las preguntas que formulamos más arriba, y a modo de conclusión, diremos [1] que el epíteto es uno de los recursos de dicción que crean el estilo Dulce; [2] que el tipo Dulzura se aplica sobre todo en el género pastoril; y [3] que el epíteto amplifica la afectación del Carácter, intensificando los sentimientos de la audiencia, lo cual sirve para mover los afectos.

## LA RESPONSABILIDAD POLÍTICA EN LA *ESTRELLA DE SEVILLA*

Miguel Ángel Auladell Pérez  
Universidad de Alicante

Teatro y Poder han caminado juntos desde hace mucho tiempo. De todos es sabido que los diversos poderes, ya sean políticos, religiosos, económicos o sociales, se muestran ávidos de control sobre las actividades escénicas, mientras que, por su parte, el teatro critica o adula a dichos poderes. En el teatro del Siglo de Oro todo ello se configura en una importante controversia, algo bizantina en sus postulados, que implica la toma de posición respecto a la licitud y a la estética de la *comedia*. Sobre la primera se vertieron abundantes chorros de tinta que giraban en torno a argumentaciones repetitivas para justificar o, ante todo, poner en tela de juicio la existencia del teatro en el seno de la sociedad. La controversia estética dio más de sí, siendo su muestra principal y determinante el *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo de Lope de Vega, datado en 1609<sup>1</sup>. El siglo XVII teatral tiene, pues, una biblia en ese 'tratadito', pero, sobre todo, tiene el ejemplo de la práctica escénica del propio Lope y de muchos otros autores geniales. En cuanto al tratamiento del tema del poder político, la mayoría de ejemplos nos presentan un pasar muy por encima sin adentrarse en grandes disquisiciones y que, en resumen, se refieren a la capacidad sancionadora que da fin a los pleitos recogidos en la acción dramática.

Precisamente, no movidos por la lectura de la bibliografía sobre el tema, sino por una noticia de prensa es cómo reparamos en la obra objeto de nuestro análisis. Se

---

<sup>1</sup> Entre sus numerosas ediciones, destaca la recogida en apéndice en el esclarecedor libro de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, S.G.E.L. (Col. Temas, nº 9), 1976, pp. 177-194.

trataba de una crónica aparecida en el diario *El País*<sup>2</sup>, dando cuenta de la 40ª Semana de Cine de Valladolid, que homenajeaba al gran director español José Antonio Nieves Conde, al que debemos películas como *Balarrasa* o *Surcos*. Pues bien, el cineasta segoviano, recordando sus problemas con la censura franquista, decía (y el cronista entrecomillaba sus palabras) que en una ocasión se «nos prohibió rodar *La Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, por considerarla una obra antimonárquica». La frase nos motivaba para emprender una senda muy trillada pero sin demasiado fruto como ha sido el estudio de la institución monárquica en el teatro áureo español. La polémica establecida por la crítica acerca del promonarquismo o antimonarquismo de la comedia española seicentista no ha conducido a resultados muy halagüeños, pero nosotros abundando en el dilema crítico deseamos iluminar la visión del personaje que ejerce el poder en la comedia y, por supuesto, en la gran mayoría de casos ese personaje es el Rey o su privado. *La Estrella de Sevilla* es la primera obra objeto de esa línea de investigación que puede devenir en un estudio sobre la personificación y caracterización del poder en la comedia barroca<sup>3</sup>. Debemos subrayar cómo Adolfo Marsillach, para despedirse de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, ha escogido para estrenar en Almagro la pieza barroca española por antonomasia que se ocupa del tema del poder: *La vida es sueño* de Calderón.

*La Estrella de Sevilla* es una de las obras teatrales de nuestro Siglo de Oro que ha tenido algún predicamento (la enciclopedia Larousse le dedica hasta una docena de líneas). No obstante, su fama dista mucho de la de *Fuente Ovejuna* o *El Alcalde de Zalamea*, por citar dos casos conocidos por todo el público. El predicamento aludido se refiere únicamente a su trayectoria teatral y editorial, puesto que la atención que ha despertado entre la crítica<sup>4</sup> no tiene parangón con el cierto éxito desde su estreno y, además, ha sido presa de innumerables querellas. Buena y mala estrella, pues, siguiendo el símil astrológico que se nos proporciona desde el mismo título y que navega por las tres jornadas de la obra.

Las palabras entrecomilladas que el diario *El País* atribuía a Nieves Conde daban como autor de *La Estrella de Sevilla* a Lope de Vega. Ésta ha sido la norma desde su misma época hasta hace bien poco en que Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Fernando Cantalapiedra defienden la paternidad de la pieza para el poco conocido Andrés de Claramonte (por seguir con la misma enciclopedia Larousse, es de notar su ausencia). Por supuesto, que ya anteriormente otros habían dudado de que Lope fuera el autor, pero, en general, la persistencia de esta atribución se ha debido a motivos edito-

<sup>2</sup> F. Forjas, «Lope de Vega y la monarquía», *El País*, 28-X-1995, p. 32.

<sup>3</sup> Hemos continuado dicha línea con un análisis de *Los pechos privilegiados* del mexicano Juan Ruíz de Alarcón que presentamos en forma de comunicación en el II Congreso de Teatro Iberoamericano celebrado en Cádiz en octubre de 1996.

<sup>4</sup> No son muchos los estudiosos que se han ocupado de *La Estrella de Sevilla*. Algunos de ellos aparecerán citados en notas sucesivas. Destacan, sin embargo, dos monografías centradas en cuestiones de autoría y localización: Strugis E. Leavitt, *The Estrella de Sevilla and Claramonte*, Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1931; y Fernando Cantalapiedra, *El teatro de Claramonte y «La Estrella de Sevilla»*, Kassel, Reichenberger, 1993.

riales que, por otra parte, hay que confesarlo, han logrado no sepultarla en el olvido a semejanza de lo ocurrido con otras obras seguras de Claramonte<sup>5</sup>. En relación con el eje de nuestro plan, es curioso observar la dificultad recurrente para establecer la autoría de obras que tienen por protagonista al Rey, aun no entrañando crítica acerba contra su persona o la institución que representa; esto puede hacer pensar que en el teatro áureo no habría tanto promonarquismo como postulaba Maravall<sup>6</sup>, si los autores silencian o enmascaran sus nombres cuando no tratan de pasada el tema.

Pero aparte de la dudosa atribución, *La Estrella de Sevilla* entraña polémica por otros motivos: (1) el argumento aparentemente esquemático que es en realidad un verdadero mecanismo de relojería con un efectismo dramático fuera de toda duda; (2) el simbolismo astronómico-astrológico; (3) el carácter trágico derivado del tratamiento ritualístico; (4) la evolución del personaje real a lo largo de las sucesivas jornadas; (5) el ambiente sevillano personificado en sus mujeres y autoridades municipales; (6) el trasfondo de luchas intestinas y de campañas militares de frontera; (7) el tema de la esclavitud y su relación con la difícil convivencia entre las religiones que cohabitaron en la Península; (8) el papel del contexto histórico utilizado; (9) las refundiciones, adaptaciones<sup>7</sup> y traducciones como muestra del interés despertado por la obra; (10) la importancia de la escritura y de las joyas; (11) los intereses editoriales y críticos; (12) y hasta los enfoques metodológicos empleados para desentrañar todos los problemas que plantea.

Casi todos esos motivos juegan un papel fundamental en la concepción del drama, ya que según sea la lectura de ellos, así se configurará nuestra impresión sobre el rol del Rey como elemento ejecutor del Poder.

*La Estrella de Sevilla* es una obra que, engañosamente, puede resumirse en un esquema mínimo como el que señala en su edición de la obra Alfredo Rodríguez López-Vázquez: «A ama a B, pero B está enamorada de C, que le corresponde; entonces A idea una aña gaza para impedir la unión de B y C, y lo consigue» (p. 12). Como el mismo editor afirma, nada está más lejos de la pieza como ese esquema:

Por poner un ejemplo sencillo de incapacidad de este modelo tan esquemático para entender la estructura de *La Estrella de Sevilla* y su peculiaridad, hay que señalar que aquí se omite el que A es el Rey, y que C es su súbdito; se omite también que la aña gaza incluye la supresión física de D, hermano de B, a cargo de C, en función de la relación que hace depender a C de A. Pero incluso añadiendo estas indicaciones también se omite algo esencial: A provoca una reacción en D que hace que éste mate a E, esclava de B, lo cual desencadena la orden de que A haga matar a D a manos de C. Y aún aquí nos siguen faltando datos esenciales<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Hoy en día, se atribuyen a Claramonte obras de gran trascendencia para nuestro teatro como son *El infanzón de Illescas* y nada menos que *El Burlador de Sevilla*.

<sup>6</sup> José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974.

<sup>7</sup> Destacamos por su importancia y calidad la adaptación realizada en 1800 por Cándido María Trigueros, ajustada al modelo estético de su época, bajo el título de *Sancho Ortíz de las Roelas*.

<sup>8</sup> A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), *La Estrella de Sevilla*, de Andrés de Claramonte, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 12-13. El editor sigue, proporcionando una sinopsis basada en la construcción y desarrollo de episodios (pp. 13-15).

Las letras empleadas por Rodríguez tiene nombre y apellidos en la obra teatral. Queda dicho que A es el Rey, pero es importante señalar que ese rey es Sancho IV el Bravo, hijo segundo de Alfonso X el Sabio, el cual, durante su reinado, hacia finales del siglo XIII, mantuvo una constante lucha, debido a motivos sucesorios, con los hijos de su hermano Fernando de la Cerda. El deseo de asegurar la corona a sus hijos fue el móvil de su política contra los Infantes de la Cerda. B es, desde luego, la dama, llamada Estrella Tabera. C es su amado, Don Sancho Ortiz de las Roelas. D es el hermano de la dama, Busto Tabera, que es Veinticuatro de Sevilla. La última clave, la E, es la esclava de Busto y Estrella, Natilde<sup>9</sup>.

Pero quedan muchos otros personajes fuera de ese esquema más amplio, algunos de ellos de singular trascendencia como el caso de Clarindo –trasunto del propio Claramonte, como en otras de sus obras–, los alcaldes mayores de Sevilla, el alcaide de la prisión donde pasa amargas horas Sancho Ortiz, y el privado Don Arias, personaje propenso a ser magnificado por una puesta en escena que quisiera hacer hincapié en el tema de la responsabilidad política ante la corrupción del poder que se ejerce absolutamente o que se aconseja ejercer. Son numerosas las muestras en este sentido, sobre todo en los diálogos que mantienen a solas el Rey y su privado. Al principio de la obra, esto podría quedar en entredicho por el generoso gesto del Rey al entrar en Sevilla: «Del gasto y recibimiento / del aparato en mi entrada, / si no la dejo pagada / no puede quedar contento» (vv. 11-14). Pero, enseguida, vamos calando a los dos personajes. A partir del verso 33, el Rey muestra su deseo de reconquistar Gibraltar, aludiendo (¿de forma ambigua?) a unas «prósperas fortunas» (v. 39) con las que habrá de contar.

Cuando el monarca se interesa por Estrella (vv. 191-192), don Arias le contesta:

Esta estrella favorable  
a pesar del sol verás.  
A su hermano honrar podrás,  
que los más fuertes honores  
baten tiros de favores.  
Favorécele, que el dar,  
deshacer y conquistar  
puede imposibles mayores.  
Si tú le das y él recibe,  
se obliga y se ve obligado;  
pagará lo que le has dado,  
que al que dan, en bronce escribe.

(vv. 193-204)

<sup>9</sup> Es éste un antropónimo nada corriente en el teatro áureo español tan propenso a la repetición onomástica. A. Rodríguez apunta, incluso, este nombre como un testimonio más a favor de la autoría de Andrés de Claramonte, puesto que lo cree heterónimo de Beatriz de Castro y Virués, esposa del dramaturgo desde 1604, como Clarindo lo es de él mismo, debiendo recordarse el correlato cómico al convencional de Sancho (galán) y Estrella (dama) que llevan a cabo Clarindo y Natilde en la primera jornada (Vid. *La Estrella de Sevilla*, ed. cit., pp. 64-65).

La entera reproducción de este parlamento nos ha parecido necesaria, pues es paradigmática de lo que ocurre a lo largo de la pieza<sup>10</sup>. Por último, en lo que podría notarse como caso de 'intertextualidad'<sup>11</sup>, tenemos que destacar los versos 473-474 como prueba del carácter tiránico del Rey-protagonista: «Viva yo, y diga Castilla / lo que quisiere decir».

La estructura con que está concebida *La Estrella de Sevilla* se nota pensada y meditada. En cuanto a la teatralidad, la sucesión de escenas va creando el clima apropiado para impregnarse del juego dramático propuesto que puede resultar ya trágico o ya burlesco, sobre todo a los ojos de un espectador contemporáneo por lo truculento de algunos pasajes. Además, y esto le sirve a Alfredo Rodríguez para confirmar a Claramonte como autor de la obra, asistimos al esmerado tanteo métrico que sigue en gran medida la propuesta lopesca de especificación versal en el *Arte nuevo*<sup>12</sup>. Según Rodríguez:

El autor de *La Estrella* es perfectamente consciente de la función estética que tiene el uso de un tipo métrico determinado [...] Frente a la dispersión que representaría analizar las escenas según entradas y salidas de personajes, el hecho de acudir al tipo métrico nos da una subdivisión muy coherente: cada acto tiene siete tramos<sup>13</sup>.

No obstante, el análisis de «las escenas según entradas y salidas de personajes» nos presenta también una obra de estructura progresiva que muestra cierta asimetría al contar la primera jornada con 916 versos, la segunda con 1049 y la tercera con 1040. Además la segunda contiene episodios que corresponden a las dos grandes partes que componen la obra y que giran alrededor del ahorcamiento de la esclava Natilde. Es, pues, en la Jornada II donde se cuecen los ingredientes más sabrosos de la intriga. Por sí misma, dicha jornada contiene el argumento, la caracterización principal de todos los personajes y el tono general que acrecienta el sentimiento de estupor que el lector-espectador advierte al presenciar las consecuencias del mal gobierno.

Esas dos partes antedichas pueden describirse centrando nuestra mirada de lectores-espectadores en la figura del Rey. Hasta el ahorcamiento de Natilde, el monarca se ha visto aconsejado por dos personajes: el privado Don Arias y Busto Tabera, hermano de Estrella. Nos interesa ahora este último. Busto Tabera supone la voz de lo que ha de ser el buen gobierno y, además, se muestra reticente a aceptar los beneficios que se le otorgan dentro de esa maraña tramada por el rey y su privado; cuando se le ofrece ser general de Archidona, Busto pregunta ingenuo: «Pues yo, Señor, ¿en qué guerra / os he servido?» (vv. 325-326). Incluso el Rey, pese al plan concebido con Don Arias, reco-

<sup>10</sup> Al principio de la Jornada Segunda la esclava Natilde responde al modelo de conducta propuesto por Don Arias y éste lo corrobora en la práctica diciendo: «Todas, con el interés, / son, Señor, de un mismo modo» (vv. 927-928), a lo que contesta el Rey con su característica indolencia, aunque jugando simbólicamente con el origen de su poder: «Divina cosa es reinar» (v. 929).

<sup>11</sup> Recuérdese la letrilla gongorina que comienza «Ándeme yo caliente / y riáse la gente».

<sup>12</sup> «Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando:...» (Lope, *Arte nuevo...*, vv. 305-312).

<sup>13</sup> *La Estrella...*, ed. cit., p. 77.

noce en Busto la integridad apropiada para ejercer el poder político y dice en los vv. 397-398: «Basta, que me avergonzáis / con vuestros buenos consejos».

Después de la muerte de Natilde, quien domina la pieza, siempre —claro está— después del Rey, es Sancho Ortiz de las Roelas. Según William C. McCrary<sup>14</sup>, la aparente protagonista de la obra, Estrella, no interviene más que esporádicamente a lo largo de la pieza y, además, como objeto de la atención masculina, siendo más contempladora y víctima de la acción que agente de ella; sólo en la última jornada pasa a ser activo su papel.

Desde el mismo título, decíamos, que está presente el simbolismo astronómico-astrológico<sup>15</sup>. Ya J.L. Brooks<sup>16</sup> decía que Estrella podía tomarse con sus connotaciones astrológicas como símbolo de pureza y de nobleza. Pero quienes han agotado prácticamente el tema, han sido Sara H. y Harlan G. Sturm<sup>17</sup>, que notan como mayor equivocación del Rey el separar a la estrella (dama) del sol (su hermano Busto), quedando entonces el monarca en la oscuridad. Utilizan como principal apoyatura la de Fray Luis de Granada. Apuntan, asimismo, un perspicaz punto de vista: la obra trata de un Rey que debe aprender la verdadera naturaleza de la monarquía de sus mismos súbditos. Destacan que los deseos personales de Sancho el Bravo niegan su papel como monarca. Tanto simbólica como humanamente, la transgresión del Rey es el abuso intencionado de Estrella, su rechazo a aceptar la guía que ella, junto con Busto, proporciona. En definitiva, defienden que la interpretación simbólica nos hace percibir que en la pieza abundan los dobles sentidos. Por último y para no perdernos en desentrañar laberintos simbólicos, conviene recordar aquellas palabras escritas en 1925 por Américo Castro:

Cervantes admitía la posibilidad de la astrología, como muchos esclarecidos ingenios de aquella época. Piénsese que esa disciplina abarcaba, en monstruosa mezcrolanza, lo que hoy es astronomía y metereología, juntamente con la astrología judiciaria propiamente dicha<sup>18</sup>.

Otro de los caballos de batalla con los que ha lidiado la crítica es el del carácter trágico de *La Estrella de Sevilla*. Si bien es asumida la idea de la falta de configuración de una tragedia clásica por parte de nuestra escena áurea, nuestra obra contiene muchos de los elementos ritualísticos que producen en el espectador sentimientos característicos de aquélla. No obstante, y partiendo de una lectura actual de la obra o pensando

<sup>14</sup> William C. McCrary, «Ritual Action and Form in *La Estrella de Sevilla*» en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 505-506.

<sup>15</sup> Es interesante el libro de Antonio Hurtado Torres, *La astrología en la literatura del Siglo de Oro. Índice bibliográfico*, Alicante; Instituto de Estudios Alicantinos, 1984. *Vid.*, sobre todo, pp. 83 y ss.

<sup>16</sup> *Vid.* J. L. Brooks, «*La Estrella de Sevilla*, admirable y famosa tragedia», *BHS*, XXXII, 1995, pp. 8-20.

<sup>17</sup> Sara H. y Harlan G. Sturm, «The Astronomical Metaphor in *La Estrella de Sevilla*», *Hispania*, 52, n° 2, Mayo 1969, pp. 193-197.

<sup>18</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987, pp. 103-104. Edición facsímil de la de: Madrid, Anejo VI de la *RFE*, 1925.

en una representación de la obra en nuestros días, cabe señalar también el efecto burlesco que algunas escenas causarían, puesto que la resolución truculenta de ciertos pasajes no tendrían el mismo valor en el público actual, descontextualizado respecto a los mecanismos del absolutismo monárquico y de la sociedad estamental vigentes en el siglo XVII. Es más, en contra de lo que defiende William C. McCrary<sup>19</sup> en un enrevesado artículo, podemos ver cómo algunas actuaciones nos resultan, incluso cómicas desde nuestra perspectiva actual<sup>20</sup>. Después de todas las intrigas protagonizadas por el Rey para conseguir los favores de Estrella, al final de la obra aquél se ve forzado a decirle a Sancho Ortiz: «Yo la ofrezco» (v. 2964). Y un poco más adelante: «Estrella, ésta es mi palabra. / Rey soy y debo cumplirla, / ¿qué me respondéis?» (vv. 2975-2976).

A propósito de la importancia del contexto socio-político en cuanto a la recepción de la obra, debemos señalar que, pese a las peculiaridades de la ambientación concreta de *La Estrella de Sevilla*, la «sociología» de la pieza responde, en general, a la tipología efectuada por José M<sup>a</sup> Díaz-Borque<sup>21</sup>. En este sentido, si es que fue Claramonte su autor, podemos preguntarnos si pretendía una traslación —como ocurre con Lope de Vega— a su propio tiempo. *La Estrella* se sitúa hacia finales del siglo XIII, ya que su protagonista es el Rey Sancho IV el Bravo que reinó desde 1284 a 1295. No obstante, existen diversos elementos que enmascaran esa posible traslación, como, por ejemplo, el trasfondo de luchas intestinas y de campañas militares de frontera característico durante la Reconquista, así como el tratamiento, aunque sin honduras, del tema de la esclavitud y su relación con la difícil convivencia entre las religiones que cohabitaron en la Península y que, en años anteriores al estreno de nuestra obra, había dado lugar ya a procesos de expulsión, primero de judíos y después de moriscos. Al comienzo de la obra se insiste más en el primero de los elementos contextualizadores citados: el Rey oye a Don Gonzalo de Ulloa y a Fernán Pérez de Medina que pretenden el puesto de general en la frontera de Archidona, honor, por cierto, que el monarca ofrecerá más

<sup>19</sup> William C. McCrary, art. cit., pp. 505-513.

<sup>20</sup> Tras la lectura de la comunicación se me hicieron varias preguntas respecto a esta intuición. Mis respuestas trataron de limitarla a la recepción contemporánea convencional, es decir, a una representación estándar en un coliseo al uso y, sobre todo, con un público conocedor de parodias de todo género sobre nuestras obras áureas, al modo de la que tan bien consiguió Pedro Muñoz Seca con *La venganza de don Mendo*. Cité dos momentos de la obra en los que podría ocurrir lo dicho: el largo pasaje de la locura de Sancho Ortiz (vv. 2341-2515) y el desenlace que nos presenta a un Rey magnánimo, tras haber protagonizado o, más bien, proporcionado un sin número de tropelías difícilmente justificables teniendo en cuenta su rango.

Fue la intervención de José M<sup>a</sup> Ruano de la Haza la que, creo, fijó la cuestión. El prof. Ruano relató su experiencia: Dos años antes, con motivo de las jornadas de teatro clásico de Almería, representó algunas escenas de diversas obras clásicas, siendo una de ellas la aludida por mí del diálogo de Sancho Ortiz y Clarindo en *La Estrella de Sevilla*. Para empezar, optó, en su propuesta escénica, por situar a un único personaje (que haría de Sancho) entre el público y en vez de dirigirse a Clarindo, hacerlo hacia algunos de los espectadores. Si bien, al principio los aspavientos y razones que daba el personaje causaron hilaridad, al final fue creándose una atmósfera de patetismo que embargó al público que presenciaba el experimento.

<sup>21</sup> Vid. José M<sup>a</sup> Díaz-Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 141-194.

tarde a Busto Tabera comenzando su plan de halago al tiempo que intento de distanciamiento del hermano de Estrella a la que desea vehementemente. En cuanto a la esclava Natilde, es curioso observar que no se nos caracteriza como de una religión o nacionalidad concreta.

El que sí es un ambiente muy concreto es el sevillano. La alusión constante a la ciudad o más bien a su nombre y carácter, así como a sus habitantes o más bien hacia sus mujeres y autoridades municipales, nos sitúa de manera óptima, mostrando distintos marcos de actuación: el Alcázar, donde se aloja el Rey; la casa de los Tabera, donde ocurre el duelo dialogado del monarca con Busto; y la prisión donde va a parar Sancho Ortiz. Pero también hay escenas de 'exteriores'; al principio el Rey y Don Arias, su privado, recorren las calles divisando las bellezas femeninas que hay asomadas a los balcones. La alabanza a la ciudad es continua desde que el Rey abre la obra con estas palabras:

Muy agradecido estoy  
al cuidado de Sevilla,  
y conozco que en Castilla  
soberano rey ya soy.  
Desde hoy reino, pues desde hoy  
Sevilla me honra y ampara;  
que es cosa evidente y clara,  
y es averiguada ley  
que en ella no fuera rey  
si en Sevilla no reinara.

Pero la presencia de Sevilla se muestra mayormente en sus habitantes. Ahora bien, en los habitantes que intervienen en la pieza: los Tabera, Sancho Ortiz y las autoridades municipales y penitenciarias. Los Alcaldes Mayores de la ciudad desempeñan una oposición frontal a la actuación indecorosa del Rey y, pese al intento final de éste por persuadirles de incumplir la ley y dejar libre a Sancho Ortiz que ha asesinado al que iba a ser su cuñado (Busto), éstos se muestran imperturbables en su rol de mantenedores del orden establecido; uno de ellos, Don Pedro dice que:

Como a vasallos nos manda;  
mas como Alcaldes mayores  
no pidas injustas causas,  
que aquello es estar sin ellas,  
y aquesto es estar con varas,  
y el Cabildo de Sevilla  
es quien es.  
(vv. 2893-2899)

Son muchos más los aspectos a destacar que nos pueden servir para apreciar mejor cómo *La Estrella de Sevilla*, constituyendo en parte el tópico de la presencia de la realéza en el teatro áureo —sobre todo, por partir el problema central de la obra de la

pasión amorosa del Rey—, se erige en un baluarte descriptivo de la tiranía que pone en entredicho continuamente la base de la concepción monárquica absolutista, procedente de la carta a los *Romanos* (XIII, 1) en que San Pablo advertía acerca de la inexistencia de un poder político que no viniera directamente de Dios. Así pues, la responsabilidad política del Rey abarca en la pieza estudiada las dos entidades de su persona —la humana y la divina—, además de que por razones estrictamente dramático-convencionales quede la figura del Rey patéticamente articulada en torno a las más comunes miserias del poder.

# MONTE Y FLORES *SUB IOVE* DEL ESCENARIO ÁUREO: *EL PRÍNCIPE CONSTANTE* DE PEDRO CALDERON DE LA BARCA<sup>1</sup>

Beata Baczynska  
Uniwersytet Wrocławski

Quiero proponer una cala más en el arte dramático y teatral de Pedro Calderón de la Barca. El objeto del estudio es *El príncipe constante*, una de sus comedias más famosas y discutidas entre hispanistas<sup>2</sup>. El presente trabajo es fruto de análisis comparativo entre el texto original y su traducción polaca por Juliusz Sł owacki, poeta romántico, considerado uno de los más grandes dramaturgos polacos. He investigado la «partitura teatral», es decir, el proyecto del montaje teatral inscrito en el texto<sup>3</sup>. Aquello, por un lado, me ha hecho ver la maestría de Calderón como autor dramático (o –más bien– director de teatro

---

<sup>1</sup> This result was supported by the Research Support Scheme of the Open Society Institute grant no: 1158/94. Este trabajo se pudo llevar a cabo gracias a la beca núm.: 1158/94 del «Open Society Institute Research Support Scheme».

<sup>2</sup> Cf. A. Porcheras Mayo, *Impacto de «El príncipe constante» en la crítica hispanística (1972-1992)*, *Scriptura*, 11, 1966, pp. 179-190.

<sup>3</sup> Me baso en los métodos de análisis propuestos, entre otros, por: C. Oliva, *Lenguajes de la comedia española desde el corral*, en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, ed. M. A. Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1984, I, pp. 661-671; J. E. Varey, *Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón, Edad de Oro*, V, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, UAM, 1986, pp. 271-297; «*La dama duende*», de Calderón: *símbolos y escenografía*, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, I, pp. 165-183; J. M. Ruano de la Haza, *The Staging of Calderón's «La vida es sueño» and «La dama duende»*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, pp. 51-63.

implícito en el texto<sup>4</sup>), y, por otro, la fidelidad del poeta romántico polaco en recrear espacios y el movimiento que encierran, la eufonía del verso originales.

### MONTE

Al analizar la segunda jornada de *El príncipe constante* traducida por Sł owacki me llamó la atención la rima oxítona de los primeros versos. Las agudas en polaco, siendo palabras monosílabas, son bien raras. El poeta polaco tuvo que hacer un gran esfuerzo para imitar la estructura rítmica del original ya que en la décima que abre el primer cuadro<sup>5</sup>, Calderón se sirvió de toda una serie de agudas con el fin de entrecortar el pulso de los versos pronunciados por Muley quien sale al tablado «apresurando el paso por esta montaña». ¿Acaso bajaba de lo alto del monte siguiendo a Fénix?

FÉNIX	¡Zara! ¡Rosa! ¡Estrella! ¿No hay quien me responda? <i>Sale Muley</i>
MULEY	Sí, que tú eres Sol para mí y para ti sombra yo, y la sombra al Sol siguió. El eco dulce escuché de tu voz, y apresuré <i>por esta montaña el paso.</i> ¿Qué sientes?
FÉNIX	Oye, si acaso puedo decir lo que fue <sup>6</sup> . (34)

Muley baja del monte como si corriese. De ahí el predominio del ritmo yámbico subrayado por la catalexis de las inflexiones oxítonas. Aunque faltan acotaciones que lo digan explícitamente<sup>7</sup>, creo que Calderón escribió *El*

<sup>4</sup> Tomo esta expresión del trabajo de A. Pasternak Slater, *Shakespeare the Director*, Sussex-New Jersey, The Harvester Press / Barnes & Noble Books, 1988.

<sup>5</sup> Definición del cuadro cf. J. M. Ruano de la Haza, J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-292.

<sup>6</sup> Cito –número de página entre paréntesis– según P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. A. A. Parker, segunda edición, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

<sup>7</sup> Creo significativo que en el manuscrito de la comedia que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms 15159) se suprimiesen los versos que acabo de subrayar. El texto sufrió un corte y cambio considerable condicionado (probablemente) por las circunstancias de un montaje (montajes) particular por una compañía andariega, lo que podría de manera indirecta apoyar mi hipótesis. La acotación «al paño» se acopla al texto retocado: «*Sale Fénix alborotada y Muley al paño*. FÉNIX: ¡Rosa! ¡Zara! ¡Estrella! No / hay quien me responda. MULEY *Sale*: Sí / yo Fénix estoy aquí / porque tu sombra soy yo. / FÉNIX: Escucha sabrás mi mal / si ya no es que sueño fue. / MULEY: ¿Qué tienes que en ti se ve / vuelto en jazmín el coral? / FÉNIX: Aquí cansada llegué [...]». Cf. E. M. Wilson, *An Early Rehash of Calderón's «El príncipe constante»*, en *MLN*, 76, 1961, pp. 785-794; A. Porqueras Mayo, *En torno al manuscrito del siglo XVII de «El príncipe constante»*, en *Calderón. Actas del [...] I*, pp. 234-248.

*príncipe constante* pensando en el monte como un posible atractivo más del montaje de la comedia.

No sólo Muley habla de «esta montaña».

FÉNIX                    Aquí cansada llegué  
después de seguir ligera  
*en ese monte* una fiera,  
en cuya frescura hallé  
ocio y descanso; porque  
*de un montecillo a la espalda,*  
de quien corona y guirnalda  
fueron clavel y jazmín,  
sobre un catre de carmín  
hice un foso de esmeralda.                    (34-35)

Fénix también enseña «el monte». Es «aquí» donde encontró descanso.

La importancia de los deícticos no es de desdeñar en el escenario áureo. Cuando Fénix «vase», al tablado «salen tres Cautivos y el Infante Don Fernando». Uno de ellos dirigiéndose al infante dice:

CAUTIVO I                Desde *aquel jardín* te vimos,  
donde estamos trabajando,  
andar a caza, Fernando,  
y todos juntos venimos  
a arrojarnos a tus pies.                    (37)

El carácter abierto del corral hacía posible el continuo juego de «aquí» y «allá». Los cautivos saliendo por una de las puertas del vestuario llegan desde «aquel jardín».

El Rey de Fez atiende con suma cortesía a su rehén portugués, diciendo explícitamente:

REY                        *Por la falda de este monte*  
vengo siguiendo a tu Alteza,  
porque, antes que el sol se oculte  
entre corales y perlas,  
te diviertas en la lucha  
de un tigre, que ahora cercan  
mis cazadores.                    (40)

¿No saldría pues por lo alto del monte para bajarlo como si descendiera de un monte verdadero?

Al monte se refiere también don Enrique al pedirle al Rey de Fez audiencia, estando la corte mora en el coto de caza:

DON ENRIQUE            Tú escúchame, gran señor;  
que **aunque una montaña sea**

*rústico palacio, aquí*  
 te pido me des audiencia,  
 a un preso la libertad,  
 y atención justa a estas nuevas. (42)

*El príncipe constante* fue estrenado en uno de los dos corrales de Madrid al inaugurarse la nueva temporada teatral del año 1629<sup>8</sup>. No por casualidad Brito, al aparecer en el tablado, se alegra de poder por fin «pisar abriles y mayos» (17).

Aunque la obra –tal como se la conoce impresa en la *Primera parte*– no lo aparenta, creo que el montaje de estreno pudo aprovechar la apariencia llamada «monte» al que el texto del drama de manera implícita alude repetidas veces a lo largo del primer cuadro de la segunda jornada. Valga decir que ya en la primera don Juan dirigiéndose a don Fernando (comandante de la tropas portuguesas recién llegadas a «la margen arenosa de la África bella») habla de ese monte:

DON JUAN                    Señor,  
                                       yendo al muro al obedecerte,  
                                       *a la falda de ese monte*  
                                       vi una tropa de jinetes  
                                       que de la parte de Fez  
                                       corriendo a esta parte vienen,  
                                       tan veloces que a la vista  
                                       aves, no brutos, parecen.                    (19-20)

Concluyamos. Calderón escribiendo *El príncipe constante* para la compañía de Bartolomé Romero (quien iba a abrir en Madrid la temporada primaveral de 1629), creo que pudo pensar en un montaje con monte. Los dos principales corrales madrileños, el de la Cruz y del Príncipe, disponían de tabladros laterales donde montarlos<sup>9</sup>. Aquello no impidió que «el domingo por la noche» la comedia se representase en la corte (¿en el Alcázar?), según delata el Memorial del ofendido fray Hortensio Paravicino<sup>10</sup>, ya sin contar con la apariencia y donde los versos calderonianos pudieron desplegar su fuerza de crear espacios y paisajes por medio de palabras pronunciadas en el escenario. Es una especulación que espero se pueda probar un día<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> K. & R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele und Schwarz, 1981, II, p. 733.

<sup>9</sup> Cf. J. J. Allen, *La escenografía en los corrales de comedias*, en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. D. Fox, H. Sieber & R. Ter Horst, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 9-13; J. E. Varey, «Sale en lo alto de un monte»: un problema escenográfico, en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano Bochum 1987*, ed. H. Flasche, Stuttgart, 1988, pp. 163-171.

<sup>10</sup> Cf. C. Ortigoza Vieyra, *Los móviles de la comedia «El príncipe constante»*, México, 1957, pp. 79-88; F. Cerdán, *Paravicino y Calderón: religión, teatro y culto en el Madrid de 1629*, en *Calderón. Actas del [...]*, III, pp. 1259-1269.

<sup>11</sup> Le agradezco al Profesor José María Ruano de la Haza su conservadora apostilla. El Profesor Ruano no cree factible el empleo del «monte» en el montaje de *El príncipe constante*. Como él mismo escribe en su fundamental trabajo *La escenificación de la comedia* (J. M. Ruano de la Haza, J. J. Allen, *op. cit.*, pp. 265-

## FLORES

Cuando en la Cracovia modernista en 1906 se estrenó *El príncipe constante*, su hito fueron «azucenas purpúreas» («lilie purpurowe») que llevaba don Fernando a Fénix. Aquello me ha animado a analizar el cuadro del jardín en busca de su original (áurea) dimensión teatral.

Sale don Fernando al escenario –el paño está corrido ya que la escena se desarrolla al aire libre en los jardines del Rey de Fez– «con cadena y vestido de cautivo» (51), trae un «azafate» con flores que había cortado para Fénix siguiendo las instrucciones de Zara, la sirvienta de la mora. Al entrar pronuncia un «yo» que hace temblar a la princesa.

DON FERNANDO Yo.  
 FÉNIX ¡Ay cielos! ¿Qué es lo que veo?  
 DON FERNANDO ¿Qué te admira?  
 FÉNIX De una suerte  
 me admira el oírte y verte.  
 DON FERNANDO No lo jures, bien lo creo.  
 Yo pues, Fénix, [...] (55)

Un *coup de théâtre* típicamente calderoniano que anticipa el final del drama. El pronombre personal cierra la décima en la cual Fénix confiesa la macabra profecía de ser ella «precio de un muerto». Sus desesperadas preguntas «¿Qué al fin de un muerto he de ser? ¿Quién será este muerto?» (55) interrumpe la entrada de don Fernando quien responde: «Yo»<sup>12</sup>. ¿Cómo pronunciaba este «yo» el actor áureo? ¿Debilitaba la pausa estrófica? ¿Podía permitirse cierta libertad frente a los rígidos esquemas rítmico-tonales de una redondilla, quintilla, décima, ...? ¿Sería posible una juntura ascendente para que el segundo «yo pues [...]» sonara como eco del primero?

La inusitada aparición del esclavo con flores turba a Fénix, y más aún el oírle hablar. No debe extrañar que la princesa no reconozca al infante ya que es la primera vez que se hablan en la comedia. El dramaturgo contrastó la retardada anagnórisis por parte de Fénix con los pronombres personales que don Fernando repite con asiduidad en sus parlamentos. Dirigiéndose a la distraída Fénix dice:

DON FERNANDO Yo pues, Fénix, que deseo  
 servirte humilde, traía  
 flores, de la suerte mía  
 geroglíficos, señora,  
 pues nacieron con la aurora

266): «La especulación es, sin embargo, inevitable, y sólo una combinación de documentos de la época junto con una lectura atenta de muchas comedias de poetas grandes y chicos pueden llevarnos a deducciones que tengan la probabilidad, solamente la probabilidad, de ser correctos. [...] Es de advertir, además, que no existía en el siglo XVII una única manera de montar una determinada pieza, ni siquiera por la compañía que la poseyera, ya que esta compañía tendría que adoptar su montaje al lugar de la representación».

<sup>12</sup> Cf. E. M. Wilson & W. J. Entwistle, *Calderón's «Príncipe constante»: Two appreciations*, en *MLR*, 34, 1939, p. 214.

- y murieron con el día.  
 FÉNIX A la maravilla dió  
 ese nombre al descubrilla.  
 DON FERNANDO ¿Qué flor, di, no es maravilla  
 cuando te la sirvo yo?  
 FÉNIX Es verdad. Di, ¿quién causó  
 esta novedad?  
 DON FERNANDO Mi suerte.  
 FÉNIX ¿Tan rigurosa es?  
 DON FERNANDO Tan fuerte.  
 FÉNIX Pena das.  
 DON FERNANDO Pues no te asombre.  
 FÉNIX ¿Por qué?  
 DON FERNANDO Porque nace el hombre  
 sujeto a fortuna y muerte.  
 FÉNIX ¿No eres Fernando? (55-56)

Don Fernando queriendo servir a la princesa mora humildemente le enseña el ramo de flores que trae en el azafate. Bien podría ser un ejemplo de la cortesana galantería de un caballero enamorado, pero no lo es por mucho que Leo Spitzer preguntase «¿Cómo podría un príncipe ser constante si no se hubiese probado a sí mismo en la tentación del amor?»<sup>13</sup>. La ofrenda floral era un servicio humilde de los humildes. Valga decir que el protocolo de la corte española sólo a los campesinos permitía ofrecer flores a los miembros de la realeza<sup>14</sup>. ¿No será por eso por lo que Fénix no escucha al esclavo? Coge una de las flores del azafate y –hablando a sí misma– la nombra: «maravilla». Don Fernando aprovechando el doble sentido de la palabra le hace a Fénix una pregunta «atrevida»: «¿Qué flor, di, no es maravilla cuando te la sirvo yo?» (56). El diálogo llega a entablarse. Siguen versos entrecortados que culminan con la pregunta: «¿No eres Fernando?».

La maravilla de la cual hablan don Fernando y Fénix –tal como lo señaló Alexander A. Parker<sup>15</sup>– es una flor delicada oriunda de Méjico. La exótica flor de la maravilla tuvo un éxito considerable entre poetas áureos. Góngora la glosó un par de veces. En la letrilla dedicada a su amigo y protector el Marqués de Flores de Ávila –«estando aquél enfermo»<sup>16</sup>– repara en

<sup>13</sup> L. Spitzer, *El personaje de Fénix en El príncipe constante de Calderón*, en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, ed. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, II, p. 621 (RJ, 10, 1960, pp. 305-335).

<sup>14</sup> Cf. J. Brown & J. H. Eliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1982, p. 105.

<sup>15</sup> A. A. Parker, *Christian Values and Drama: «El príncipe constante»*, en *Studia Ibérica*, ed. H. Flasche, Bern-München, Francke Verlag, 1973, p. 457.

<sup>16</sup> «Aprended, Flores, en mí/ lo que va de ayer a hoy,/ que ayer maravilla fui,/ y hoy sombra mía aun no soy./ La aurora me dio cuna,/ la noche ataúd me dio./ sin luz muriera si no/ me la prestara la Luna:/ pues de vosotras ninguna/ deja de acabar así,/ aprended, Flores, en mí [...]. L. de Góngora, *Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 47-48. Véase también el monólogo de Violante en su *Comedia de las firmezas de Isabela* (1610): «Hay una flor que con el alba nace,/ caduca al sol y con la sombra pierde./ La verde

la excepcional característica de la flor que una vez marchita vuelve a revivir desafiando a todas las demás flores (clavel, jazmín, alhelí, girasol). La glosa gongorina está concorde con la descripción del *Diccionario de Autoridades* (II, 195): «Maravilla se llama también una hierba que produce una flor listada de rayos rojos [Góngora dice «cárdena» – B. B.], de figura de una campanilla: los tallos son muy altos y de agradable vista, y las flores se marchitan inmediatamente que las da el sol; y aunque suelen volver a revivir, nunca pasa su duración a tres días». Afirma Robert Jammes que pronto se perdería la ingeniosa doble lectura basada en la diáfora (Flores-flores), y el público no tardó en ver en el poemilla tan sólo una alegoría sobre la brevedad (breve edad) de la existencia de las flores<sup>17</sup>. No faltaron numerosas imitaciones.

Entre éstas habría que apuntar la sugestiva alusión de Calderón. El dramaturgo haciendo que Fénix distraídamente tome una flor del azafate y se acuerde de su nombre «maravilla», remite a un tópico literario, no le importaba que en los jardines de Fez en los tiempos del príncipe mártir don Fernando no pudiera haber flores oriundas de México. Cristóbal Colón tardaría aún medio siglo en descubrir el Nuevo Mundo. Sin embargo, Fénix no vacila en aludir al hecho. El anacronismo como término en uso fue inventado más tarde.

En el corral los versos creaban múltiples realidades ante los ojos de espectadores. El público áureo conservaba la sensibilidad de escuchar visualizando y, más aún, de retener en la memoria secuencias del texto escuchado. Cuando don Fernando vestido de esclavo salía al tablado, entraba en un suntuoso –aunque únicamente imaginario– jardín oriental, un *locus amoenus*, donde Fénix esperaba consolar la tristeza y melancolía que la abatían. El infante esclavo –en tanto que aparecía en el escenario– invitaba a que se leyera «el geroglífico de su suerte»: flores que traía cortadas en el azafate. «Jeroglífico» –dice Julián Gállego– «era en el Siglo de Oro un auténtico emblema, es decir una pintura que esconde una intención moralizante, a que un letrado alude escuetamente»<sup>18</sup>.

¿Qué es lo que vemos entonces en las manos de don Fernando? Un canastillo con flores parecido a los floreros en los cuadros de Juan van der Hamen, Juan Fernández «El Labrador», Juan de Arellano. Citemos otra vez a Gállego quien dice que «tan vano sería tratar hoy de leer un ramo japonés sin la ayuda de una clave que nos revele su significado simbólico, como querer interpretar a simple vista uno de esos floreros que tan importante lugar ocupan en la pintura del siglo XVII»<sup>19</sup>. Don Fernando, sin embargo, propone su interpretación del jeroglífico. Mientras le enseña a Fénix las flores del ramillete declama un soneto.

---

rama, que es su cuna verde,/ la tumba es ya, donde marchita yace./ ¡Oh cómo satisface/ no más su breve vida,/ que el mortal celo de que está teñida,/ a mi esperanza, que infeliz la nombro,/ pues no fue maravilla, y es asombro!». Cito según la edición de L. Dolfi, *Il Teatro di Góngora: «Comedia de las firmezas de Isabela»*, Pisa, C. Cursi Editore & F., 1983, II, 136. Cf. B. Gracián, *La agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, I, p. 134.

<sup>17</sup> Cito tras L. de Góngora, *Letrillas*, p. 48.

<sup>18</sup> J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (2ª ed.), Madrid, Cátedra, 1987, p. 30.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 199.

El dramaturgo, al intercalar el soneto entre las octosílabas décimas del diálogo, encuadró la imagen escénica como si fuera el primer plano, haciendo más lento el desarrollo de la acción en el escenario, con lo que los espectadores enfocaban su atención en el actor que recitaba –con el mayor esmero– los catorce endecasílabos:

Éstas, que fueron pompa y alegría  
despertando al albor de la mañana,  
a la tarde serán lástima vana,  
durmiendo en brazos de la noche fría.  
Este matiz, que al cielo desafía,  
iris listado de oro, nieve y grana,  
será escarmiento de la vida humana:  
¡tanto se emprende en término de un día!  
A florecer las rosas madrugaron,  
y para envejecerse florecieron:  
cuna y sepulcro en un botón hallaron.  
Tales los hombres sus fortunas vieron:  
en un día nacieron y espiraron;  
que pasados los siglos, horas fueron. (56-57)

El énfasis de los deícticos resulta sumamente sugestivo: dirige el gesto y el ademán del actor. Calderón otra vez se apropió –de una manera magistral– el uso literario de la época: sonetos con arranque «demostrativo» estaban muy de moda entre los poetas españoles a caballo entre los siglos XVI y XVII<sup>20</sup>. En la primera estrofa don Fernando repara en la fugacidad de la vida de «estas» flores que trae, contrastando «la pompa y alegría al albor de la mañana» con «la lástima vana» que viene con la tarde y la noche fría. Con el segundo cuarteto el enfoque cambia: el infante –tomando una de las flores en la mano o mirando la que sujeta Fénix– trata de describir el «matiz que al cielo desafía». La flor luce todos los colores del arco iris a los cuales se juntan en una hipérbole el oro, la blancura de la nieve y la púrpura de la grana. Las efímeras galas de la flor en el breve lapso de un día serán «lástima vana» y, por lo tanto, sirven como «escarmiento de la vida humana». «¡Tanto se emprende en término de un día!» –exclama don Fernando asombrado, haciendo resonar la vanidad de la *gloria mundi*. Los tercetos finales resumen el mensaje admonitorio: la brevedad de la vida de las rosas (primer terceto) se compara con la fugacidad de la vida humana (segundo terceto). El ingenio conceptual del soneto ejemplifica otra de las virtudes de don Fernando: su discreción y agudeza. El infante portugués no sólo es capaz de descifrar el mensaje oculto de los jeroglíficos que proporciona la naturaleza, sino que, también, los convierte en un pasatiempo digno de un cortesano<sup>21</sup>.

La lectura admonitoria del jeroglífico enfurece a Fénix. En una ráfaga de mal hu-

<sup>20</sup> P. Cabañas, *Los sonetos calderonianos de «El príncipe constante»*, en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas. Toronto 1977*, Toronto, 1980, p. 133.

<sup>21</sup> Cf. J. Gállego, *op. cit.*, pp. 13 y 37-38.



se parecen a las flores. La concordancia relaciona tres extremos: la fortuna de una mujer (Fénix); la «breve edad» de las flores (su hermosura les hace parecerse a la mujer); lo inestable y fugaz de las estrellas (que rigen la fortuna de la mujer y a la vez –ya que duran tan sólo una noche– se parecen a las flores). ¿Las flores extendidas por el tablado remitirán al firmamento lleno de estrellas, cuando Fénix le devuelva a don Fernando el soneto<sup>23</sup>? Le explica la súbita visión del concepto que la había atemorizado tanto:

Esos rasgos de luz, esas centellas  
que cobran con amagos superiores  
alimentos del sol en resplandores,  
aquello viven que se duele de ellas.  
Flores nocturnas son; aunque tan bellas,  
efímeras padecen sus ardores:  
pues si un día es el siglo de las flores,  
una noche es la edad de las estrellas.  
De esa, pues, primavera fugitiva  
ya nuestro mal, ya nuestro bien se infiere:  
registro es nuestro, o muera el sol o viva.  
¿Qué duración habrá que el hombre espere,  
o qué mudanza habrá, que no reciba  
de astro que cada noche nace y muere? (58)

El soneto de Fénix hace un claro paralelo al de don Fernando. Comenta Leo Spitzer que «así quedan simbolizados el mundo cristiano y el islámico: aceptación de un destino que el cristiano considera impuesto por Dios; islámica sumisión a un Kismet caprichoso, incalculable»<sup>24</sup>. Al príncipe cristiano don Fernando le complace su suerte porque sabe que una vez probado su valor «recibirá la corona de vida que Dios ha prometido a los que le aman» (Santiago, 1, 12). Fénix, sin embargo, grita su protesta interrogando su imprevisible destino y sin esperar la respuesta deja el escenario.

## SOL

En la tercera jornada el infante moribundo manda a sus acompañantes:

<sup>23</sup> Le agradezco al Profesor Alan K. G. Paterson el haberme señalado la correspondencia entre *El príncipe constante* y la *Constancia* de Justo Lipsio. Cf. A. K. G. Paterson, *Justo Lipsio em el teatro de Calderón, El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 275-291. Cito tras este artículo un fragmento del discurso lipsiano que ofrece un paralelo singular con el cuadro de *El príncipe constante* que seguimos analizando. Lipsio admirando el jardín de su interlocutor Langio, le dice: «¡Qué hermosura! Cielos tienes aquí, no jardín, y verdaderamente no resplandecen más las estrellas en una noche serena, que éstas tus flores, que tan hermosa, y variamente resplandecen» (p. 281).

<sup>24</sup> L. Spitzer, *op. cit.*, p. 615-616. Cf. también E. L. Rivers, *Fénix's sonnet in Calderón's «Príncipe constante»*, en *HR*, 37, 1969, pp. 452-458.



de *El príncipe constante*. Las flores con su fuerte valor emblemático de accesorio teatral nos han enseñado una bien latente veta intertextual, remitiendo directamente al transfondo bíblico del jeroglífico.

## LOS NOBLES TOMAN CARTAS EN LA EDUCACIÓN DE SUS VÁSTAGOS

Nieves Baranda  
U.N.E.D.

La abundancia de la literatura educativa en el Siglo de Oro y su multiplicidad de formas no sorprende a ningún interesado, sin embargo, precisamente su misma muchedumbre hace que todavía queden muchos aspectos por explorar. Habitualmente guardados en misceláneas manuscritas existen unos curiosos escritos en los que un adulto le va enumerando a un joven de su familia qué comportamiento debe observar cuando salga de su tutela. Su primer interés, al menos para mí, radicó en su finalidad educativa, porque permiten observar cómo se recibían y adaptaban los grandes códigos conocidos dentro de ciertos ámbitos privados habitualmente fuera de nuestro alcance<sup>1</sup>. Sin embargo, su número, abundancia (conozco sólo en la Biblioteca Nacional de Madrid veintinueve) y sus muchas características comunes indican que no se trataba de documentos aislados ni tampoco (a pesar de su apariencia) estrictamente privados, sino que participaban de un mismo código, por lo que si por un lado pueden ser objeto de estudio dentro de la historia de la formación, por otro deben ser abordados como modelos especializados de la retórica epistolar.

Cronológicamente la primera de las que he recogido tiene el más alto origen al proceder del mismísimo emperador Carlos V. En 1543 el monarca se apresta a partir de España en un largo viaje por sus dominios y toma varias medidas para dejar el reino, asegurado bajo el gobierno del príncipe heredero. Entre otras y como último recurso

---

<sup>1</sup> El resultado de esa primera investigación puede verse en N. Baranda, «Escritos para la educación de nobles en los siglos XVI y XVII», en *Bulletin Hispanique*, XCVII, 1995, pp. 157-171.

antes de embarcar, redactó unas instrucciones muy detalladas recogidas en dos escritos: uno de recepción restringida, con instrucciones a Felipe II sobre su conducta moral, privada y la actitud de gobierno; y el otro, secreto, dedicado a comentarle el carácter y la relación que debía mantener con el círculo de gobierno más próximo<sup>2</sup>. En el primero de ellos, que aquí nos interesa, Carlos V se dirige a un menor, descendiente suyo que se encuentra en una situación muy especial, porque inmediatamente ha de asumir las responsabilidades de la mayoría de edad. Por ello lo que pretende transmitirle es un mensaje excepcional para unas circunstancias únicas, su separación de la tutela y su primera administración de la libertad propia de la madurez. El objetivo del mensaje es ayudarle en este paso trascendental y marcar el camino en su futura conducta, prolongando en el tiempo el discurso educativo que hasta entonces se le estaba imponiendo.

En esta situación, el Emperador explica las circunstancias en que se está produciendo la separación y que son el motivo de su palabras. Luego el contenido de consejos, avisos o instrucciones que constituyen el mensaje se abre con la referencia a Dios, a la necesidad de tenerlo siempre presente, encomendarse a él y defender su fe. A continuación se van desgranando, sin orden fijo y en párrafos autónomos, los diversos avisos: ser moderado y afable, huir de la lisonja, qué relaciones se han de mantener con varios órganos de poder del reino, cuidar de la madrastra y las hermanas, las audiencias, el estudio, las compañías, la moderación en los placeres, la vida conyugal, la vida sexual y el orden doméstico. Al mensaje en sí se une un aspecto característico de los manuales de civilidad: «no sólo deben explicitar las normas a las que referirse, sino también disponer los dispositivos que permitirán su inculcación»<sup>3</sup>; estos dispositivos serán de dos tipos: exteriores, que «dependen de sus usos sociales, de sus lugares de utilización (...), de su modo de apropiación»; e interiores, los que «están inscritos en el texto mismo, que organiza sus propias estrategias de persuasión y de inculcación»<sup>4</sup>. En el texto encontramos la persuasión en las referencias al provecho que el educando obtendrá si aplica el mensaje:

Os diré lo necesario y cosa que, sy lo hazéys, él [Dios] se terná por servydo de vos  
(p. 13)

os ruego y encargo mucho que tengáys todo cuydado de executarlas, porque soy  
cierto que sy asy lo hazéys, que os hallaréys muy bien dello (p. 18)

Y asimismo la inculcación, presente en las instrucciones para su asimilación, que se colocan al final a manera de un «modo de empleo»: ha de leerlas delante del secretario Cobos y del Obispo de Cartagena «para que cada uno dellos, en su calidad y ofiçio os acuerden y supliquen todo lo que vieren convenir al buen efecto della y a mi contentamiento, y a vuestra honra, bien y serviçio»; repitiendo un poco más abajo, tras decirle que el portador será don Juan de Zúñiga: «y leerla eys en su presencia, para

<sup>2</sup> Ambas han sido editadas por J. M. March, *Niñez y juventud de Felipe II*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, t.II, 1941-42, pp. 12-22, edición que empleo en las citas.

<sup>3</sup> R. Chartier, «Los manuales de civilidad. Distinción y divulgación: la civilidad y sus libros», en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 246-283, en p. 249.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

qu'él tenga cuidado de acordaros las cosas en ella contenidas, todas las vezes qu'él viere que fuere menester»<sup>5</sup>. Se trata de que el mensaje se convierta en algo práctico, en una actuación sin la cual no tiene sentido, y para ello es necesario que su efecto se desarrolle desde el momento de recibir la carta y se prolongue en el futuro: «la civilidad debe anularse, sin embargo, en tanto que discurso proferido u oído para mudarse en un código de funcionamiento en el estado práctico»<sup>6</sup>.

Al enfrentarse al texto resulta difícil en un principio saber ante qué clase de escrito nos encontramos exactamente, pues el propio Carlos V se refiere a él llamándolo «esta carta, la qual podréys tomar por acuerdo y instrucción» (p. 13) y «esta carta o instrucción» (p. 22) dos veces más. Estas dos denominaciones, *carta* e *instrucción*, remiten a dos ámbitos distintos. La primera hace referencia al hecho de que se trata de un *sermo absentium*<sup>7</sup>; la segunda encuentra su referente en el ámbito de gobierno, pues instrucciones eran las órdenes de actuación que se daban a funcionarios en diversos cargos, desde virreyes a embajadores o simples oficiales, y que Covarrubias define como «la orden que se da a uno para hazer alguna cosa, por la qual se deve regir sin exceder della en quanto le fuere posible»<sup>8</sup>. Creo que este término es sumamente significativo, pues con él Carlos V nos está revelando cuál fue su modelo. El Emperador, cuando siente la necesidad de remacharle a su hijo por última vez antes de partir los mismos consejos que seguramente venía dándole desde meses antes, se sienta a escribir y para organizar su discurso recurre de forma natural a uno de los moldes más habituales empleado cotidianamente en su actividad de gobierno, el de la instrucción<sup>9</sup>. Carlos V ha trasladado los mecanismos del gobierno público al gobierno familiar y su fruto ha sido esta particular misiva.

Como hemos podido comprobar, no se le exigía una recepción estrictamente privada, sino que se debía difundir en el círculo cortesano más inmediato y cercano al propio príncipe. Así, fue en este primer ámbito donde empezó la difusión del modelo, la carta instrucción, que nacía de la más alta cuna y con el máximo prestigio por ser el emisor el monarca, ocupante de la cúspide social, espejo en el que se contemplaba la sociedad. Por tanto en 1547, cuando doña Estefanía de Requesens, viuda de don Juan de Zúñiga, debe separarse de su hijo Luis, que va a reunirse con Felipe a los Países Bajos, le escribe también una *Instrucción, Instrucción de la señora doña Estefanía de Requesens, muger que fue de don Juan de Zúñiga y Avellaneda, Comendador mayor de Castilla, para don Luis de Requesens, su hijo, yendo a Flandes a servir a su Magestad que entonces era príncipe*. Emplea, pues, la misma forma que había utilizado el Emperador y con idéntico propósito: «Porque vuestra hedad es poca y en el mundo ay tantos aparejos y ocasiones para caer y tropezar... quiero apuntar algunos

<sup>5</sup> Ed. cit. p. 22.

<sup>6</sup> R. Chartier, *ibidem*, p. 249.

<sup>7</sup> Para la definición siempre problemática de lo que es una carta, puede verse G. Constable, *Letters and Letter-Collections*, Turnhout, Brepols, 1976, pp. 11-16.

<sup>8</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de F. C. R. Maldonado y M. Camarero, Madrid, Castalia, 1994, p. 670.

<sup>9</sup> Agradezo a Juan Antonio Sánchez Belén su paciencia para mis consultas sobre este y otros aspectos históricos del trabajo.

avisos aquí»<sup>10</sup>. Sin duda doña Estefanía, mujer instruida que ejerció de segunda madre de Felipe II, y con una pluma avezada en escribir cartas<sup>11</sup>, había tenido acceso a la epístola imperial y le resultaba cómodo y adecuado el uso del mismo molde. El contenido no puede ser igual, porque no es un príncipe regente quien recibe el escrito, sino un joven aristócrata, pero se repiten los elementos esenciales que las hacen equiparables: en la situación se dan el parentesco estrecho entre emisor y receptor, las circunstancias excepcionales de paso a la madurez del joven destinatario, la próxima separación y el deseo de prolongar la influencia educativa en el tiempo; en cuanto al escrito, desde el punto de vista retórico observamos el empleo de un estilo directo y llano, que apela con frecuencia por medio de vocativos familiares al receptor y que recurre a la orden directa con el uso abundante de imperativos; la división del contenido en pequeños párrafos, dedicando cada uno a un tema distinto, con numeración o sin ella; la inclusión de los mecanismos de inculcación y persuasión; por lo que respecta al contenido, se asemejan en su limitación a algunos aspectos de la vida y la insistencia en las posibles circunstancias concretas, para las que se dan respuestas prácticas e inmediatas siguiendo las normas del honor, la aceptación social y la conveniencia, sin señalar elevados ideales éticos y haciendo siempre concesiones a la debilidad humana del destinatario.

El espaldarazo definitivo a estas cartas de instrucciones educativas procede de su primer receptor, Felipe II. Nuevamente al concurrir circunstancias similares a las que él había vivido, acude a la fórmula que años antes debió llegar a conocer de memoria. Se dirige el rey a su hermano bastardo, D. Juan de Austria, en 1568, con motivo de enviarle a Cartagena como Capitán General de la Mar<sup>12</sup>. Como había hecho su padre con él, le da dos instrucciones: la relativa al cargo y la que concierne a su propia persona, dividida ésta en doce avisos muy breves de índole general: la devoción religiosa (que todas incluirán siempre en primer lugar), el cumplimiento de la palabra, la equidad, la murmuración, la honestidad, los juramentos, las cortesías, las injurias, etc. Su propósito al establecer la conducta que debe observar en cada circunstancia concreta es obtener y aumentar el honor y la estimación, considerando las veces que se repite el término y el hincapié que se hace en el concepto.

Aunque Juan de Austria marche como Capitán General de la Mar, la carta no tiene carácter militar, sino civil. No obstante, las cartas militares surgirán por esos mismos años. Si consideramos cuáles eran las tres salidas aceptables para un noble (corte, ejército e

<sup>10</sup> Editada por A. Morel Fatio, «La vie de D. Luis de Requesens y Zúñiga, grand commandeur de Castille (1528-1576)», en *Bulletin Hispanique*, III, 1904, pp. 195-203 (la cita en p. 199) y IV, 1905, pp. 194-234 y 276-308.

<sup>11</sup> Una biografía y la edición de las cartas catalanas se recogen en Estefanía de Requesens, *Cartes íntimes d'una dama catalana del s. XVI. Epistolari a la seva mare, la comtessa de Palamós*, ed. de M. Guisado, Barcelona, LaSal, 1987, referencia y ejemplar que debo a la amistad de P. M. Cátedra.

<sup>12</sup> *Instrucción ordenada y escrita de mano de S. M. el Rey D. Felipe II para el señor D. Juan de Austria su hermano, hecha en Aranjuez a 23 de mayo del año de 1568*, BNM, Ms 6259, ff. 145r.-147v., con eds. de G. Mayáns, *Cartas morales, militares, civiles i literarias*, Valencia, Salvador Faulí, I, 1773, pp. 64-71; y de E. Ochoa en *Epistolario español. II*, Madrid, Atlas (BAE, t. LXII), 1953, pp. 21-22.

iglesia), en seguida nos damos cuenta de que no podían faltar las instrucciones dirigidas a los futuros soldados, más aún cuando los peligros a que se exponían y la novedad de la situación en que se iban a encontrar eran tan evidentes. En este ámbito la *Carta de D. Alonso de Leyva a su hermano, en San Lúcar de Barrameda a 13 de noviembre de 1582 años*<sup>13</sup> es la más antigua de las que tengo recogidas y combina la instrucción educativa de la primera parte con la relativa al itinerario, ya que parece que el hermano de D. Alonso debía capitanear un barco entre el puerto de San Lúcar y Mesina, haciendo varias escalas. No puedo asegurar que sea la primera en su género, pero sí que presenta ya varios elementos luego habituales en otras posteriores: la mezcla de aspectos morales o sociales con otros militares, las referencias a algún rasgo personal del educando que debe ser corregido, las menciones del itinerario y las recomendaciones para presentarse a algún poderoso del que se pueden obtener favores. Incluso dentro de las normas de conducta militar varias figuran repetidas aquí y allá: obedecer puntualmente las órdenes de los superiores, meditar cuidadosamente los castigos que se impondrán, dictar pocos bandos para poder exigir su riguroso cumplimiento, actuar en el término medio entre temeridad y cobardía, dejarse aconsejar por los subordinados, etc.

Como si de ondas en un estanque se tratara, el círculo que empieza a describir este género de cartas e instrucciones se amplía entre la nobleza. Dos cartas militares siguen a la de Leyva: los *Avisos de D. Juan de Idiáquez a D. Alonso su hijo cuando le embió a Flandes de c. 1586-92*<sup>14</sup> y la *Carta de D. Martín Manrique de Padilla, adelantado mayor de Castilla, Conde de Santa Gadea, Capitán General de las Galeras de España y de la Armada de Portugal, a Don Juan de Padilla, su hijo, aviendo comenzado a servir de soldado al Rey nuestro señor*<sup>15</sup>, de 1596. Sin embargo, el modelo cortesano ampliado sigue vigente y aumenta su ámbito de aplicación. Quizá hacia los mismos años que escribía Felipe II a su hermanastro, redactó Juan de Vega, embajador de Carlos V en Roma, una instrucción a su hijo, Hernando de Vega, cuando le envió a Flandes. Algo después, en 1592, la retoma el Conde de Portalegre, D. Juan de Silva, y la comenta para su hijo Diego con motivo de su marcha a la corte<sup>16</sup>. El uso de un

<sup>13</sup> B.N.M., Ms 2058, ff. 67r.-71r.

<sup>14</sup> B.N.M., Ms 10857, ff. 133r.-134r.

<sup>15</sup> B.N.M., Ms 1167, ff. 371r.-378r.; hay ed. de G. Mayáns, *loc. cit.*, pp. 89-104, y en *Epistolario español. II*, ob. cit., pp. 40-43, y la menciona A. Orejudo, *Las «Epístolas familiares» de Antonio de Guevara en el contexto epistolar del Renacimiento*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1994, p. 171, estudio de gran interés para las epístolas en el Siglo de Oro.

<sup>16</sup> *Instrucción de D. Juan de Silva, Conde de Portalegre, cuando embió a D. Diego, su hijo, a la corte. Añadiendo otra que Juan de Vega dio a Hernando de Vega, su hijo, embiándole a Flandes, 1592*, BNM, Ms 287, f. 129r.-143r. El texto de Juan de Vega ha sido editado por el Marqués de Saltillo, *Juan de Vega embajador de Carlos V en Roma (1543-1547)*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1946, pp. 27-37. Tanto en la época como ahora, de todas las instrucciones manejadas esta es la más conocida, pues figura en muchos manuscritos (sólo en la B.N.M. conozco, además del citado, los Ms 3207, pp. 265-87; Ms 4304, ff. 3r.-22v.; Ms. 10450, ff. 23v.-38v.; y Ms 1104, ff. 63r.-78v.) y es mencionada en varios estudios sobre las epístolas, aunque sin pretender establecer un subtipo, como el que aquí propongo. Parte de su «material» fue incluido por M<sup>a</sup> Luisa de Padilla, en su *Nobleza virtuosa*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1637, pp. 7-214, en especial en pp. 40-50, que se refieren al comportamiento de su hijo en la corte.

hipotexto hace que su autor sea más consciente de estar recurriendo a una fórmula aprendida sobre la cual reflexiona:

Hijo, desseando daros algunos advertimientos que os vayan disponiendo a conozer algo de la corte, los he hallado juntos en una instrucción que Juan de Vega dio a su hijo. Las reglas que ay en ella son muy senzillas, porque no pretendió imitar a Julio ni al cortesano, que caminan por la cumbre, fuese por lo llano (Ms. 287, ff. 129r.-142v., en f. 129r.).

Como en las anteriores instrucciones, la disposición de la materia se hace en pequeños capítulos, pero con la novedad de que en ellos primero se *copia* el texto de Juan de Vega y se le añade después la glosa del Conde de Portalegre, con lo cual se funden dos tiempos y dos perspectivas, uno más antiguo y al parecer más severo, y otro actualizado. De su cosecha añade Portalegre las letras y los ejercicios que ha de aprender un caballero, y termina con «un epílogo de los cargos más principales que dentro y fuera de la corte podríades pretender en toda vuestra vida, advirtiéndoos que no me acomodo siempre a estimarlos en el lugar que los pone el mundo, digo el vulgo...» (f. 140r.). Con ello el contenido ya no es sólo aplicable al hijo que va a la corte, sino que sus posibles receptores se han ampliado mucho, hasta abarcar a casi cualquier noble, ya viva en la corte, ya vaya a la guerra (capítulos 20-24) o sea aficionado a la caza, hasta el punto de que Portalegre, consciente de una cierta falta de realismo, se siente en la necesidad de justificar esta adición:

Cuanto a la caza también quiero disculpar a Juan de Vega de haberlo omitido, porque la corte no da lugar a los moços para exercitarla, pero porque suele afficionar a muchos con tanta demasía que los haze selváticos y daña la hazienda a poco menos que el juego y por otra parte tomándola moderadamente es útil y virtuoso exercicio... (f. 139v.)

De la carta instrucción que Carlos V dirigía a Felipe II se ha pasado a la epístola que podríamos llamar *tratado*, cuya recepción puede ser mucho más amplia que la de una mera carta particular, lo que la convierte y así lo señala el propio Portalegre en un breve *Cortesano* al uso para jovenzuelos nobles, con la ventaja de que ha sido puesto al día por un destacado miembro de la nobleza, que por su condición de tal da autoridad a los procederes que preconiza.

Desde aproximadamente finales del siglo XVI en adelante empezarán a coexistir las cartas instrucción empleadas por nobles de reconocido prestigio con las redactadas por manos anónimas, seguramente no tan ilustres. Dentro del grupo que podríamos denominar «para la vida civil», encontraremos la *Instrucción escrita de mano de S. M. el Rey D. Felipe III, que dio a su hija Dña Ana, Reina de Francia, que se partió para aquel reino, del modo que se había de portar en él, cifrado en veintiún documentos*<sup>17</sup>. las *Advertencias que da el Conde de Olivares a su hijo [político]*<sup>18</sup>, los *Documentos*

<sup>17</sup> B.N.M., Ms 6259, ff. 194r.-199v.

<sup>18</sup> B.N.M., Ms 2081, ff. 103r.-109r.

dados a don César Gonçaga, hijo y heredero del príncipe de Malfeta<sup>19</sup> y los avisos de El Cardenal D. Gabriel Trejo, del Título de San Pancracio, a sus sobrinos y amados hijos D. Antonio y D. Gabriel Trejo<sup>20</sup>, es decir, escritos autorizados por la más alta condición de sus redactores. Los militares no les van a la zaga en nobleza, al incluir a todo un duque y a un mariscal: *Instrucción del Duque de Osuna a D. Pedro Girón, su hijo, embiéndole a la jornada de Alemania desde Nápoles*, 1619<sup>21</sup>, *Advertencias que el mariscal D. Fernando Coutiño dio por escrito a su hijo D. Álvaro partiendo él y su hermano D. Francisco en el año 1624 de su casa para embarcarse en la armada que iba en socorro de la Bahía de Todos los Santos*<sup>22</sup> y de D. Cristóbal Crespí de Valdaura *A su hermano, don Juan Crespí y Brizuela, instruyéndole en el modo de portarse en la milicia*, dada en Valencia en 1627<sup>23</sup>.

No obstante, este carácter tan aristocrático del género era más aparente que real, ya que la nobleza había dejado de ser la única usuaria de la fórmula al habérsela apropiado manos plebeyas, proceso fomentado por los autores mismos, que al escribirlas son ya conscientes de que no será un mensaje confidencial, y de hecho, lo mismo que un escritor cualquiera, esperan alcanzar otros receptores para los que desean representar el papel de perfectos educadores. El primer ejemplo impreso nos lo da Cervantes, que con su habitual ironía, hace que don Quijote aleccione al futuro gobernador de la Ínsula Barataria<sup>24</sup> con la técnica de la carta instrucción. Las deudas de ese discurso con este género vienen demostradas por el hecho de que lo asumiera por su lado serio el anónimo compilador del Ms 4304. Éste, bajo el extraño título de *Los políticos fernandos*, reúne la instrucción de Vega y Portalegre, unos «avisos para gobernarse» que *Aviendo muerto el conde de Portalegre, don Juan, a su hijo don Diego, ya heredado, le imbía un amigo*<sup>25</sup>, la instrucción del Cardenal Trejo, la *Carta de un padre a su hijo religioso del orden de S. Agustín, escrita después de la muerte de ocho y de aver tomado ávito en otras religiones los que quedavan* y unos *Preceptos para el gobierno* (ff. 119-120v.), que no son otra cosa que un traslado de las palabras de don Quijote<sup>26</sup>. El destinatario de estas y otras obras era «Don Fernando Páez de Castillejo y Aguayo, cavallero de la orden de Calatrava y juez administrador de millones por su Magestad», es decir, un simple oficial del estado deseoso de emular a la nobleza. Ésta parecía retener de mo-

<sup>19</sup> B.N.M., Ms 10450, ff. 39r.-46v.

<sup>20</sup> B.N.M., Ms 4304, ff. 32r.- 47v., anterior a 1622.

<sup>21</sup> B.N.M., Ms 10857, ff. 128r.- 132r. y Ms 3207, pp. 288-290, ambos distintos en su contenido a pesar de tener el mismo título.

<sup>22</sup> B.N.M., Ms 9087, ff. 151r.-156r.

<sup>23</sup> En E. Ochoa, *Epistolario español*, II, *ob. cit.*, pp. 63-65; el autor fue vicescanciller de la Corona de Aragón y Clavero de la Orden de Montesa.

<sup>24</sup> *Quijote*, II, 42 y 43. Sobre las fuentes de este episodio me encuentro en la actualidad preparando un trabajo.

<sup>25</sup> B.N.M., Ms 4304, ff. 23r.-26v., anterior a 1622.

<sup>26</sup> La descripción puede verse en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, t. X, Madrid, Ministerio de Cultura, etc., 1984, p. 329, si bien no se reseña este breve texto ni tampoco se recoge la fecha que figura en portada, 1622.

mento el privilegio de dictar las normas, pero el estamento inferior dará en seguida el paso siguiente acomodando el discurso a sus propias necesidades y aspiraciones. He ahí para confirmarlo los *Documentos dados por un padre a su hijo* [estudiante de jurisprudencia], cuyo autor revela la propia condición al decir: «acuérdesete de aquel santo barón don Miguel Santos de San Pedro, mi señor, que no acrecentó ostentación ni fausto por ser obispo de Solsona ni por ser virrey de Cataluña...»<sup>27</sup>.

El escrito educativo en el cual su autor finge dirigirse a un solo interlocutor que representa a todos los posibles receptores era de sobra conocido desde la profunda Edad Media. Su referente histórico más lejano se situaba en los *Proverbios* del rey Salomón, que cita el Marqués de Santillana como el más ilustre antecedente de sus propios *Proverbios*<sup>28</sup>, pero la fórmula se extenderá suficientemente en los siglos siguientes, con ejemplos como el *Espejo de doctrina*, de Pedro de Veragüe, los *Castigos y exemplos de Catón*<sup>29</sup>, si nos referimos al impreso humilde, pero también con obras de más envergadura si pensamos en las traducciones castellanas de *El galateo español*, del italiano Lucas Gracián Dantisco, o en *El caballero avisado*, del también italiano Monseñor Sabaa Castiglione, transformado éste en un discurso directo por obra y gracia de su traductor Francisco Truchado<sup>30</sup>. También eran ampliamente conocidas las epístolas educativas a jóvenes o las exhortatorias a las letras: «Increpatio adolescentis discoli» (XVII, 3), «Al fratello Gherardo, monaco certosino. La felicità del suo stato e le miserie del seculo. Lo esorta a perseverare nel proposito»<sup>31</sup> (X, 3), ambas de Petrarca; «De una letra de amonestamientos de mosén Fernando a un su sobrino en nombre e

<sup>27</sup> B.N.M., Ms 11004, ff. 151r.-180r., fechado en 1635, cita en ff. 166v.-167r.

<sup>28</sup> Ed. de M. A. Pérez Priego en *Poesías completas*, Madrid, Alhambra, 1989-91, II, pp. 99-157: «como toda vía su doctrina o castigos sea assí como hablando padre con hijos. E de haverlo assí fecho Salamón manifesto parece en el su libro de los *Proverbios*; la entención del qual me plogo seguir e quise que assí fuesse, por quanto si los buenos consejos o amonestamientos se deven comunicar a los próximos, más e más a los hijos: e assimesmo por qu'el fijo antes deve resçibir el consejo del padre que ningund otro», pp. 99-100. Como estudio de conjunto se debe recurrir a J. L. Bermejo Cabrero, *Máximas, principios y símbolos políticos (una aproximación histórica)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986.

<sup>29</sup> Vid. edición del primero en R. A. del Piero, *Dos escritores de la baja Edad Media castellana (Pedro de Veragüe y el Arcipreste de Talavera)*, Madrid, Anejos BRAE, 1970, pp. 6-79, y el estudio de F. Rico, «Pedro de Veragüe y fra Anselm Turmeda», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 33-53. Sobre el segundo véase V. Infantes, «El *Catón* hispánico: versiones, ediciones y transmisiones», en prensa para las *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, 1995.

<sup>30</sup> Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, ed. de M. Morreale, Madrid, CSIC, 1968, cuya primera edición es de Venecia, c. 1582. *Parte primera del caballero avisado*, Baeza, Juan Baptista de Montoya, s.a. (c. 1584), traducción de los *Ricordi overo ammaestramenti* de monseñor Sabaa Castiglione. El traductor transforma sutilmente la obra rehaciendo la anécdota inicial que explica cómo van dirigidos a su sobrino, pues aquí es con motivo de su marcha a un largo viaje; luego en el texto añade en cada aviso un vocativo «hijo mío», que materializa la figura del receptor, ausente en el original. Los tratados de cortesía se encuentran recogidos en A. Montandon (ed.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres, 1995, vol. II.

<sup>31</sup> La primera se puede ver en F. Petrarca, *Le familiari*, de. de V. Rossi, Florencia, Sansoni, 1937, pp. 230-31; la segunda está incluida en la edición bilingüe de U. Dotti, Turín, U.T.E.T., 1978, pp. 259-287.

ruego del padre d'él»<sup>32</sup>, de Fernando de La Torre; la carta «Para su hija monja», de Fernando del Pulgar<sup>33</sup>, la «carta que embió Marco Aurelio Emperador a un sobrino suyo, en la qual le cuenta cómo desde niño le huvo criado y puesto al estudio, y que después ha salido muy vicioso», de fray Antonio de Guevara<sup>34</sup>; o «A un mancebo duro de acoger consejo ni corrección», «A un mancebo que afloxava en la diligencia por la dificultad del aprender», «A un mancebo bien inclinado que no se acabava de asentar ni poner por obra su buen natural», todas de Juan de Yciar<sup>35</sup>, etc. La diferencia con la epístola instrucción se podría establecer en varios aspectos, según se trate de una u otra, sin embargo, se sintetiza en el hecho de que nuestros nobles no son escritores profesionales y no buscan una recepción más allá del interesado y su círculo inmediato<sup>36</sup>. Entonces parte de su razón de ser desaparece al pasar a manos del *vulgo*, que aun repitiendo las estrategias retóricas del grupo, adultera su intención y termina por igualarlas a otros textos educativos. De éstos es una muestra representativa el romance *El cortesano español*, de Gabriel de Bocángel, cuyo título en los manuscritos varía entre *Instrucción que da un cavallero retirado a un hijo suyo que embía a la corte de cómo se á de portar en todo jénero de ocurrencias*, *Da un padre consejos a un hijo de cómo se deve portar en la corte* y *Discretíssimos concejos de D. Gabriel de Bocángel a D. Fernando Bocángel su hijo que pasaba en calidad de pretendiente a la corte de Madrid*<sup>37</sup>, que tan familiares nos resultan. Como pasó con sus ilustres emisores, cuando estos escritos pierden sus títulos y apellidos, dejan de diferenciarse del vulgo y pierden su razón de ser, confundidos por el anonimato.

<sup>32</sup> En *La obra literaria de Fernando de la Torre*, ed. de M<sup>a</sup> J. Díez Garretas, Valladolid, Universidad, 1983, pp. 199-202.

<sup>33</sup> F. del Pulgar, *Letras*, n<sup>o</sup> 23, ed. de P. Elia, Pisa, Giardini, 1982, pp. 82-94, y más antigua de J. Domínguez Bordona, Madrid, Ediciones La Lectura, 1929, pp. 101-121.

<sup>34</sup> A. de Guevara, *Relox de príncipes*, de. de E. Blanco, Madrid, ABL Editor/ CONFRES, 1994, pp. 349-360.

<sup>35</sup> *Nuevo estilo de escribir cartas mensajeras*, Zaragoza, Agustín Millán, 1552, f. 2r.

<sup>36</sup> Muchas de estas cartas se recogen en manuscritos misceláneos, cuyo contenido es generalmente de correspondencia; tales repertorios no han sido estudiados, si bien a ellos se ha referido D. Ynduráin: «supongo que de la misma manera que los escolares elaboraban sus propias colecciones de sentencias y lugares, los secretarios irían haciendo, con mejor o peor fortuna, sus propios formularios para que sirvieran de inspiración o guía venido el caso... En cualquier caso, la existencia generalizada de este tipo de formularios indica la decidida tendencia hacia la formalización de las epístolas que en la época de Felipe III (...) se redactan de acuerdo con unas reglas y divisiones estrictas...» en «Las cartas en prosa», en *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 53-79, en p. 61.

<sup>37</sup> Vid. *Avisos a un cortesano. An Anthology of Seventeenth-Century Moral-Political Poetry*, ed. de T. J. Dadson, Exeter, University of Exeter, 1985, p. XXIII.

## APUNTES PARA LA CARACTERIZACIÓN DE LOS GALANES EN EL *ANTES QUE TODO ES MI DAMA* DE CALDERÓN.

Bernard P. E. Bentley  
University of St Andrews  
Scotland

*Antes que todo es mi dama* es una obra que se ha perdido un poco de vista: raras veces se cita en estudios críticos y todavía no existe una edición crítica de la obra. Tendremos por el momento que remitirnos a las *Obras completas* preparadas por Ángel Valbuena Briones, o a la versión publicada el siglo pasado por Juan Eugenio Hartzenbusch, también se puede contar con la *Octava parte* de Juan de Vera Tassis (1684), reproducida en facsímil por John Varey y Donald Cruickshank, aunque existen otras versiones menos accesibles (Reichenberger, pp. 125-27). Citaré aquí (VB) la versión de Valbuena Briones de 1991 (3ª reimpresión de la 2ª edición), y no la primera edición de 1956, con una referencia a Hartzenbusch (JH), ambas por la página y columna, seguida de la jornada y versos según el texto de la edición que voy preparando y que a veces discrepará de las anteriores. En cuanto a los tescianos y a los académicos, *Antes que todo es mi dama* sólo ha acaparado la atención de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con una producción, o mejor dicho una adaptación espectacular, de Adolfo Marsillach estrenada en el Xº Festival de Almagro en 1987, reseñada entre otros por Maria Grazia Profeti y analizada por Susie Fischer; Robert ter Horst tiene un importante artículo que se sirve de la obra para elaborar una teoría platónica de la comedia; para nuestro segundo congreso, en Valladolid, presenté un estudio del único manuscrito que se conoce de la obra, cuyo interés procede de sus muchas lagunas; y la semana pasada en el undécimo coloquio de los calderonistas anglogermanos acaban de presentarse dos ponencias que por caminos muy distintos llegaron a conclusiones pare-

cidas (Fischer, y Bentley -aunque ninguno de los dos somos inglés o alemán). Sin embargo, en su época esta comedia tuvo mucho éxito con el público. Esto lo demuestran las referencias a su representación que hicieron varias compañías en el siglo diecisiete (Subirats, pp. 424-25; Shergold, p. 60 para el índice de los otros tomos de las *Fuentes...*), y las muchas versiones sueltas que se conocen, sobre todo del siglo dieciocho (Reichenberger, pp. 125-28 es el mejor punto de partida). Por lo tanto, esta obra merece más atención que ha recibido hasta ahora, porque es un entretenido y excelente ejemplo de la comedia de capa y espada, calificada de lúdica por Ruano de la Haza (pp. 279-84). Es un acierto dramático y verbal del arte calderoniano que también podría llevar a los espectadores, o lectores, a reflexionar sobre su propia experiencia social.

En el breve tiempo que disponemos al final de esta sesión, presento aquí el esbozo de un estudio que me propongo continuar más extensamente en un artículo: «Calderón, *Antes que todo es mi dama*, y los vínculos de la amistad». Este artículo se enfocará en los móviles psicológicos de los galanes y complementará la ponencia leída en el coloquio de los calderonistas reunidos en St Andrews al 17 de julio de 1996. Ambas contribuciones toman la misma cita como de punto de partida (VB 872a; Quintero, p.225, n.18; Fischer p.115):

[...] que aunque hoy el dar un soneto  
no está en uso, despertando  
las ya dormidas memorias  
del Boscán y Garcilaso,[...]. (VB 876b; JH 550c; I:317-20)

Esta evocación del príncipe de la poesía en lengua española, según la atribución de Herrera (Gallego Morell, p. 314), y de su amigo Juan Boscán, no responde sólo a un afán del primer galán de querer impresionar con alusiones eruditas sino que tiene varias implicaciones para todo el entendimiento de la obra. Primero, manifiesta la conciencia de que entrado el siglo diecisiete la introducción de sonetos en una comedia está pasada de moda. Ciertamente parece serlo cuando se compara el número de sonetos incluidos en las comedias de Lope de Vega con los de Calderón, sin embargo esta obra incluye tres sonetos, lo que es bastante inusitado en el teatro de Calderón (Osuna, pp. 18-19). Con esta referencia a las modas poéticas y al incluir más sonetos que solía, Calderón expresa conciencia de este hecho y parece burlarse de sus galanes y, quizás, de sí mismo. También atrae la atención sobre esta forma poética que se relaciona aquí con Boscán y Garcilaso, poetas reputados por su dominio del lenguaje afectivo y su representación de la pasión amorosa. Lo cierto es que su vocabulario y sus imágenes son los que determinan el lenguaje que emplean nuestros dos galanes, aunque las descripciones de lugares en la comedia misma fijan categóricamente la acción en el Madrid de Felipe IV. Lo que se destaca es que ambos sonetos, que en el diálogo de los dos galanes se presentan cual sonetos, desarrollan tópicos de la poesía renacentista. Don Félix desarrolla el *topos* del cabello deshecho para encarecer la belleza de su dama, «Viendo el cabello, a quien la noche puso / en libertad, [...]» (VB 877a; JH 550c; I:299-312), tema también aprovechado por Garcilaso, Herrera, y muchos otros (ver p.e. Cruz, 1988, pp. 99-102). El soneto de Lisardo, que según él fue tomado prestado -pero toda-

vía no se ha encontrado el supuesto modelo y, con otro guiño a los espectadores, parece ser original de Calderón—, trata de la invitación amorosa por medio de la comparación de la belleza de la dama con las flores que se marchitarán «por no hacer mudanza en su costumbre» (Garcilaso, soneto 22), «¿Ves esa rosa que tan bella y pura / amaneció a ser reina de las flores? / [...]» (VB 878a; JH 551b; I:453-66) y también es otro *topos* muy tradicional de esta poesía petrarquista (ver p.e. Cruz, 1988, pp. 72-75). Dentro de la temática del coloquio de St Andrews «Texto e imagen en Calderón», con referencias a Castiglione, León Hebreo, Garcilaso, Herrera, *et al.*, glosaba la semana pasada los versos de los dos galanes y la expresión de sus sentimientos afectivos para demostrar que sólo se servían de imágenes petraquistas y *topoi* neoplatónicos para requebrar a sus damas y describir sus emociones. Calderón se aprovecha dramáticamente de una retórica con su ambiente literario, y en las tablas consigue dar nueva vida, tanto a las imágenes petraquistas como a las ideas neoplatónicas de una época anterior, creando personajes que encarnan el «yo» retórico de esta poesía (ver p.e. Bryans, pp. 127, 134; o Quintero, pp. 8-14, 43-45, y 185). Pero la palabra, como lo apuntó Alan Paterson, es «la exteriorización del personaje» (p. 122), o sea que estas palabras nos indican como piensan y lo que creen estos personajes. Así, Calderón establece el perfil psicológico de don Félix y Lisardo como amantes neoplatónicos pero también, al repetir y elaborar los *topoi* de los filósofos psicólogos y de los poetas del siglo anterior, se revelan ser —según su propia admisión— muy pasados de moda en este Madrid del siglo diecisiete.

Esta caracterización de los galanes por su lectura y lengua literaria queda amplificada en «los *topoi*...», donde me detengo también sobre los registros poéticos del tercer galán, don Antonio, rival de don Félix y hermano de doña Clara, y de las damas, Laura y doña Clara, respectivamente requebradas por don Félix y Lisardo. Don Antonio, con sus primeras palabras en el tablado también se define para los espectadores en cuanto a su situación, su ámbito lingüístico, y su personalidad:

Nunca un hombre por amar  
 quedar puede desairado;  
 pues el que más despreciado  
 llora uno y otro desdén  
 más olvidado de quien  
 más adora en duelo tal,  
 no es posible quedar mal,  
 pues queda queriendo bien.  
 (VB 891a; JH 559b-c; II:1630-37)

Tanto el vocabulario como los conceptos que Calderón pone en boca de este galán reflejan la poesía cancioneril (Cruz, 1988, pp. 47-51; Heiple, pp. 18-21, 50, 164-65), y definen al rival rechazado como amante «cortés» que no encontrará la plenitud del amor correspondido. Mientras que las damas de esta comedia reciben otro marco de referencia para describir sus sentimientos y emociones, lo que recalca una actitud muy distinta. Es que las verdaderas damas de aquella época tenían que conformarse con mucha menos libertad de acción que los hombres, y moverse en un ámbito mucho más

restringido (VB 878b-79a; JH 551c; I:535-42), aunque ninguna de las dos se queda a la zaga para animar a su galán (VB 877a; JH 551a; I:365-67; VB 878a; JH 551c; I:506-08; VB 882b; JH 554a; II:845-49; VB 892b; JH 560b; II:1782-87). En «los *topoi*...» me enfoqué detenidamente sobre su lenguaje metafórico y más abstracto, aunque también más directo. Con sus distintos registros poético y énfasis temático, Calderón da a sus personajes femeninos unas nuevas perspectivas lingüísticas, y por lo tanto psicológica y poética, que corresponden más a la poesía femenina de la época (Olivares y Boyce, pp. 19-33; y también ter Horst, pp. 66-68).

La integración de varios registros poéticos identificables en las comedias del siglo diecisiete no es nada nuevo (Quintero, pp. 8-14), pero lo que subrayé la semana pasada en «los *topoi*...» es su uso funcional dentro de la dramática calderoniana, porque presentan claros contrastes que son metódica y consecuentemente repartidos entre los personajes. Así no sólo permiten establecer que los personajes están enamorados (Bryans, p. 127) al mismo tiempo que vivifican esta poesía puesta en boca de personajes que la sienten (Quintero, p. 185), sino que también marcan y distinguen la caracterización de los mismos personajes<sup>1</sup>.

Pero si volvemos a nuestra cita inicial:

[...] que aunque hoy el dar un soneto  
no está en uso, despertando  
las ya dormidas memorias  
del Boscán y Garcilaso, [...].  
(VB 876b; JH 550c; I:317-20)

La referencia es importante no sólo para la caracterización de nuestros dos galanes, como amantes neoplatónicos correspondidos que sólo saben repetir los *topoi* de la poesía del siglo anterior, sino también por la llave que nos ofrece sobre la relación que se establece entre estos dos galanes. La pareja Boscán-Garcilaso es un importante ejemplo bien conocido de una gran amistad, celebrada tanto hoy como en el mismo siglo de oro —ver por ejemplo el comentario contemporáneo de Carles Amorós «el amistad grande que entrambos mucho tiempo tuvieron», y el propio Garcilaso se refiere al «vínculo de amor» que sentía para su amigo, y que yo llamo aquí los «vínculos de la amistad» (Riquer, pp.3, 237; Gallego Morell, pp. 11, 156-58). La alusión a la pareja Boscán-Garcilaso permite una identificación implícita entre Lisardo y don Félix, quienes son también amigos, soldados y poetas.

En nuestra obra, este tema de los vínculos de la amistad se presenta de varias mane-

<sup>1</sup> Después de la ponencia se me preguntó por la presencia de Góngora en esta comedia y en otras obras de Calderón. Conuerdo con María Cristina Quintero (pp. 203-20), y muchos otros, que la influencia de la lengua de Góngora impregna todos los versos de Calderón, pero no se destaca en esta obra para caracterizar algún personaje; aunque los extremos gongorinos sirven este propósito en otras obras, como por ejemplo la doña Beatriz de *No hay burlas con el amor* (ver la introducción de Ignacio Arellano; y también Quintero pp. 206-09). Hasta aquí he resumido mi ponencia de St Andrews, lo que sigue es el esbozo de un estudio que se presentará al *Bulletin of the Comediantes*.

ras, a veces desproporcionadas por estar incrustadas en el contexto de un enredo lúdico de capa y espada. Esta amistad se manifiesta como importante desde el primer cuadro cuando al encontrarse en Madrid, por razones distintas, los dos amigos deciden compartir la misma posada. Cuando estos dos galanes se encuentran solos en las tablas, Lisardo pide a don Félix que oiga cómo se enamoró de una dama y que su amigo a su vez le confíe el desarrollo de su vida afectiva:

Ya, don Félix, que yo he sido  
tan dichoso, que he llegado  
a teneros en Madrid,  
y ya que habéis vos gustado  
que, hallándonos forasteros  
en dos posadas, hagamos  
en la una compañía  
de la soledad de entrambos;  
ya, en fin, que a vivir con vos  
he venido, suplicaros  
quiero una fineza que  
pagar con la misma aguardo. [...]  
(VB 874b-75a; JH 540c-550a; I:103-14)

Se trata de dos galanes de categoría social privilegiada que forjaron su amistad en el ejército de Flandes, como nos informa Lisardo: «De Flandes, donde los dos / tanta amistad profesamos, / a Madrid, don Félix, vine, / de la esperanza llamado / de mis servicios...» (VB 877b; JH 551a; I:389-93). Según estudios recientes, totalmente fuera del alcance de Calderón pero quizás no de su experiencia, la vida militar puede vincular muy estrechamente a dos hombres. Sin embargo, si Calderón no tenía acceso posible a las obras de los sociólogos y psicólogos de hoy día (Richards, pp. 92-122; Cruz, 1989, p. 166, nn. 16, 17, 20), podría haber leído los clásicos, cuyo representante más influyente fue sin ninguna duda el discurso de Cicerón, *Laelius de Amicitia* (44 A.C.), traducido al español por Francisco de Thámara en 1549 (Bataillon, pp. 627-28), aunque a Calderón no le hiciera falta traducción ninguna, y probablemente también habría leído a los más modernos como el señor de la Montaña, Michel de Montaigne y su ensayo «De l'Amitié» (1576-95). Estos autores tratan de la amistad entre hombres como de un vínculo que sobrepasa el amor a la mujer, que es sexual, y a veces hasta el amor entre dos hermanos (Richards, pp. 92-95). Se trata, según Cicerón, de relaciones naturales importantísimas al bienestar de la sociedad (*De Amicitia* V-VI: 19-21).

Los vínculos que unen a nuestros dos galanes, parecen seguir consistentemente las observaciones y los consejos más sobrios que el mismo Cicerón puso en boca de su interlocutor Caio Lelio, y que él destaca como importantísimos. La amistad se establece en las condiciones más favorables como apuntamos arriba (*De Amicitia* XXII: 101). Psicológicamente don Félix y Lisardo son muy parecidos (*De Amicitia* VII:23, XVII:61), y, como acabamos de ver y amplifico en «los *topoi*...», los dos sienten el amor de la misma manera puesto que expresan sus emociones con el mismo vocabulario y se sirven de las mismas

imágenes de la poesía neoplatónica renacentista, los dos tienen una profunda empatía para con su amigo (VB 875a-b; JH 550a; I:130-168;; VB 887a; JH 557a; II:1269-73) y:

Tan parecido es, don Félix,  
 mi cuidado a ese cuidado,  
 mi deseo a ese deseo,  
 aunque me ofrecí a contaros  
 mis fortunas, de las vuestras  
 haciendo lícito el cambio,  
 no tengo ya para qué,  
 porque habiéndoos escuchado  
 inútilmente sería  
 repetirlo, y no contarlo.  
 (VB 877a-b; JH 551a; I:379-83)

Los dos amigos pueden hablarse con toda franqueza (VB 874b-75a; JH 549c-550a; I:103-114) y consolarse con toda sinceridad (VB 875b; JH 550a; I:180-83), porque comparten esta lealtad y confianza que premiaba tanto Lelio (*De Amicitia* XVIII:65). Esta confianza mutua llega al extremo de poder aconsejarse y hasta reprenderse (VB 878a; JH 551b; I:483-98;; VB 887a; JH 557a; II:1244-46), lo que refleja otro punto clave de una verdadera amistad según la define Lelio: que se pueden aceptar los reproches de un amigo, y que éste pueda infringir los códigos de la cortesía en reprender sin insultar a aquél (*De Amicitia* XIII:44; XXIV-XXVI:88-100). En la tercera jornada, cuando los dos corren peligro de muerte por los enredos de sus situaciones, cada uno tiene la voluntad de poner a su amigo antes de sí mismo (VB 900b; JH 563b; III:2451-60); según Lelio, no se puede esperar más del verdadero amigo (*De Amicitia* XVI:57; XVII:64; VII:24). Y si existe una diferencia de estado entre el que es llamado don Félix de Toledo y su amigo, Lisardo sin más título, esta diferencia no se manifiesta en la reciprocidad de los dos amigos, lo que refleja el consejo de Lelio de que la amistad sea de iguales aunque los estados no lo sean (*De Amicitia* XIX-XX:69-73). Los dos son verdaderamente espejos uno del otro (*De Amicitia* XXI:80, 81, 92; ver también ter Horst, pp. 63-64). Son los dos tan «uno» y parecidos que llega un lacayo a preguntar: «Mirad / a cuál le toca hoy ser Félix» (VB 901b; JH 565c; III: 2551-52). Estos fuertes vínculos que los unen, hasta permiten una burla sobre las convenciones de las comedias de capa y espada:

y puesto que amistad tanta  
 los dos profesamos, Félix,  
 hablémonos cara a cara;  
 que esto de andar dos amigos  
 engañados de una dama,  
 es bueno para que dure  
 entretenida una farsa,  
 mas no para que suceda.  
 (VB 883b; JH 554c; I:960-68)

El hecho de que los dos galanes presenten un ejemplo de una verdadera amistad no se limita sólo a una referencia literaria, a una demostración de su caracterización que sigue el esquema ciceroniano, a su empatía recíproca, o a un chiste a costa de las convenciones dramáticas. La relación se convierte en tópico, que Calderón explota aquí. El tema de «los vínculos de la amistad entre hombres», «vínculo de amor» según Garcilaso (Gallego Morell, p. 158), también se respalda por la caracterización del barba, don Íñigo de Lara, y su gran amistad para don Diego de Toledo, el padre de don Félix. Es evidente que se trata de unos vínculos muy fuertes que han perdurado mucho tiempo y que según el esquema de Lelio «maxima est» (*De Amicitia* XIX:67-68). También Calderón contrasta estos vínculos con los que se establecen entre las damas, doña Clara y Laura, y entre los lacayos, Hernando y Mendoza. Estas dos parejas, que analizaré más detenidamente en «los vínculos...», presentan claros ejemplos de la amistad interesada sobre la cual Cicerón advertía a sus lectores (*De Amicitia* VIII:27), porque la ironía concomitante del mundo de los graciosos, que contrasta con los valores de los galanes, siempre conlleva implicaciones importantes para el entendimiento de la obra.

Ahora bien, estos vínculos y sus implicaciones provocan tirantez con el título de la obra, *Antes que todo es mi dama*, refrán literario según Hayes (p. 461) o frase hecha<sup>2</sup> que se reitera varias veces en momentos claves durante la comedia. Múltiples ejemplos se pueden sacar de todos los lances que se enredan en la obra; pero por el momento, puesto que el tiempo apremia, tendrán que aceptar mi palabra que no es el debido respeto a las damas sino los vínculos de la amistad masculina que motivan la conducta de los galanes y así determinan la trama de nuestra comedia. Porque a pesar de que se repita constantemente que «antes que todo es mi dama», primero son la confianza mutua, la lealtad recíproca, y las deudas al amigo, que mueven la trama. Los dos actúan y se arriesgan hasta lo improbable para ayudar a su amigo, como sucede al final de la segunda jornada cuando Lisardo saca la espada para salvar a don Félix y no le pide explicación hasta la jornada siguiente (VB 900b; JH 563b; III:2461-67). Entrado en la tercera jornada, Lisardo está dispuesto a sacrificar su propia reputación para que don Félix consiga la mano de su dama (VB 903b; JH 566c; III:2726-31). Don Félix, por su parte, decide proteger a la dama de su amigo, doña Clara, no porque es su obligación de caballero sino porque pone los intereses de su amigo Lisardo, antes de los suyos o los de su propia dama (*De Amicitia* XVII:64); porque «antes que todo es mi amigo» y él hubiera elegido su dama (VB 909b; JH 570c; III:3299). Conste que esta situación parte de la espontaneidad y generosidad que, según Lelio, convienen entre dos verdaderos amigos (*De Amicitia* XVI-XVII:57-64). Sin embargo salen de sus apuros y de la confusión, creada por ese exceso de confianza al amigo, gracias a su probidad y a la perspicacia ingeniosa de la criada Beatriz, quien comenta: «sin mí, los cuatro no valen / sus mentiras llenas de agua» (VB 886a; JH 556b; I:1156-57). Es como si Calderón

---

<sup>2</sup> En los días que siguieron esta ponencia, en mis amenas charlas con Adrien Roig, decidimos que aunque el concepto de «frase hecha» era importante para mi análisis de la obra, lo que Hayes califica de refrán literario se describe mejor por mote, o divisa cortesana, y así lo cambiaré en «los *topoi*...» y en «los vínculos...».

fuera siguiendo el *Laelius de Amicitia*, tomando los rasgos que Cicerón considera esenciales para el buen amigo, para luego hincharlos desproporcionadamente y desarrollar la cadena de enredos increíbles fuera del ámbito lúdico de las comedias de capa y espada (Ruano, pp. 283-84).

A partir de esta fórmula típica de dos galanes que se enamoran de dos damas protegidas o, más bien, restringidas por padre o hermano, Calderón establece sus enlaces, como dice la criada Beatriz: «cosa es, / que si se escribe después, / no se ha de creer» (VB 904a; JH 567a; III:2806-08). Pero el proceso de enredar una trama a partir de un «adagio vulgar» (VB 875b; JH 550a; I:164-65), «lugar común» (VB 878a; JH 551b; I:481), u «opinión recibida» (VB 904a; JH 567a; III:2775). Es un recurso que Calderón emplea con mucho éxito en varias comedias cuyo título es un refrán o dicho popular (Gates, p. 1033; Hayes, p. 461), como lo demostró magistralmente Jean Canavaggio (p. 32). Luego Calderón somete el dicho, o refrán, a las pruebas de un argumento dramático que lo subvierte<sup>3</sup> porque son los vínculos de la amistad masculina y no el debido respeto a la dama que de hecho motivan a los galanes y determinan el desarrollo de la comedia, lo que sugiere que esta amistad sea quizás más importante que el amor a una dama<sup>4</sup>. Pero las implicaciones de esta caracterización de los galanes por su lengua, sus registros poéticos, y su gran devoción el uno para el otro merecen más largo estudio que presentaré en «Calderón, *Antes que todo es mi dama*, y los vínculos de la amistad». Aquí los galanes, soldados-poetas-amantes, son impetuosos pero son las damas quienes aceptan los verdaderos riesgos, que manipulan a sus amantes, y consiguen que los galanes les pidan su mano en matrimonio —una situación que representa otro *topos* renacentista: Marte vencido por Venus, los soldados Lisardo y don Félix rendidos por el amor a sus damas, recreando el emblema neoplatónico de Marte y de la Venus armada, *Venus Victrix* (Heiple, cap. 15). Calderón nos lleva del *antes que todo es mi dama*, al *antes que todo es mi amigo*, pero acaba la obra dejándome pensar en el *amigos, hasta que ellas quieran*.

Por el momento cabe cerrar esta ponencia volviendo al texto mismo, porque la trama no se cierra en el momento de las esperadas promesas de bodas sino que se remata con las paces entre don Félix y su rival don Antonio «el caballero, [que] no admite / la amistad» (VB 876a; JH 550b; I:229-30):

LISAR	Sólo lo que ahora falta es que don Antonio y Félix sean amigos, pues no agravia una herida que se dió sin traición y sin ventaja.
-------	---

<sup>3</sup> En la ponencia había leído «subvierte», pero en el debate que siguió, Marc Vitse me sugirió que convendría mejor hablar de una «inversión» —consejo que acepto agradecido.

<sup>4</sup> Fue Susana Hernández-Araico quien me preguntó después de la ponencia si había pensado en el tema de la amistad con relación a la obra de Cervantes. Para eso son los congresos, los debates, y los amigos, y voy a pensar en el tema después de leer su libro: *Ironía y tragedia en Calderón* (Potomac: Scripta Humanistica 25, 1986).

ANTON                   Yo lo soy vuestro.  
 FÉLIX                   Yo y todo.  
 BEAT                   Pues démos al Cielo gracias  
                           de que nos sacó de tantos  
                           enredos con... Lengua, calla;  
                           no digas con bien, porque  
                           si la comedia no agrada,  
                           con mal nos habrá sacado.  
                           Pero perdonad las faltas.  
                           (VB 912b; JH 572c: III:3558-70)<sup>5</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLON, M., *Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1996.
- BENTLEY, B. P. E., «Del autor a los actores: el traslado de una comedia», en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco, Marc Vitse, eds., *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Actas Salmanticensia Estudios Filológicos 252, 1993, I:179-94.
- , «Las imágenes y los topoi en los diálogos de amor de *Antes que todo es mi dama*», Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Pedro Calderón de la Barca (Universidad de St Andrews, Escocia, 17 de julio de 1996), de próxima publicación en *Hacia Calderón*.
- , «Calderón, *Antes que todo es mi dama*, y los vínculos de la amistad», de próxima publicación en el *Bulletin of the Comediantes (1997?)*.
- BRYANS, J. V., *Calderón de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama*, Londres, Tamesis, Serie A- Monografías 64, 1977.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca 3*, Juan Eugenio Hartzenbusch, ed., Madrid, Hernando, Biblioteca de Autores Españoles 12, 1849, pp.549-72.

<sup>5</sup> Uno de los grandes provechos de los congresos y coloquios es el contacto personal –encontrarse con los amigos, trabar nuevas amistades, y las charlas después de las preguntas y los debates–, por eso estas notas en pie de página, añadidas al volver a mi rincón tan lejos de Alcalá. Nada me daría más satisfacción que otros colegas siguiesen el camino de Anne Cruz (1989) y examinaran los vínculos de la amistad que se establecen entre galanes o damas en otras comedias de Calderón, porque sólo a partir de estudios particulares por distintos investigadores se podrá hacer un estudio de conjunto de valía.

- , *Obras Completas, Tomo I. Comedias*, Ángel Valbuena Briones, ed., Madrid, Aguilar, 3ª reimpresión de la 2ª edición, 1991, pp.873-912. Antes era el tomo II de la primera edición de 1956, pp. 871-912.
- , *Octava Parte de Comedias*, Juan de Vera Tassis y Villaroel, ed., Madrid, Francisco Sanz, 1684; reproducción facsímil de John E. Varey y Donald W. Cruickshank, *Don Pedro Calderón de la Barca. Comedias 17*, Farnborough, Gregg/Támesis, 1973, pp. 517-70.
- , *No hay burlas con el amor*, Ignacio Arellano, ed., Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 1981.
- CANAVAGGIO, J., «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», en Karl-Hermann Körner y Dietrich Briesemeister, eds., *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge su Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 27-36.
- El artículo es una refundición de la ponencia con el mismo título publicada en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del siglo de oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, 3 tomos, Madrid, CSIC, Anejos de la revista *Segismundo* 6, 1983, I:381-92.
- CICERÓN, M. T., *Laelius de Amicitia*, ed. y trad. Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- CRUZ, A. J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, Purdue University Monographs in Romance Languages 26, 1988.
- , «Homo ex machina? Male bonding in Calderón's *A secreto agravio, secreta venganza*», *Forum for Modern Language Studies*, 25, 1989, pp. 154-66.
- FISCHER, S., «Page-gazing through subversive staging: Calderón and «l'illusion cinématographique»», en Susan Fischer, ed., *Self-Conscious Art: A Tribute to John W. Kronik*, *Bucknell Review*, 39/2, 1996, pp. 102-27.
- , «La puesta en escena en Calderón: teatro clásico y sociedad actual (*Antes que todo es mi dama* y otras comedias)», Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Pedro Calderón de la Barca (Universidad de St Andrews, Escocia, 17 de julio de 1996), de próxima publicación en *Hacia Calderón*.
- GALLEGO MORELL, A., ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica 4- Textos 7, 2ª ed. revisada y adicionada, 1972.
- GATES, E., «A tentative list of the proverbs and proverb allusions in the plays of Calderón», *Publications of the Modern Language Association of America*, 64, 1949, pp.1027-48.
- HAYES, F. C., «The use of proverbs as titles and motives in the Siglo de Oro drama: Calderón», *Hispanic Review*, 15, 1947, pp. 453-63.
- HEIPLE, D. L., *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania State University, Pennsylvania State University Press, Penn State Studies in the Romance Literatures, 1994.
- OLIVARES, J. Y BOYCE, E. S., eds., *Tras el espejo, la musa escribe. Lírica femenina de los siglos de Oro*, México/Madrid, Siglo Veintiuno, 1993.

- OSUNA, R., *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 148, 1974.
- PATERSON, A. K. G., «Retorno a Picatoste y su Calderón ante la ciencia», en Hans Flasche, ed., *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano (Passau 1993)*, Stuttgart, Franz Steiner, 1994, pp. 119-25.
- PROFETI, M. G., «Convención literaria y distanciamiento escénico», en *Ínsula* 492, noviembre 1987, p. 23.
- QUINTERO, M. C., *Poetry as Play: Gongorismo and the Comedia*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, Purdue University Monographs in Romance Languages 38, 1991.
- REICHENBERGER, K. Y R., *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, T.I. Kassel, Thiele & Schwarz, 1979.
- RICHARDS, J., «Passing the love of women»: Manly love and Victorian society», en J. A. Mangan y James Walvin, eds., *Manliness and Morality: Middle-class Masculinity in Britain and America, 1800-1940*, Manchester, Manchester University Press, 1987, pp. 92-122.
- RIQUER, M. DE, COMAS, A., MOLAS, J., eds., *Obras poéticas de Juan Boscán*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «La comedia y lo cómico», en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz, Marc Vitse, eds., *Del horror y la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro- Estudios de Literatura 21, 1994, pp. 269-85.
- SHERGOLD, N. D.; VAREY, J. E.; DAVIS, C. J., *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Támesis, Serie C- Fuentes para la historia del teatro en España 9, 1989.
- SUBIRATS, R., «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», en *Bulletin Hispanique*, 79, 1977, pp. 401-79.
- TER HORTS, R., «By love dispossessed: Comic pharmacology in Calderón's *Antes que todo es mi dama*», en *Bulletin of the Comediantes*, 42, 1990, pp. 53-91.

## LA VIDA COTIDIANA EN LOS LIBROS DE EMBLEMAS ESPAÑOLES

Antonio Bernat Vistarini  
Universitat de les Illes Balears

De manera ocasional, dentro de un discurso tan marcado ideológicamente como el de los libros de emblemas, se puede descubrir la modificación que ejerce la experiencia sobre sus componentes simbólicos y las irrupciones del autor no tanto como reelaborador con fines persuasivos de una materia cultural muy vasta, sino como voz en primera persona que hace un hueco a sus vivencias dentro de todo el complejo entramado. Con este fin, nos centraremos principalmente en la treintena de libros de emblemas, ilustrados y en español (dejando aparte traducciones), aparecidos en los siglos XVI y XVII.

Un primer problema con que tropezamos es el de calibrar el modo de lectura de esos objetos, desvincularnos de la mirada descodificadora heredada de la iconología y la historiografía literaria y situarnos en el ámbito de la comprensión inmediata del público ocasional y del destinatario previsto para aquellos libros. De entre todos los textos literarios, el libro de emblemas contiene en grado sumo la conjunción de factores que lo aproximan a las esferas productiva y receptiva del objeto artístico. Es también algo para ser mirado. Es ostentoso y, por consiguiente, es un trabajo que prestigia tanto la firma del autor como el *ex libris* del propietario en ámbitos eventualmente bastante alejados de la mera literatura. Al igual que el inicial contacto de toda obra artística con sus contemporáneos, la primera recepción del libro de emblemas se lleva a cabo ante unos ojos que no precisan en igual medida del esfuerzo intelectual de construcción y traducción que hoy se nos exige<sup>1</sup>. En general, la carencia de las *catego-*

---

<sup>1</sup> Cf. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

*rías específicas* fruto de la autonomización del campo de producción que permiten percibir de forma inmediata las diferencias de factura y de estilo hace que se apliquen primeramente a las obras de arte los esquemas prácticos que se emplean en la existencia cotidiana. Del mismo modo, el grueso de los contemporáneos del libro de emblemas había de introducir en la percepción de esa forma unos esquemas fruto de su experiencia diaria del sermón, la fiesta, el teatro o la conversación más o menos culta, es decir, esa categoría del gusto masivo que llamamos «realista»<sup>2</sup>. Sin embargo, es también cierto que el libro de emblemas, con sus marcadas peculiaridades, inventa y desarrolla un modo autónomo de lectura, y que esa autonomía traza una línea a partir de la cual otros hábitos de lectura sólo sirven secundariamente. Pero si convenimos en la proximidad entre el libro de emblemas y el libro de arte<sup>3</sup>, tendremos que acordar igualmente que su producción y recepción forman parte, en palabras de Pierre Bourdieu, de «esos actos conseguidos de comprensión que dan la felicidad como experiencia de un acuerdo inmediato, preconsciente y prerreflexivo, con el mundo, como coincidencia milagrosa entre el sentido práctico y los significados objetivados»<sup>4</sup>. La primera instancia de la relación del libro de emblemas con lo cotidiano debe atender a su fisicidad de volumen encuadernado y depositado en una estantería, a su carácter de mercancía.

El libro de emblemas nace como un objeto peculiar que traslada la presencia dispersa de la imagen simbólica al ámbito privado del escritorio, a la mirada individual de un yo lector obligado a interiorizar esos contenidos por medio de la lenta asimilación de una forma nueva y compleja que articula texto e imagen. La instalación del modo emblemático en lo cotidiano concreto tiene que ser vista inicialmente como un uso social prestigiador y denotativo de un *status* intelectual capaz de labores elevadas de desciframiento. Sabemos que el libro de emblemas no será necesariamente respetuoso con los rigores científicos ni con la corroboración exacta de sus fuentes cuando expone las implicaciones significativas de la imagen. No se trata tanto de un *medio* de transmisión de conocimientos, como de un *modo*; y es en cuanto que *modo* que se abrirá a los otros géneros literarios y a los espacios públicos y alcanzará a la masa, por más que en su formato libresco siga cargado de citas latinas y de autoridades más o menos oscuras<sup>5</sup>.

De estas premisas creo necesario partir para aproximar el género, los volúmenes que lo forman, al ámbito del día a día de autores y lectores. Más allá de una caracterización externa, es fácil probar la voluntad de utilidad práctica y de intervención sobre lo cotidiano

---

<sup>2</sup> Cf. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Madrid, Anagrama, 1995, pp. 458-469.

<sup>3</sup> Cf. Francis Haskell, *El laborioso nacimiento del libro de arte*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1991.

<sup>4</sup> *Op. cit.* p. 467.

<sup>5</sup> Con cierta rapidez, la vulgarización del género es criticada por quienes se precian de humanistas ya hacia 1600. La floración de repertorios de símbolos e imágenes permite a artistas y religiosos de variada procedencia un fácil y devaluado manejo de este material. Luego, como dice Fernando R. de la Flor, «el emblema deviene, con el tiempo y en el tiempo, estereotipo (...) A comienzos del siglo XVIII, lo que fue su antiguo predicamento entre las clases ilustradas ha acabado por completo», *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 362.

del universo simbólico del emblema leyendo simplemente la portada de la *Iconología* de Cesare Ripa (*princeps*, Roma, 1593). El perugino nos presentaba allí, con poca modestia, una obra, dice, «útil para oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores dibujantes, y para todos los estudiosos en general, así como para... disponer cualquier tipo de cortejo nupcial, funeral o triunfal, para representar poemas dramáticos, y para dar forma con los más apropiados símbolos a cuanto pueda caber en el pensamiento humano»<sup>6</sup>. Nada menos. Y, en efecto, algunos libros de emblemas tienen una gran difusión<sup>7</sup>.

La emblemática española abandona rápido las pretensiones derivadas de aquella antigua raíz neoplatónica (aquel «desvelar la naturaleza de las cosas divinas y humanas» a que aspiraba Pierio Valeriano) para aplicarse a fines concretos. Por más que aún Saavedra Fajardo aluda ocasionalmente al origen divino de las empresas<sup>8</sup>, lo cierto es que en España, cuando escogemos cualquier imagen proporcionada por la tradición, enseguida la vemos coagular sobre los intereses particulares del emblemista apartándose a veces mucho de las fuentes.

Hagamos ahora la prueba con un motivo cualquiera, por ejemplo con la familiar y venerable cigüeña que, desde una larga trayectoria anterior, ya estaba presente en los *Hieroglyphica* de Horapolo y en Alciato<sup>9</sup>. Su significado primario es el de la piedad y el amor paterno-filial: la cigüeña alimenta a sus polluelos y éstos, cuando los progenitores sean viejos, los cuidarán con igual mimo. Seis emblemistas españoles utilizan esta imagen y ninguno de ellos se conforma con el significado que acabo de resumir. Al contrario, introducen en la explicación no sólo su ideología, sino también su experiencia inmediata y sus preocupaciones más íntimas. Veamos algunos de ellos.

Siguiendo las fechas de aparición de nuestros libros, y aparte de los comentaristas de Alciato, el primero es Sebastián de Covarrubias<sup>10</sup>. El libro de Covarrubias tiene un

<sup>6</sup> Cesare Ripa, *Iconología* (Siena, 1613), Madrid, Akal, 1987, vol. I, p. 39.

<sup>7</sup> Para la vida de los libros de emblemas en España, cf. Pedro F. Campa, *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham y Londres, Duke University Press, 1990.

<sup>8</sup> *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (1640), ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988, Empresa primera («Al lector»), p. 8; Empresa 43 («Ut sciat regnare»), p. 274, etc. Ver Sebastián Neumeister, «Decadencia y modernidad de la emblemática», Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano* (1640), en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional, septiembre de 1994*, ed. S. López Poza, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, p. 203-219.

<sup>9</sup> Me parece interesante seleccionar esta imagen al haberla traído Umberto Eco como ejemplo de símbolo de significado general muy consensuado y reiterado de manera fija en la tradición clásica y medieval que revitalizará Horapoldo. Justo al contrario que Eco, me sirve para indagar en la manipulación personal e individualizada de las imágenes que lleva a cabo la emblemática posterior en la obra de nuestros autores. Cf. Umberto Eco, «La lengua perfecta de las imágenes», en *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 131-132. Aunque no trata la imagen de la cigüeña, quiero citar aquí el excelente trabajo sobre las aves en los libros de emblemas de José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996. Un buen resumen del tratamiento de esta ave como símbolo se encuentra en R. García Mahiques, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero, 1988, pp. 132-133.

<sup>10</sup> Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

tema recurrente y que siempre que aparece le fuerza a adoptar un tono vibrante con frecuentes irrupciones de la primera persona y elementos de la experiencia personal, es el de la educación y las cuestiones relacionadas con la infancia. Lo podemos comprobar abundantemente, pero baste el tono de este emblema del maestro Centauro que ofrece un dulce a su alumno (Cent. 1, Emb. 82, f. 82).

Deve el maestro ser muy amoroso,  
 Para que el niño no le cobre miedo,  
 Y deprenda, con gusto, y con reposo,  
 Sin darle un papirote con el dedo:  
 En especial, si es noble, y generoso,  
 No se le muestre áspero ni azedo,  
 Antes le dé la alcorça, y la rosquilla,  
 Quando leer le mande en la cartilla.

Y el comentario añade: «Los maestros que enseñan a leer, y escribir, y aun los gramaticos de primera classe, que tratan con muchachos, suelen ser tan crueles que con razón los podemos llamar Tyranos... Yo no contradigo el castigarlos, pero querría fuesse con moderación, y prudencia». Podríamos enumerar muchos otros emblemas en que Covarrubias insiste sobre la importancia y características de la adecuada educación<sup>11</sup>.

Pues bien, también para adaptarla a sus fines, Covarrubias no vacilará en invertir el significado de la imagen de la cigüeña. Ésta, nos dice, alimenta a sus polluelos, sí, pero con reptiles y sabandijas; con lo cual la comparación pedagógica está servida y aflora de nuevo como una de sus más recurrentes preocupaciones, en primera persona (subrayo el verbo principal):

El hijo del carnal, y del blasfemo,  
 Del jugador, logrero, o maldiziente,  
 Criado en tan vicioso pasto, *temo*  
 Quando grande, del mismo se sustente  
 (Cent. 3, Emb. 88, f. 288).

El siguiente autor en el tiempo es Hernando de Soto con sus *Emblemas Moralizadas*<sup>12</sup>. También él desterrará el significado conocido para sustituirlo por un tema casi

<sup>11</sup> Covarrubias se alinea con la pedagogía humanista menos coercitiva, la que empieza a abandonar la consideración del niño como materia ruda que hay que debastar sin reparar en la dureza de los medios. Es la línea seguida por Vives (p. e. *Ejercicios de Lengua latina, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1948, II, p. 961; *Del socorro de los pobres*, *Ibid.* I, p. 1362), Nebrija (p. e. *La educación de los hijos*, ed. de L. Esteban y L. Robles, Valencia, Universidad, 1981, p. 197), Juan Bonifacio, Palminero...; y que se enfrenta a las ideas expuestas en obras como las de Ambrosio de Morales (*Discursos*, en *Obras del maestro Fernán Pérez de la Oliva*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, II) o Cervantes de Salazar (*Continuación del Diálogo de la dignidad del hombre*, en *Obras que Francisco de Salazar ha hecho, glosado y traducido* (1546), Madrid, Antonio Sancha, 1772). Ver un estado de la cuestión en Concepción Cárceles Laborde, *Humanismo y educación en España (1450-1650)*, Pamplona, EUNSA, 1993.

<sup>12</sup> Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599.

necesariamente favorito para un amigo de Mateo Alemán y tan barroco: la cautela egófica, el silencio prudente y reservado donde no hay compasión que valga. Para ello no vacila, incluso, en desmentir a la tradición anterior.

(...) es el callar virtud muy heroyca, y por el contrario grave culpa el hablar lo que ha de callarse: sirve assí mismo de exemplo maravilloso, la Cigüeña por carecer de lengua y no de la piedad que se le aplica que usa con su viejo padre (Emb. 59, f. 123)<sup>13</sup>.

Podría ser que como Hernando de Soto, en su emblema 11, se había inspirado muy de cerca en las palabras de Covarrubias para una parte del comentario a la conocida imagen del ánsar que sobrevuela el monte Tauro con una piedra en la boca (una de las representaciones mas conocidas sobre el silencio prudente<sup>14</sup>), aquí, al vérselas con otra ave, se sienta forzado a demostrar originalidad como autor y no sólo como transmisor de conocimientos heredados. Pero, sobre todo, se trata de insistir en el eje de un pensamiento personal que aflora sea cual sea el símbolo elegido.

Años después, Saavedra Fajardo dibuja una cigüeña en la torre de una iglesia y también lo hará para ahondar sin rodeos en ideas muy propias, en este caso, la de la unión de Iglesia y Estado que esta promoviendo:

Sobre las torres de los templos arma su nido la cigüeña, y con lo sagrado asegura su sucesión. El príncipe que sobre la piedra triangular de la Iglesia levantara su monarquía, la conservará firme y segura (...) <sup>15</sup>

Preserva Saavedra el antiguo sema básico de la relación padres-hijos, de la perpetuación y del cuidado a los progenitores estableciendo la ecuación Iglesia = Madre, pero es algo que a estas alturas ya hay que conocer o adivinar y que, en todo caso, no se nos explicita, sepultado bajo una avalancha de argumentación historicista para convenir directamente a Felipe IV de que continúe con el apoyo a la Iglesia como hicieron sus antecesores. En cualquier caso, otro ejemplo notable de torsión sobre las ideas propias de una imagen común.

<sup>13</sup> Es un tipo parecido de subversión barroca de una imagen ya reelaborada por la emblemática (proviene de la *Antología griega*) que llevará a cabo, por ejemplo, Quevedo sobre un conocido emblema de Alciato. Del emblema 160 («Mutuum auxilium») traduce así Pilar Pedraza el epigrama: «El ciego lleva sobre sus hombros al cojo, y recibe de su socio a cambio el don de los ojos. Y así, en concordia, cada uno presta al otro aquello de lo que éste carece: uno los ojos y otro los pies (Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, p. 203). Quevedo seguramente recordaba la composición de Alciato cuando la «contrahace» en el soneto:

El ciego lleva a costas al tullido:  
dígola maña, y caridad la niego;  
pues en ojos los pies le paga al ciego  
el cojo, sólo para sí impedido (...)

<sup>14</sup> Durante el siglo XVI se genera una confusión entre los atributos del ánsar, el ganso, la grulla y, como vemos aquí, la cigüeña, al querer demostrarnos los emblemistas las ventajas del silencio cauteloso. Ver José Julio García Arranz, *cit.*, pp. 456-458.

<sup>15</sup> Ed. cit., Empresa 25, «Hic tutor», ed. cit., pp. 170-171.

Por último, Núñez de Cepeda<sup>16</sup> fuerza también a la imagen a adaptarse a unos muy específicos objetivos. Dentro de su programa de consejos a los preladados pone a la cigüeña y sus polluelos, respectivamente, en el lugar de la autoridad eclesiástica y su diócesis, ajenos a las disputas que otras aves, mientras tanto, mantienen al margen del grabado.

También podríamos citar los precisos consejos de «albergar los mendigantes legítimos en los albergues y del amparo de los pobres vergonzantes, de las cárceles, cautivos y huérfanos» de Pérez de Herrera<sup>17</sup> y la piedad ejemplar, pero bien individualmente caracterizada, como exige el relato hagiográfico, de San Pedro Nolasco en el libro de Fray Alonso Remón<sup>18</sup>, desarrollado todo ello a partir de la antigua imagen de la cigüeña. Idéntico experimento realizado con otro motivo emblemático tradicional presumi-mos que arrojaría resultados similares.

Hasta aquí constatamos cómo la emblemática española tiene una notable capacidad para adaptar la simbología mostrenca a las exigencias y características personales, e incluso autobiográficas, de los distintos autores, dejando entrar, en algunos casos, su voz personal más íntima. Pero, yendo más allá, contamos también con algún libro de emblemas enmarcado completamente en un relato en primera persona. Se trata del poco leído (y relativamente temprano para las coordenadas del género) *Norte de Ydiotas* de Francisco de Monzón, autor asimismo de unos *Avisos Espirituales* que es, en realidad, un interesante tratado sobre el sueño<sup>19</sup>. Monzón ya había dado muestras de su gusto por incluir datos de la experiencia personal dentro del discurso doctrinal en este último texto. Hablando teóricamente de las virtudes reparadoras del bien dormir y de la actividad mental que durante el sueño llevamos a cabo, cuenta de pronto un caso propio con valor probatorio:

Siendo Catedrático en Alcalá me pusieron un argumento de lógica: que no le supe lograr entonces: ni por más que después rebolví mis libros: y acostándome cansado y corrido con aquel cuidado me dormí: y soñé que me ponían aquel argumento: y de la solución dél: y en la mañana me acordé della y la di a un maestro que me avía argüido (f. 37r)

Y también es su experiencia la que valida sus palabras teóricas cuando, algo más abajo, se nos presenta como persona aquejada frecuentemente de pesadillas (*incubos*) en las que pugna infructuosamente por despertar y que le provocan gran angustia (f. 38r).

<sup>16</sup> Francisco Núñez de Cepeda, S. J., *Idea de el buen pastor copiada por los santos doctores representada en empresas sacras*, León, Anisson & Posuel, 1682, Empresa 26, «Bella gerant alii», ff. 427-429.

<sup>17</sup> Cristóbal Pérez de Herrera, *Discursos del amparo de los legítimos pobres*, Madrid, Luis Sánchez, 1598, p. 49. La vuelve a usar en *Proverbios morales, y consejos cristianos* (1618), Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1733, p. 1.

<sup>18</sup> Alonso Remón, *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca san Pedro de Nolasco...* Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627, f. 41r.

<sup>19</sup> Francisco de Monzón, *Norte de Ydiotas*, Lisboa, Joannes Blavio de Colonia, 1563, ed. mod. de Pierre Civil, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle. Le traité «Norte de Ydiotas» de Francisco de Monzón (1563)*, París, Publications de la Sorbonne, 1996. Apunta Monzón en su prólogo la existencia de una desconocida edición anterior. Los *Avisos espirituales* se editan en el mismo lugar y fecha. Con todo, la plena consideración del *Norte de Ydiotas* como libro de emblemas es algo problemática.

El *Norte de Ydiotas* tiene como peculiaridad principal ser un libro de emblemas enmarcado en un relato: «un hombre virtuoso y religioso», estando en una iglesia, descubre a una mujer que está ora llorando, ora mostrándose alegre o suspirando arrobada en la contemplación de un libro. Contemplación, que no lectura, pues al acercarse el hombre a averiguar qué ocurre, ella le confiesa que aunque no sabe leer, los grabados, sin texto, que contiene ese libro mueven su espíritu a estados de devoción superiores a los que podría provocarle cualquier lectura piadosa. El propósito es, por tanto, demostrar la virtualidad de las imágenes para mover los afectos y conseguir en los iletrados un alto grado de conocimiento de los misterios religiosos. Pero es, además, un curioso caso de *ut poiesis pictura*, donde la imagen es la que lleva directamente a la reflexión y al ejercicio espiritual sin ser ella misma la derivada de la reflexión o la contemplación. Y, lo que más nos interesa aquí, el autor sabe que acentuará su poder disuasorio fingiendo un relato experiencial, en primera persona, en el que la mujer exponga demoradamente los efectos que la contemplación de esas imágenes tiene en su espíritu<sup>20</sup>. Un libro de emblemas enmarcado, pues, en un relato en primera persona, un fragmento autobiográfico que nos habla de la importancia de inscribir la práctica devota en lo cotidiano de todo el cuerpo social.

Otro libro hay, en el que no podemos detenernos ahora y en el que, por otros motivos muy distintos, en este caso políticos, los emblemas son generados y generan a la vez texto en primera persona. Es el grueso volumen atribuido a Antonio Pérez, *Retrato al vivo del natural de la Fortuna de Antonio Pérez* (Rhodanusia —¿París?—, 1625), donde el intrigante secretario de Felipe II narra y desgrana la queja de sus desventuras alrededor de los emblemas del laberinto, del centauro, de la linterna, de la vestal o de la prisión con grilletes y cadenas.

Los emblemistas españoles, como vemos, son capaces de utilizar el libro de emblemas para hablarnos de sí mismos o de aprovechar las irrupciones de la primera persona para aumentar la eficacia doctrinal. A lo largo de las páginas del género podemos ir tropezando con multitud de pequeños detalles donde el emblemista introduce elementos cotidianos que tiene muy a mano. Covarrubias, por ejemplo, acostumbra a dejar subtonos sentimentales en sus comentarios<sup>21</sup>. Le hemos visto preocuparse por las cuestiones de la educación y de la infancia, pero también la vejez y sus problemas, incluso en su vertiente sociológica más real, es un motivo reiterado en su libro. Tratando de un asunto tan serio como el de los enfermos terminales, o de los ancianos desahuciados

---

<sup>20</sup> Es obligado poner en relación esta obra con los efectos visuales y la retórica de la identificación que emplea el predicador barroco. Ver Giuseppina Ledda, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII (1989), pp. 129-142. También, como dice Pierre Civil, «juste évoqués pour laisser place à une méditation vibrante, elles (las imágenes) servent de motifs à l'exposé d'une leçon d'exaltation religieuse. L'ouvrage porte l'empreinte des traditionnels *exempla*» (cit., p. 28).

<sup>21</sup> Cf. Juan de Dios Hernández Miñano, «Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas Morales*», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional, septiembre de 1994*, ed. S. López Poza, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 515-532. Llega a concluir este autor que «en realidad sus *Emblemas* están concebidos para servir, a este hombre solitario, de desahogo espiritual, confesión íntima o catarsis curativa» (p. 532).

por los médicos, conduce su pensamiento hacia la eutanasia y concluye que siempre hay que ser piadoso con los pacientes:

Algunos enfermeros ay tan impíos, que en desahuciando el médico al enfermo, les parece que ya no ay que curar nada dél, pudiendo entretenerle *con caldo esforçado*, y *con pistos*... Devrían considerar que a muchos de aquéllos que desamparan los médicos, favorece Dios, y viven, y quando esto no sea, deven asistirles con mucha caridad, hasta la postrera boqueada (Cent. 2, Emb. 73, f. 173).

¿Quién no queda conmovido ante la súbita aparición del cotidiano *caldo esforçado* y el *pisto* en un severo emblema que nos representa a Saúl suicidándose ayudado por un soldado amalequita y rotulado con una *inscriptio* latina tomada de las *Metamorfosis*?

Con todo, como decía al principio, nos encontramos con alguna dificultad para asumir por completo la mirada del primer lector de emblemas. Por ejemplo, sabemos que la España del Siglo de Oro mantenía una familiaridad con la muerte y sus imágenes que hoy tenemos que reconstruir. La muerte y su iconografía residía entonces en lo cotidiano de una manera especialmente activa, como demostró el seminario sobre el tema dirigido por Agustín Redondo<sup>22</sup>. Los libros de emblemas la representan abundantemente, ligada en general al tópico del *contemptus mundi*. Pero la muerte siempre tiene algo abstracto, un fondo irrepresentable. No así la vejez, un problema bien concreto con el que hay que vérselas día a día. Los muy diversos efectos de la ancianidad están analizados en nuestros emblemistas pero son Covarrubias y Juan de Borja—aparte lógicamente, de las reflexiones de Pérez de Herrera<sup>23</sup>—quienes demuestran un mayor interés por sus aspectos más próximos y constatables. La demencia a la que conduce la extrema vejez es lamentada por Covarrubias, que parece seguir a Pedro Mexía cuando éste nos informa de que en esa edad «obran los hombres lo que los niños en las condiciones e inclinaciones»<sup>24</sup>. Nos dibuja Covarrubias, pues, a un anciano jugando con dos niños montados en caballos de caña y agitando unos molinetes (Cent. 1, Emb. 91, f. 91). El viejo, nos dice, es una difícil papeleta para la sociedad.

Algunas naciones recogen a los tales y no les dexan salir en público, especial aviendo sido personas graves, y de consideración, porque no les pierdan el respeto que hasta allí les han tenido. Otros, debaxo de sombra de piedad, los matan: impía y bárbara cosa (loc. cit.).

La república debe proteger al anciano que se ha ganado el descanso después de una vida de servicio. En parte, ésta es también la idea que explica Juan de Borja en sus *Empresas Morales* bajo el motivo del buey echado cerca de un pesebre<sup>25</sup>. Como ve-

<sup>22</sup> Agustín Redondo (ed.), *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993.

<sup>23</sup> Ver E. Cordero de Ciria, «Emblemática y mendicidad. Los emblemas del Amparo de los legítimos pobres de Cristóbal Pérez de Herrera», *Bol. del Museo e Instit. Camón Aznar*, 39 (1990).

<sup>24</sup> Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Madrid, Cátedra, 1989, I, p. 523.

<sup>25</sup> «Con razón se deven estimar los hombres, que han visto, y trabajado mucho...pero quando las fuerças les fueren faltando, y la vejez les fuere entrando, con razón, y con reputación se pueden retirar, para siquiera gozar del postrer tercio de la vida, con algún reposo» (Juan de Borja, *Empresas Morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680, Segunda parte, pp. 250-251).

mos, el libro de emblemas es capaz de acoger preocupaciones sociales domésticas muy intensas, como la vejez, hasta el punto de hacer alusión en dos ocasiones a asuntos tan espinosos como el suicidio del anciano o la eutanasia.

Pero todos sabemos cuál es la preocupación cotidiana por excelencia: el dinero. La reflexión abstracta alrededor del menosprecio de las riquezas y los bienes terrenales corre por todos los libros de emblemas. Sin embargo, hay otros tonos. Veamos qué tienen que decir nuestros emblemistas más allá de que el dinero todo lo puede, que es más fuerte y convincente que el hierro de las armas<sup>26</sup> o, incluso, que hace a lo feo hermoso<sup>27</sup>. En este caso, quien expone la preocupación más circunstancial es Andrés Mendo<sup>28</sup>. La *inscriptio* de su emblema es «excelencia y veneración de la moneda», y plegándose del todo a las exigencias de la nueva economía monetarista, avisa al príncipe en un largo capítulo (Documento XLII) de que «Con el comercio se conserva la abundancia y para él es necesaria la buena ley de la moneda». La estabilidad de la moneda es fundamental y así nos avisa de que hay que mostrarle debida

veneración (...) por consistir en ella el bien público; la paz, la guerra, las victorias, el sustento, y felicidades humanas. [Y promulgar] severísimas leyes contra los que adulterasen la moneda (13-14).

Aunque sus reflexiones remiten al conocido problema financiero internacional en que está metido el país, no deja de apuntar también al dinero de bolsillo y las consecuencias concretas de la inflación en el día a día<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Hay bastantes ejemplos. Covarrubias dice: «Cosa cierta y recebida es, que los niervos (*sic*) de la guerra, son el oro, y la plata, y como los Reyes tienen salas de armas para las ocasiones, devrían tener para las mesmas, casas de tesoro, con mucha moneda» (Cent. 3, Emb. 34, f. 234); y más adelante, «Regularmente la guerra se haze con las armas, cuya materia es el hierro; pero si le dan a la espada unos filos en el oro se embota y no corta, y con él se haze más negocio, que con todos los demás instrumentos bélicos y máquinas...no ay castillo tan fuerte, que un asno cargado de oro no le rinda» (Cent. 3, Emb. 62, «Ferro nocentius aurum», f. 262). Saavedra Fajardo, «Los brazos de las repúblicas son las armas. Su sangre y espíritus, los tesoros» (Empresa 69, «Haciéndose dueño de la guerra y de la paz con el acero y el oro», p. 480).

<sup>27</sup> Otra vez es el desengañado Hernando de Soto el que manifiesta con menos disimulo la «moral de acomodación» barroca (Maravall) al apreciar la fuerza indiscutible de las riquezas: «Después que passaron las tres edades, y començó la de hierro, no huvo amigo con amigo, ni se dexó de exercitar qualquier fraude, qualquier género de mal, y daño... De aquí a valer tanto el dinero, que le obligó a dezir al otro Poeta, que el mucho oro es el que da la honra y grandeza, y que con el oro se enamora: y es sin duda que no se tiene más crédito de quanto dinero se tiene en el arca» (Emb. 7, «Pulchrum pecunia Faunum –El dinero a lo feo haze hermoso–», f. 13).

<sup>28</sup> Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales*, 1642, cito por la segunda edición, León de Francia, Horacio Boissat & George Remeus, 1662, que es la primera con ilustraciones.

<sup>29</sup> Otro tema de aparición frecuente –cuya enumeración sería aquí demasiado larga– relacionado con lo que comentamos es el de la tributación y la fiscalidad. Ya estaba en Alciato («Opulentia tyranni, paupertas subiectorum») y Diego López lo comenta así: «Para mostrar Alciato que la riqueza del tyrano es pobreza de los súbditos y vasallos, usa de una semejança diziendo que si en el cuerpo humano el baço está muy acrecentado, grande, y hinchado, causa muy gran daño a las demás partes y miembros» (Diego López, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, 1615), cito por la *editio optima*, Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1655, p. 516.

Aún podríamos tentar los reflejos de lo cotidiano sobre los libros de emblemas españoles desde otro ángulo. Mirar cómo los autores reproducen en el grabado, para su posterior discurso emblemático, no aquellas imágenes de la antigua tradición sino objetos que les rodean o elementos hasta la fecha inéditos. Debemos concluir, después de una búsqueda sobre casi dos mil grabados, que no es vía especialmente transitada por nuestros emblemistas.

El primer gran grupo es el de los motivos procedentes del ámbito de la técnica. Desde el reinado de Felipe II es justamente la escasez de dinero, derivada mayormente de los problemas financieros antes citados, el principal problema entorpecedor de cualquier proyecto de desarrollo tecnológico, y no un pretendido espíritu irracionalmente desinteresado por el progreso de los españoles. Dentro de este ámbito tecnológico, el área prioritaria es la militar. Uno de los dolores de cabeza más notables era la artillería y, en concreto, la fabricación de cañones fuertes y precisos, como ha demostrado David Goodman<sup>30</sup>. No creo arriesgado afirmar que el cañón reventado por su propio disparo que encontramos en Juan de Horozco<sup>31</sup>, o aquel otro cañón con el mecanismo de descarga atascado e inutilizado por la interposición de un simple clavo que nos presenta Juan Francisco de Villava<sup>32</sup> revelan cierta conciencia, bien instalada en la sociedad, de la precariedad temible de las armas de fuego. Covarrubias nos muestra con exactitud esta inseguridad por medio de una llave de arcabuz dotada a la vez de mecha o serpiente y de pedernal, pues si la mecha se le apagase al arcabucero, conviene tener otro medio que pueda provocar el disparo (Cent. 1, Emb. 75, f. 75)<sup>33</sup>. El buque de guerra erizado de cañones acogándose por fin a puerto seguro es una de las poderosas metáforas visuales empleadas por Rodríguez de Monforte para representar la muerte de Felipe IV<sup>34</sup>. Ante esta impresionante máquina bélica moderna es fácil suponer también otro asombrado «Voto a Dios que me espanta esta grandeza» de algún contemporáneo ciudadano de a pie que abriera el libro y tropezara con ella.

Son realmente escasos los emblemas que utilizan objetos vinculados a la ciencia en España. De esos pocos, encontramos tres relacionados con la óptica: un telescopio en Saavedra Fajardo, unas extrañas gafas de lentes facetadas que multiplican engañosamente la imagen en Covarrubias y un prisma de cristal que descompone la luz en su

<sup>30</sup> *Poder y penuria. Gobierno, tecnología y ciencia en la España de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1990; especialmente, «Tecnología para la guerra», pp., 107-172. Ver tb. Daniel L. Heiple, *Mechanical Imagery in Spanish Golden Age Poetry*, Madrid, Porrúa, 1983.

<sup>31</sup> Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (1589), Segovia, Juan de la Cuesta, 1591, Lib. 3, Emb. 47, f. 304.

<sup>32</sup> Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, Segunda parte, Emp. 45, *Del Rico Descontento*, f. 87r.

<sup>33</sup> En su *Tesoro*, Covarrubias arranca con un «Arma forjada en el infierno, inventada por el demonio», así de indignado, la disertación sobre la voz *arcabuz*.

<sup>34</sup> Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la cathólica magestad de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnación...* Madrid, Francisco Nieto, 1666. Es el emblema con el mote «Cum omni gloria sua accepit in portum», en página sin numerar. Ver Steven N. Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The royal exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

espectro de colores en Núñez de Cepeda, probablemente tomado del *Mondo simbolico* de Filippo Picinelli<sup>35</sup>. Pero es justamente este jesuita quien nos muestra una mayor curiosidad ante las novedades y los objetos insólitos. Creo que merece la pena destacar su comentario sobre una fuente que mana agua contra la ley de la gravedad por medio del principio de los vasos comunicantes. Hemos de tener en cuenta la biblioteca científica que, desde su pertenencia a la Compañía, podía consultar Núñez de Cepeda. Y hay que poner en relación su asombro ante un artefacto mecánico como éste con el hecho de que por esos mismos años, finales del XVII, Sir Robert Boyle está dando a conocer y perfeccionando su bomba de vacío; invento que, como a Núñez de Cepeda, le servirá también al inglés y a otros teóricos europeos para extraer conclusiones generales sobre la naturaleza de las cosas y que tendrá repercusiones extraordinarias para la configuración de lo que hoy conocemos como «modernidad» (no sólo científica, como ha demostrado Bruno Latour<sup>36</sup>). Núñez de Cepeda se mantiene, desde luego, en unas conclusiones mucho más conocidas, pero no deja de ser una excepción notable su atención hacia esa esfera de objetos y novedades.

La estrecha correspondencia, con que se enlaçan entre sí las partes que componen el universo, levanta el agua contra su natural pesadumbre [h]asta derramarse por los labios de la urna, como se ve en el cuerpo de esta empresa, sólo a fin de que en el conducto, o caña de vidro [sic] por donde sube, no se dé espacio alguno vacío, que corte el passo a los influxos celestes. Esta amorosa unión, conque se corresponden los cuerpos de esta gran massa en el orden común de naturaleza, representa al vivo la que professa la misericordia con los racionales en el orden de el espíritu... (Emp. 23, pp. 378-79).

Y no hay apenas nada más digno de ser reseñado dentro del mundo imaginario de los nuevos objetos en los libros de emblemas españoles. Sí, en cambio, encontraremos, en el ya citado Covarrubias, y en Andrés Mendo, emblemas que nos previenen espectacularmente contra todos los inventos y las novedades. Aunque sea partiendo para su aviso de la crítica al arbitrio, se acaba proponiendo tratar con extrema cautela toda novedad y toda invención, pues siempre hay alguna consecuencia negativa imprevisible en lo que no se conoce bien. «Novum omne cave»<sup>37</sup> es el mote imperativo que anota Andrés Mendo. Y Sebastián de Covarrubias es no menos tronante al hablar de la perversa inclinación del ingenio humano a maquinarse nuevos artefactos dañinos:

Malditos, e infernales pensamientos  
De aquellos ingenieros, cuyas manos  
Obran nuevas prisiones, y tormentos,  
Para sólo dar gusto a los tyranos,  
Devríanse acordar quán descontentos,

<sup>35</sup> Saavedra Fajardo, *cit.*, Empresa 7 («Auguet et minuit»); Covarrubias, *cit.*, Cent. 1, Emb. 18 («Sombras son de la verdad»), f. 18, Núñez de Cepeda, *cit.*, Emp. 35, («Nimium ne crede colori»), p. 604 y ss.

<sup>36</sup> *Nunca hemos sido modernos*, Madrid, Debate, 1993, especialmente pp. 29-78.

<sup>37</sup> «Documento LXIV. No introduzga fácilmente novedades, que de ordinario nuevos arbitrios son odiosos», ff. 19 y ss.

Y mal pagados fueron por sus vanos  
 Ardides, pues en cambio de su sciencia,  
 Se ha hecho en ellos siempre, la experiencia  
 (Cent. 2, Emb. 70, f. 170).

Con todo, es también Núñez de Cepeda quien introduce otro interesante ámbito de novedades, ahora en el bestiario emblemático. Utilizará una imagen proveniente de una realidad bien cotidiana en la España de la época pero apenas observada por nuestros emblemistas: el mundo nuevo de los descubrimientos. Y nos presenta el grabado del extraño animal llamado *sucarate*, especie de mono austral que, supuestamente, cuando se ve atacado no olvida nunca poner a salvo a sus crías. El hecho de que Núñez de Cepeda tenga en este caso al padre J. E. Nieremberg<sup>38</sup> como informador no invalida la absoluta originalidad de este emblema, uno de los pocos, puede que el único, que aún contribuye a aumentar, al final de siglo XVII, el repertorio del bestiario emblemático español y, lo que nos interesa aquí, por medio de un animal «moderno». Desde luego, Núñez de Cepeda está forzando su originalidad cuando, como hemos visto, podía haberse conformado con la familiar cigüeña

Nace en la parte austral de la América el Sucarate fiera atroz, de cuia piel se cubren por defensa los hombres robustos, y de disforme estatura que allí se crían: Mira con tan singular afecto la propagación de su descendencia, que perseguida de los caçadores, toma sobre su espalda los hijos, y por asegurarlos la vida, aventura la propia: ¡Tanto es el amor con que atiende a su posteridad aún la fieraça de los brutos más indómitos! (Emp. 39, 666-67)

No quisiera acabar esta revisión de los libros de emblemas sin mencionar la presencia de otro elemento relativamente nuevo en la cotidianidad, que tiene, en este caso sí, una amplia representación iconográfica: se trata del propio libro. Ya Alciato nos había mostrado claramente al libro como un objeto cotidiano, instalado en el ámbito más cerrado de la privacidad, cuando para hablar del silencio (del hablar y del callar) dibuja a un hombre (en aquel caso, Harpócrates), en la penumbra de su cerrado gabinete, rodeado de libros. A partir de aquí, el libro es actualizado por los emblemistas de manera bien reveladora de sus nuevos usos. La privatización creciente de la práctica de la lectura había de estar representada en los libros de emblemas que, a su vez, son los que exigen en mayor grado, ellos mismos, una lectura privada, el pasaje silencioso del ojo desde la imagen al texto y del texto a la imagen en aquel proceso de desciframiento inevitablemente individual. Era, por tanto, de esperar que el libro de emblemas contuviera libros como objetos de gran rentabilidad simbólica, ligándolos además, estrechamente, a prácticas personales<sup>39</sup>. Nada menos que 25 emblemas registran la presencia

<sup>38</sup> Núñez de Cepeda introduce otros animales provenientes del Nuevo Mundo, aunque menos originales y presentes en la tradición emblemática anterior, como el papagayo (Emp. 47), García Mahiques (ed. cit., p. 186) da la información de la deuda con Nieremberg, *Historia Naturae...*, Amberes, 1635, p. 189.

<sup>39</sup> Muy sugerente al respecto es el estudio de Aurora Egido, «La letra en *El Crítico*», en *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 101-132.

iconográfica de libros, casi siempre como símbolo inmediato de la sabiduría. Es Covarrubias, otra vez, quien construye el emblema con más repercusiones individuales y más cercano a la experiencia propia, cotidiana, de erudito lector que brega con una memoria limitada. En el grabado vemos una nube con un libro abierto en su interior y cuya lluvia abundante cae sobre una redoma de cuello muy angosto. Sólo unas pocas gotas conseguirán quedar en el interior de la botella, las más, como dice el mote («Periit pars maxima»), serán desperdiciadas.

Pero comúnmente acontece leer, y percibir muchas cosas, y dellas quedarnos muy pocas. Y por esta razón, es comparada la memoria, a una redoma de boca angosta, que recibe la pluvia del cielo, y la más della le cae por de fuera, y se pierde, siendo lo que entra en el vaso lo menos (Cent. 2, Emb. 15, f. 115).

Comúnmente nos acontece a los lectores de libros de emblemas *leer y percibir muchas cosas y dellas quedarnos muy pocas*. Algunas gotas de aquella vida cotidiana hemos visto caer en su interior; textos que, en principio parecen extremadamente impermeables a todo lo que no sea severa incitación moral pero que dejan ver al trasluz el gesto de la mano que les dio forma.

# NOTAS A *EL DIVINO ORFEO DE CALDERÓN DE LA BARCA*

Pilar Berrio Martín-Retortillo  
I.B Canido

Es bien conocido que Calderón de la Barca (1600-1681) compuso dos versiones<sup>1</sup> de un auto sacramental sobre el héroe tracio: *El Divino Orfeo*<sup>2</sup>. En su versión impresa definitiva<sup>3</sup>, el auto se abre con una loa donde intervienen el Plazer, personificado en un

---

<sup>1</sup> Una de ellas se publica por primera vez en 1677 en *Autos sacramentales alegóricos y historiales*, Madrid, Imprenta Imperial: Ioseph Fernández de Buendía, 1677, pp. 155-176. Pablo Cabañas descubre la otra en un manuscrito de la Biblioteca Nacional y la publica como apéndice de su estudio: *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948, pp. 243-87.

<sup>2</sup> No es ésta la única vez que el dramaturgo atiende a la figura de Orfeo. En el auto *El divino Jasón* contamos con la presencia del vate como personaje secundario. Como muestra Apolonio de Rodas en sus *Argonauticas*, Orfeo es uno de los acompañantes de Jasón en su periplo marino y se singulariza, frente al resto de los expedicionarios, por su doble condición de sacerdote y cantor. En *El divino Jasón*, Orfeo aparece explícitamente como alegoría de Juan el Bautista, en virtud de su misión de Precursor o «voz que clama en el desierto». Así en la edición de M. Peña: *Alegoría y auto sacramental: El divino Jasón, Pleito matrimonial del cuerpo y del alma de Pedro Calderón de la Barca*, México, UNAM, 1975, pp. 70,80,82,84,85, se dice: «Orfeo, que es el Bautista como muestra la pintura con sus pieles (...) Y tú, Orfeo, Juan te llamarás, que es gracia/ y eres tú la Voz del Verbo (...) Y llamando al dulce Orfeo/... Juan... y a cuya voz sonora,/ aunque voz dada en desierto (...) Y puesto / entre tormentos y azotes, /faltando la voz de Orfeo(...) Y Orfeo.../ -Juan- será la voz/ de Jasón». Es curioso que en este auto se intercambien las figuras de Jasón y Orfeo. Este último ha simbolizado, según añeja tradición paleocristiana, a Cristo, en figura de Buen Pastor. Sin embargo, en *El divino Jasón*, es Jasón quien aparece como Cristo y, con el vellocino de oro, se acerca a la iconografía del Buen Pastor.

<sup>3</sup> Si bien Cabañas mantenía la independencia de los dos autos y la posterioridad del manuscrito respecto al publicado, hoy se admite que el auto impreso es la versión definitiva y posterior (1663) del mismo auto, mientras que la manuscrita se trata sólo de una versión primera (anterior a 1635), si bien de gran

villano, un Viejo venerable, cinco Damas, cinco Galanes y Músicos. Cada uno de estos personajes lleva una letra que alude a alguna virtud cristiana o cualidad abstracta. Como señala Alice Pollin<sup>4</sup>, en el juego escénico y coreográfico de las letras hay ciertos elementos de magia numérica ya que, pasando de una sucesión ascendente de números impares a otra descendente de pares, en el transcurso del baile se colocarán formando la palabra EUCHARISTIA. Más tarde se deletreará CITHARA IESU. Este ingenioso juego anuncia ya el argumento del auto y da la clave de su fusión de lo mítico y lo cristiano: va a servirse de la fábula de Orfeo y de su instrumento, la cítara, para presentar una alegoría de la Redención y una exaltación de la Eucaristía, esencia y razón de ser del género que nos ocupa.

*El divino Orfeo* se desarrolla en un escenario formado por cuatro carros, cuya vistosa y colorista descripción conocemos gracias a la *Memoria de las apariencias*, documento firmado por el propio Calderón, conservado en el Archivo Municipal de Madrid y publicado por Cristóbal Pérez Pastor<sup>5</sup>. En el primer carro, que representa una nave negra, aparece el Príncipe de las Tinieblas con la Envidia. Escuchan una música armoniosa que proviene del segundo carro, un globo celeste, en el que monta Orfeo. Éste se dirige «en estilo recitativo» a la Naturaleza Humana y a los Días Primero a Séptimo, que llegan dormidos en el tercer carro, y, con la habilidad musical y seductora que le es propia, les va despertando en un rito que semeja la creación bíblica<sup>6</sup>. El Príncipe y la Envidia, testigos de esta escena, planean tentar a la Naturaleza Humana, con la ayuda de Leteo, que se presenta vestido de barquero. En la siguiente escena, la Naturaleza comienza a bailar y a cantar la gloria del Creador, acompañada de los Días, los Músicos y el Placer. Sale Orfeo a requebrarla y, finalmente, se desposan. El Príncipe y la Envidia, en forma de serpiente, logran que la Naturaleza coma de la manzana prohibida. Cae la noche. Los Días y el Placer abandonan a la Naturaleza, que queda bajo el poder del Leteo, mientras todo el cosmos se trastorna. Orfeo va a rescatarla con su arpa y, gracias a la dulzura de su música, sale vencedor. Llegan en una nave bajo las enseñas de la Eucaristía. Todos celebran la victoria.

Además de la lectura literal, que nos hemos permitido recordar, el auto esconde

---

belleza. Vid. Calderón de la Barca, *Obras completas*, III, ed. A. Valbuena, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 1839-55; E. Rull, *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, p. 90, —edición por la que citaremos la segunda versión); A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983; véase su cronología de los autos en pp. 250-52; P. R. León: «*El divino Orfeo* ca. 1634: paradoja teológica-poética» en *Calderón II: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, p. 687. No creo necesario comparar ambas versiones, de idéntico contenido teológico y similar tratamiento del mito y de la música. Señalemos que la nota más original de la primera versión, según León, es un Aristeo donjuanesco y demoníaco, auténtico protagonista, paradójicamente, de un auto sacramental.

<sup>4</sup> «Cithara Tesu: la apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón», *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 423-33.

<sup>5</sup> *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905, pp. 209-301. Citado por Rull, pp. 283-4.

<sup>6</sup> Con respecto al tema de la Creación en Calderón y sus posibles fuentes vid. J.M Osma: «Apostilla al tema de la creación en el auto *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca», *Hispania*, 34 (1951), pp. 165-171.

otras dos de tipo alegórico (característica consustancial al auto sacramental) que se imbrican: la mítica<sup>7</sup> y la teológica. Las principales secuencias del mito se descubren en la trama, así como los personajes del mismo. Orfeo, el protagonista, aparece con su propio nombre. Como es costumbre en sus autos mitológicos, Calderón gusta de proporcionar la etimología de la onomástica de sus personajes. Al igual que Pérez de Moya quien en su socorrido manual *Filosofía secreta* afirma que «esto significa Orfeo, que quiere decir auroáfonos, esto es, sonido dorado»<sup>8</sup>, el dramaturgo, deformando la exégesis etimológica («oraia phone») de Fulgencio<sup>9</sup>, se refiere a la de Orfeo como:

dorada voz o voz de oro,  
porque como el oro tenga  
virtud atractiva, pasa  
645 a la voz sus excelencias. (p. 315)

Sitúa su historia en Tracia, considerada erróneamente como una isla de Grecia. Presenta a Orfeo como hijo del Sol, Apolo, recogiendo una de las dos versiones antiguas sobre su genealogía y omitiendo la referente al rey Eagro. El vate posee poderes musicales extraordinarios con los que consigue seducir a la naturaleza, descrita a partir de una anafórica y paralelística enumeración de sus imprescindibles elementos:

Bello músico, que inspiras;  
galán poeta, que formas  
tan perfectos los acentos  
que a sus cláusulas sonoras  
500 las aves su vuelo inclinan,  
los peces su esfera cortan,  
los brutos su estancia dejan,  
las flores dejan su alfombra,  
los árboles sus raíces, (p. 308)

Orfeo se desposa con la ninfa Eurídice, la Naturaleza Humana. Sólo el Placer, personaje gracioso que en un romance relata el mito ajustándose a la tradición clásica, le da el nombre de Eurídice y, además, lo interpreta en falsa etimología:

No hay ciencia de que no esté  
665 dotada, tanto, que al verla

<sup>7</sup> Sobre la relación entre mitología y autos calderonianos *vid.* el fundamental estudio de J. Páramo Pomareda: «Consideraciones sobre los 'Autos mitológicos' de Calderón de la Barca», *Thesaurus* 12 (1957), pp. 51-80. *Vid.* también el librito ya citado de M. Peña que, si bien no trabaja *El divino Orfeo*, contiene un sugerente estudio sobre la alegoría. Sobre otros autos mitológicos *vid.* D. Martínez Torrón: «El mito de Circe y *Los encantos de la culpa*» y S. Neumeister: «Calderón y el mito clásico (*Andrómeda y Perseo*, auto sacramental y fiesta de corte)» ambos en Calderón. *op. cit.* pp. 701-712 y 713-722.

<sup>8</sup> Juan Pérez de Moya: *Filosofía secreta*, ed. E. Gómez de Baquero (Madrid: Los clásicos cuidados, 1928), II, p. 185.

<sup>9</sup> Fabii Plauciadis Fulgentii V.C.: *Opera*, Stutgardiae, B.G. Tevbuere, 1970, Liber III, X, pp. 77-79: «Orpheus [enim] dicitur oreafone, id est ll optima uox, Euridice uero profunda diiudicatio».

tan sabia, que incluye toda  
 la erudición de las ciencias,  
 Eurídice la han llamado  
 los que al pronunciarla alteran  
 670 el nombre de erudición, (pp. 315-6)

En las últimas escenas del auto, cuando ya Orfeo la ha rescatado, recibe de todos el nombre de Eurídice y así lo recoge la acotación en el verso 1008. Ella sufre la persecución del Príncipe de las Tinieblas, que se autodenomina Aristeo, el pastor virgiliano que trató de seducir a la ninfa:

760 Y así, para ver si sale  
 la fábula en todo entera,  
 he de ser yo el Aristeo  
 que esta hermosura pervierta,  
 no sin etimología  
 765 también; ¿de Antiteos la letra  
 contra Dios no se traduce?  
 Y corrompida, ¿no suena  
 casi lo mismo Antiteo  
 que Aristeo?... (p. 319)

Si la tradición etimológica de Fulgencio<sup>10</sup> se refería a Aristeo como personaje positivo y hacía derivar su nombre de «Aristos Theo»: «Sabiduría de Dios», Calderón, por el contrario, lo presenta como símbolo del Demonio y busca una macarrónica etimología que lo avale: «Antiteo»: «Antidios». Para seducir a Eurídice, Aristeo recibe la ayuda de la Envidia que aparece como un áspid venenoso. Alterando la narración virgiliana, el mal se desdobra en dos figuras para provocar la muerte de Eurídice.

Un nuevo personaje con reminiscencias mitológicas interviene en el auto. Se trata de Leteo quien, si bien según las descripciones del Hades clásico es uno de los ríos del mismo, aquí se confunde con Caronte, el viejo barquero que atraviesa la laguna Estigia llevando en su barca las almas de los muertos. Calderón le da vida y le hace cómplice del Príncipe de las Tinieblas. Orfeo baja al Hades para rescatar a su amada. Se enfrenta a Leteo –el olvido– con su música, por medio de la cual vence a la muerte.

En íntima y genial imbricación con la historia mítica, se encuentra la simbología teológica. Desgraciadamente no hay datos fehacientes sobre las fuentes que manejó Calderón, pero sabemos, por su sólida formación jesuítica, que tuvo que conocer muy bien tanto la fábula mitológica a través de los autores antiguos o de los mitógrafos, como los intentos de alegorizarla. Aprovecha el peso de esta tradición alegórica y los esfuerzos anteriores de acercar la figura de Orfeo al ámbito sobrenatural. La materia se prestaba de antemano a su transformación «a lo divino». Late el recuerdo de las primi-

<sup>10</sup> «Sed haec quantum ab optimis amatur sicut ab Aristeo –ariston enim Grece optimum dicitur–, tanto ipsa ars communionem hominum uitat».

tivas pinturas paleocristianas y de la doctrina de los Padres de la Iglesia<sup>11</sup> que asimilaban las figuras de Orfeo y Cristo por su doble condición de «psicopompos» y buenos pastores. En la primera versión del auto se citan expresamente los nombres de algunos de estos Padres:

Músico has sido excelente,  
canto es tu voz que publica  
tu amor, y así en los cantares  
lo entenderá, cuando diga  
*San Clemente Alejandrino*  
viendo que entiendes la cifra  
de la música del orbe, (...)  
con número y medida  
todo fue criado, como  
*Crisóstomo* nos lo explica.  
El instrumento templado  
eres tú, y su melodía  
te ha de aplicar *Agustino*  
cuando sobre un Rey Psalmista  
con *Ambrosio* y *Genebrardo*  
te llaman psalterio y cítara<sup>12</sup>.

Esta pesada erudición se suprime en la versión definitiva, pero nos da pistas acerca de las noticias de Calderón sobre la primitiva cristianización del mito. Este conocimiento pudo no ser directo, sino a través de compendios mitográficos como el citado de Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1657) de Baltasar de Vitoria, quien menciona algunas de estas fuentes. Pero al contrastar el pasaje citado con ambos manuales no encontramos, a pesar de la común presencia de San Clemente

<sup>11</sup> Cristo como Buen Pastor es tema fundamental de varios pasajes evangélicos: *Mt.* 18, 12-3; *Lc.* 15, 5-6; *Jh.* 10, 11-5, 27-8, y son muy comunes las representaciones de su figura rodeado del rebaño, con alguna en hombros, o con el cayado. Se ha estudiado que, detrás de esas representaciones, se encuentra la iconografía pagana sobre Orfeo, frecuentemente diseñado rodeado de animales a quienes encantaba con su lira. W.C.K. Guthrie: *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, sugiere que la adopción de la figura del vate tracio por los cristianos es continuación de la hecha por los judíos. El personaje de David, rey cantor, la profecía del cordero y el león tendidos juntos, son simbolismos afines a la temática órfica, y que, sin duda, unieron los cristianos a la persona y función redentora de Cristo, hijo de David. En algunos comentarios cristianos aparecen unidos estos rasgos de Orfeo: la lira, el gorro frigio, la túnica corta, los animales, con los atributos de Cristo: las ovejas, el cordero sobre los hombros, la cruz. Cristo vencedor de la muerte en el infierno se compara también en la literatura, como por ejemplo en el *Himno Nisibeno* de S. Efraim de Siria, con Orfeo por su viaje al Hades para luchar contra la muerte de su esposa. El fondo filosófico y teológico, desde el punto de vista cristiano, de esta identificación nos lo proporcionan algunos Padres de la Iglesia. Clemente de Alejandría (h. 150-h.215), que transmite una de las versiones del *Testamento de Orfeo*, se apoya en él para sus propias argumentaciones, puesto que, habiendo sido discípulo de Moisés, su sabiduría es útil para los cristianos. Además, Clemente profundiza en el contenido metafórico de la función de cantor de Orfeo y establece los primeros paralelismos literarios entre él y la figura de Cristo.

<sup>12</sup> Cito la primera versión por la edición de Cabañas, p. 249.

en Vitoria, una clara identidad de fuentes, por lo que, de momento, tenemos que postular la directa influencia en Calderón.

Además de la patrística, el dramaturgo también podía tener presente las moralizaciones medievales de las *Metamorfosis* de Ovidio como Arnulfo de Orleans, Juan el Inglés, cuya huella en la *General Estoria* ya analizamos<sup>13</sup>, o el *Ovidé Moralisé*. Más cercano tenía los «contrafacta» de las poesías de Boscán y Garcilaso, hechas por Sebastián de Córdoba<sup>14</sup>, si bien no conseguían armonizar la tradición pagana con la cristiana.

Calderón logra una síntesis perfecta de las dos tradiciones para representar por medio del mito griego los principales hitos de la Historia de la Salvación humana: Creación, pecado original, Redención. No olvidemos que, según Parker, «el sacrificio eucarístico es el sacrificio del Calvario, el dogma de la Redención, junto o por separado de los dogmas del Pecado Original y el de la Encarnación»<sup>15</sup>.

En primer lugar, la escena en que Orfeo despierta con su música a los Días y a la Naturaleza Humana corresponde a la sucesiva y armónica creación del mundo por parte de Dios. Calderón cita expresamente sus dos fuentes de inspiración: Ovidio en las primeras páginas de las *Metamorfosis* y el bello relato del primer capítulo del *Génesis*:

¡Ah de ese informe embrión!  
¡Ah de esa masa confusa  
a quien llamará el Poeta  
caos y nada la Escritura! (p. 289)

80

En segundo lugar, la tentación del Príncipe y de la Envidia a la Naturaleza humana corresponde al momento bíblico del pecado original de Adán y Eva. Ya las moralizaciones medievales de Ovidio, señalaban las semejanzas entre la muerte de Eurídice y la caída de Eva. En este auto aparecen los elementos bíblicos de la serpiente, la manzana prohibida y la promesa de llegar a ser como Dios (*Gén.*, 3, 5): «Come y como Dios serás» (v. 855).

Tras el pecado y la subsiguiente pérdida de la armonía en la naturaleza, el rescate de Orfeo simboliza la Encarnación de Dios, su Muerte en la Cruz y su Redención del género humano. Esta escena se configura como un 'via crucis', en el que Orfeo lleva su arpa, como Cristo su cruz. La tradición medieval que asimilaba ambos instrumentos,

<sup>13</sup> «Historia y ficción: el tratamiento alfonsí del mito de Orfeo», *Encuentros y desencuentros de culturas: Desde la Edad Media al Siglo XVIII. Actas del XI Congreso de la AIH*, III, Irvine, The Regents of the University of California, 1944, pp. 11-19.

<sup>14</sup> *Garcilaso a lo divino* ed. G.R., Castalia & University of Michigan, An Arbor, 1971. Como señalamos en nuestra tesis: *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Madrid, Universidad Complutense, 1994: «Orfeo en la versión «a lo divino» de Garcilaso pierde los rasgos que le hacían referente mítico del amor del poeta por su amada, por la razón de que Córdoba transforma ese argumento poético en otro totalmente distinto: los misterios cristianos. Pero, por otra parte, tampoco consigue Córdoba el grado de alegorización que ya había alcanzado este mito en el medievo y que culminará con los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca. No supo aprovechar el profundo contenido espiritual de esta fábula para sus fines.»

<sup>15</sup> *Op. cit.* p. 25.

como en el *Ovidé Moralisé en prose*<sup>16</sup>, se lleva aquí a su plenitud figurativa y simbólica, tradición que también recogerá Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*<sup>17</sup>. Cada elemento del arpa se corresponde con uno de los tormentos de la Pasión de Cristo: las clavijas a los hierros, las cuerdas a los azotes, los trastes a los golpes. Al final, Orfeo no puede sino exclamar las mismas palabras de Cristo en la Cruz (*Mt.*, 27, 46):

1220                    En tan triste,  
                          en tan estrecho trance,  
                          Padre mío, Padre mío,  
                          ¿por qué me desamparaste? (p. 341)

Además de estos tres momentos principales de la Salvación humana, el auto contiene otras reminiscencias bíblicas, como la escena de la adoración de la Naturaleza y de los Días a Dios en un Cántico de alabanza con eco, inspirado en el *Salmo* 104:

405                    Al Señor confesemos...  
                          Que con una voz sola...  
                          Que con una voz sola...  
                          Es el principio y fin...  
                          Es el principio y fin...  
                          De tantas bellas obras.  
                          De tantas bellas obras.  
410                    Confesemos su gloria...  
                          Confesemos su gloria...  
                          Pues es en eterno su misericordia. (p. 305)

<sup>16</sup> La cruz que lleva Cristo se reemplaza por el arpa con el mismo significado simbólico. Ambas, la lira de Orfeo y la cruz de Cristo, tienen poderes mágicos sobre los reyes del Hades, y ambas son interpretadas como manifestaciones o símbolos de la Palabra. *Vid. Ovidé moralisé en prose*, ed. C. De Boer, Amsterdam, 1954.

<sup>17</sup> Gracián dedica su Discurso LIX a la conformidad que ha de haber entre el tema del que se trate y la anécdota con la que se ilustra. Para ejemplificar esta cualidad retórica pone como ejemplo el mito de Orfeo y su alegorización. Comenta la asimilación entre Cristo y Orfeo, y entre los instrumentos de cada uno: Cruz y Lira. La relaciona con un texto evangélico, perteneciente a la escena de la Transfiguración, en el que Cristo anuncia que, cuando sea elevado sobre la Cruz, hará que todo lo creado se rinda ante Él, prefiguración de su triunfo sobre la naturaleza gracias a su muerte en la Cruz. La idea de la atracción por medio de un instrumento le acerca al mito de Orfeo y aprovecha las comparaciones añejas entre ambos.

«No basta la sabia y selecta erudición: requiérese la más ingeniosa y necesaria, que es la acertada aplicación della. Puede reducirse a especie de agudeza, y de las más importantes; pertenece a las de careo, porque se forma la correlación y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata, y la historia, suceso o dicho que se aplica. Desta suerte el sapientísimo Clemente Alejandrino, basta decir que fue maestro de Orígenes, acomoda, a Cristo Señor Nuestro en la Cruz, la antigua fábula de Orfeo, aquel que con la armonía de su lira atraía a los montes, paraba los ríos, arrancaba los árboles, suspendía las fieras y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo es aquel Señor, que teniendo estirados sus sagrados miembros en la lira de la Cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan dulce y suave armonía que atrajo a sí todas las cosas: 'Si exaltatus fuero a terra omnia traham ad me ipsum'.»



- 515                    Entra a mi florido Alcázar  
                          cuya estancia deleitosa  
                          tu eterna patria será, (p. 309)

Por último, el texto abunda en citas de las Sagradas Escrituras o de la liturgia, elemento este último muy imbricado en el propio ser del auto sacramental, cuya función era concelebrar la Última Cena, como la propia Eucaristía. Todo ello conforma un léxico particular, entendido muchas veces sólo desde el referente religioso:

- 30                     Si el Sacro Texto al prevenir tus artes,  
                          ladrón te ha de llamar en tantas partes,  
                          cuantas tus robos ya en mi mente llora, (pp. 286-7)

Se alude aquí al castigo impuesto por Dios a la serpiente por haber tentado a Eva, según relata el *Génesis* (3, 14)<sup>20</sup>.

- 486                   y de ser Hijo del Sol  
                          de Justicia, cuya antorcha,  
                          Dios de Dios y luz de luz  
                          en sus símbolos me nombra, (p. 308)

En estos versos se identifica fácilmente un fragmento del Credo de los Apóstoles<sup>21</sup>.

- 1105                   Y su yugo para él grave,  
                          a todos será suave. (p. 336)

Esta sentencia corresponde a una conocida promesa de Cristo a sus discípulos, recogida en San Mateo (11, 30)<sup>22</sup>.

- 1280                   Quien muriendo destruyó  
                          la muerte, (p. 344)

Frase que recuerda al texto litúrgico de, precisamente, 'Oraciones para la Comunión' del Ordinario de la Misa<sup>23</sup>.

---

al monte y al collado,  
do mana el agua pura;  
entremos más adentro en la espesura.  
Y luego en las subidas  
cavernas de la piedra nos iremos,  
que están bien escondidas;  
y allí nos entraremos

y el mosto de grandas gustaremos. *Cfr.* San Juan de la Cruz, *Poesías*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1995.

<sup>20</sup> «Dijo luego Yavé Dios a la serpiente: «Por haber hecho esto, Maldita serás entre todos los ganados. Y entre todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre tu pecho. Y comerás el polvo todo el tiempo de tu vida.»

<sup>21</sup> «Deum de Deo, lumen de lumine, et Deum verum de Deo vero...»

<sup>22</sup> «iugum enim meum suave est, et onus meum leve...»

<sup>23</sup> «Domine Jesu, Christe Fili Dei vivi, qui ex voluntate Patris, cooperante Spiritu Sacto, per mortem tuam mundum vivificasti, liberame per hoc sacrosantum corpus...»

Además de estos dos hilos conductores de la trama, lo mitológico y lo cristiano (en sentido amplio, que aúna lo teológico, lo místico, lo bíblico y lo litúrgico), hay un tercer elemento que sirve de nexo y proporciona la auténtica peculiaridad de este auto. Se trata del poder armonizador de la música («Voz que atractiva mueve a ir en su busca» reza el estribillo de la escena de la Creación), que hace posible la Creación del cosmos y la Salvación de la Naturaleza Humana<sup>24</sup>.

No se trata de un caso aislado en la obra calderoniana pues, como es bien sabido, el dramaturgo conoce las innovaciones italianas de la ópera<sup>25</sup> y se preocupa por los acompañamientos musicales de sus piezas. En efecto, obsérvense las acotaciones de este auto:

«Suenan clarines en el carro primero (...) Dentro, un instrumento (...) Adviértase que cuanto represente ha de ser cantado en estilo recitativo (...) Canta Orfeo como siempre (...) sonando a un tiempo el clarín, la música y la representación (...) Cantando (...) Y baile (...) Canta, como llorando (...) Sale Orfeo con un harpa al hombro, cantando (...) da vuelta la nave con un coro de música (...) sonando a un tiempo representación, música y clarín, dando una y otra vuelta las naves, acaba el Auto».

Especialmente el personaje de Orfeo, Sumo Músico y Creador, utiliza el «estilo

<sup>24</sup> Recuérdense algunos pasajes significativos:

«Para nuestro oído  
no hay distancia que impida tu sonido,  
65 y voz que agora dulcemente grave  
quiera unir lo imperioso y lo suave,  
no dudo que voz sea,  
que atraiga a sí cuanto atraer desea.  
Y más si atiendo en la Sabiduría  
70 que debajo de métrica armonía  
todo ha de estar, constando en cierto modo  
de número, medida y regla todo,  
tanto que disonara  
si faltara una sílaba o sobrara.» (pp. 288-9)  
«Mi voz,  
pues hará que se ablanden  
1175 en láminas de Bronce  
candados de diamantes,  
por quien Sagrado Texto  
dirá en altos anales  
que al dejar exaltado  
1180 la tierra por el aire  
no hubo cosa que a mí  
no atrajese». (p. 339)

<sup>25</sup> Calderón las conoce a través del Cardenal Rospigliosi y del escenógrafo Cosme Lotti. Cfr. O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 266-7, 272-3. Vid. en general M. Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, Madrid, 1921, pp. 159-60, 213-19. Alice M. Pollin, «Calderón de la Barca and music: theory and examples in the 'autos'» *HR*, 41: 2 (1973), pp. 362-70.

recitativo», es decir, una nueva monodia que imprime mucho más énfasis y ritmo a sus magnéticas palabras.

Tras este breve análisis del auto calderoniano sobre Orfeo, podemos concluir que se trata de una de las aportaciones más originales a su larga trayectoria. Une de forma magistral el mito en sí con el bagaje cristiano que se le había ido adhiriendo después de siglos de alegorizaciones, con el fin de representar los principales hitos de la Historia de la Salvación humana: Creación, pecado original, Redención. Todo ello se hace en un género peculiarísimo: el auto sacramental, donde la alegoría tiene su sitio más adecuado y se recogen las innovaciones estructurales venidas de Italia.

Destaca en la labor de Calderón su atrevimiento, del cual era consciente<sup>26</sup>, al manejar una historia pagana, si bien con larga tradición exegética a sus espaldas, para la exaltación de la Eucaristía. Creemos que este autor es heredero directo de aquellos humanistas que proclamaban la existencia de una 'theologia poetica' y defendían la poesía como actividad divina en la *Biblia*. ¿Y quién mejor que Orfeo, uno de los 'prisci theologi', primitivos teólogos, recipiendarios de la Sabiduría, para ejercer en este bello auto de Sumo Profeta y Pontífice?

Pero, por encima de mito y de doctrina, de reminiscencias humanistas o de programas contrarreformistas, quedará siempre la magia de la Voz de Orfeo hecha viva en carros multicolores.

---

<sup>26</sup> Vid. el diálogo entre el Judaísmo y la Fe en *El sacro Parnaso*. A este propósito son interesantes las aportaciones de Páramo en su «art. cit.», pág. 60, así como las de C.J. Ripandelli, *The tropological model of the Fall in «El divino Orfeo» and «El Mágico Prodigioso» by Calderón de la Barca*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1979, pp. 113-152.

## **LIENZO DE FLANDES: LAS SOLEDADES Y EL PAISAJE PICTÓRICO**

Mercedes Blanco  
Université de Reims

El «andamiaje narrativo» que analiza Robert Jammes en las *Soledades* y cuya solidez y minucia artesana gusta de resaltar<sup>1</sup>, consiste ante todo en la precisión y la verosimilitud de las articulaciones topográficas y cronográficas.

Por un escenario bien montado se mueven presencias mudas o musicales, con algún intermedio oratorio como el discurso del viejo serrano en la primera soledad, del viejo pescador en la segunda, o algún intermedio lírico como los epitalamios de la primera soledad o el canto altemo de la segunda. En muchas secuencias, es imposible aislar la representación de la figura propiamente dicha de su integración en un espacio, la hermosa figura en armonía con un hermoso entorno, o con menos frecuencia, la figura heroica en un entorno heroico, como sucede con el duque de Béjar en la dedicatoria, con el príncipe a caballo en la segunda *Soledad*, y hasta cierto punto con el naufrago en el grandioso enfrentamiento de la sierra y el mar del comienzo de la *Soledad* primera.

¿Un lienzo de Flandes?

Este protagonismo del escenario sugiere tentadoramente la afinidad del poema con el paisaje como género pictórico. El paisaje emerge lentamente en el Renacimiento como género independiente, aunque en general sin renunciar del todo a las figuras y en

---

<sup>1</sup> Muy especialmente en la introducción a su edición del poema (Madrid, Castalia, 1993), p. 22-43.

posición subalterna con respecto a la gran pintura llamada de historia, o sea religiosa, alegórica o mitológica. Llega a reivindicar un estatuto de igualdad con la pintura de historia precisamente por los años en que escribe Góngora, cuando surge en Italia en torno a los hermanos Carracci, la modalidad de paisaje que suele denominarse paisaje clasicista o paisaje ideal<sup>2</sup>. La simultaneidad entre este ascenso del paisaje en la escala de valores artísticos y la escritura de las *Soledades* parece excluir la simple coincidencia aunque es verdad que sólo una pequeña élite, los coleccionistas europeos, es tocada por el fenómeno y que la opinión mayoritaria, en España, aún más que en otros lugares, seguirá considerando el paisaje como género menor.

De la comparación a menudo citada que establece Francisco Fernández de Córdoba, entre el poema y un lienzo de Flandes se inspira Robert Jammes en la introducción a su reciente edición de las *Soledades* para cotejar el poema con ciertos cuadros de Peter Breughel el Viejo, ante todo *La caída de Icaro*, del museo de Bruselas, y *La mies*, del Metropolitan de Nueva York, cuya reproducción ilustra su texto<sup>3</sup>. En fechas aun más recientes, Antonio Carreira escribe:

como paisista (palabra antigua para paisajista) de nuevo coincide Góngora con la pintura que a lo largo del XVII se hace en Holanda. Pintores como Hobbema, Van Ostade, los dos Van Ruysdael, tío y sobrino, pintan incansablemente lo que lo rodea; un mundo menos piramidal, hierático y jerarquizado que el de la pintura española. Sus cuadros son apoteosis de lo cotidiano<sup>4</sup>.

Walter Pabst y Arturo Marasso parangonaron en cambio la poesía de Góngora con la obra de Rubens<sup>5</sup>. También Emilio Orozco en su *Introducción a Góngora*<sup>6</sup>, comparaba la poesía de las *Soledades* con los paisajes de Rubens, uno de los cuales, una cacería con Meleagro y Atalanta, está actualmente en el Prado, y fue adquirido por Felipe IV<sup>7</sup>.

Creo conveniente volver sobre este tema de las *Soledades* y el paisaje en pintura, aunque sea ya casi un tópico, precisamente porque las analogías intuitivas por los citados investigadores adolecen de un exceso de diversidad que incita a la prudencia... Entre Pieter Breughel el Viejo y Hobbema o Jacob van Ruysdael ha pasado un siglo y en este siglo hechos probablemente decisivos como la crisis de la figuración provocada por la fiebre iconoclasta, la constitución del estado holandés, la aparición de instrumentos ópticos como el telescopio, la multiplicación de las vistas topográficas, la utilización por los pintores de la cámara oscura<sup>8</sup>. Entre Rubens y los pintores holandeses existe una distancia temporal menor, pero una considerable distancia social y religiosa, la que separa a un cortesano internacional que ejecuta inmensos encargos para mecenas católicos a unos pintores asentados en ciudades nórdicas que trabajan para un mercado dominado por la burguesía protestante; mientras Rubens trabaja en competencia imaginaria con los grandes modelos toscanos o venecianos del siglo anterior, con Ticiano sobre todo, los holandeses, aunque con inmensa cultura pictórica, construyen su propia tradición.

La discrepancia no declarada entre los críticos que defienden estas analogías entre

<sup>2</sup> Véase acerca de ello Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape*, Yale University, 1990.

<sup>3</sup> Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994. Citamos el texto por esta edición.

la poesía de Góngora y varias modalidades de paisaje parece desacreditar a la empresa de establecer concordancias entre la poesía y la pintura. De su observación puede derivarse una postura escéptica, como la que sostenía Woods en su libro de 1978 sobre *El poeta y el mundo natural en la época de Góngora*. En uno de sus primeros capítulos, titulado «La poesía y los sentidos», Woods combatía con ardor el lugar común sustentado por la crítica acerca de la sensualidad, o del carácter sensible de la poesía barroca en general y gongorino en particular. De modo convincente, rebatía la idea ingenua de que cuando leemos estamos viendo algo, hacía hincapié en la evidente heterogeneidad entre la inteligencia de un texto y la percepción de una imagen, y mostraba que las metáforas y otros elementos de la descripción gongorina no se dejaban explicar por relaciones de semejanza entre dos objetos visibles, sino por conexiones culturales y conceptuales. Si el Océano en la ría es «centauro espumoso»<sup>9</sup> no es porque haya la menor semejanza que pueda captar el ojo entre la imagen del centauro y la del Océano (fuera de que un centauro espumoso no parece como tal imaginable), sino porque entrando en el arroyo el Océano se vuelve un ser híbrido «medio mar, medio ría», del mismo modo que el centauro es medio hombre, medio caballo, o también porque Poseidón o Neptuno está relacionado con el caballo, como recuerda Robert Jammes en una nota, y porque su avance hacia el arroyo tiene el ímpetu poderoso de una carga de caballería. El adjetivo «espumoso» anuda estos conceptos, ya que la espuma, atributo evidente del Océano, abunda en la literatura como signo de ardor y de fatiga en la boca del caballo fogoso que ansía la carrera o la batalla.

Woods se inspira en su crítica de un famoso libro de Rosemond Tuve sobre la imagen en la poesía inglesa isabelina y metafísica<sup>10</sup>, cuya tesis es que los procesos metafóricos en esta poesía no parten de semejanzas perceptivas, sino de la transformación ingeniosa de un código de equivalencias fijadas por la tradición. En definitiva, los críticos pictoricistas (*pictorialist*), como llama Woods a los partidarios de ver pinturas en los poemas, no tienen la imaginación visual ardiente de la que parecen jactarse, ya que cuando se les pregunta lo que ven en los textos, sus respuestas evasivas o contradictorias atestiguan que, como el restos de los mortales, no ven, nada aunque padezcan, en mayor medida que otros, la ilusión de «ver algo»<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> Antonio Carreira, «La novedad en las Soledades», en *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las «Soledades» de Góngora*. Marges 16, Presses de l'Université de Perpignan, 1995, pp.79-91 (cito la página 86).

<sup>5</sup> Se trata en especial de la «exuberante descripción de Sicilia» en el Polifemo.

Véase Walter Pabst, «Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten Polifemo und Soledades», *Revue Hispanique*, LXXXI, 1930, trad. esp. de N. Marín, Madrid, C.S.I.C., 1966, XIV. La misma comparación propone Arturo Marasso en *Hermetismo poético y alquimia*, Buenos Aires, 1965.

<sup>6</sup> Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.

<sup>7</sup> Simon Vosters, *Rubens y España*, Madrid, Cátedra, «Ensayos Arte», 1990, p. 45.

<sup>8</sup> Véase Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the XVIIth century*, Chicago University Press, 1983.

<sup>9</sup> *Soledad segunda*, verso 10.

<sup>10</sup> Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, The University of Chicago Press, 1947.

<sup>11</sup> M.J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford University Press, 1978, cap. 11 (traducción nuestra).

Sin embargo, la intuición de que algo hay en esta poesía de las *Soledades* que impone la evocación del paisaje pictórico, resiste a estas objeciones parece constituir una irrepresible tendencia de los mejores lectores. Creo que desplazando el problema, desechando la idea primaria de que el texto provoca impresiones visuales, es posible salvar esta intuición, o por lo menos tratar de analizarla.

### Góngora y la pintura

La repetición incansable del tópico *Ut pictura poesis* y de sus variantes no deja inmunes, como es bien sabido, a los aficionados a la pintura de los siglos XVI y XVII. Para ilustrarlo con un dato anecdótico, leamos las descripciones que hace a comienzos del siglo XVIII Antonio Palomino, pintor y tratadista enciclopédico de pintura, de dos retratos ecuestres de Velázquez hoy conservados en el Prado, el de Isabel de Borbón y el del Conde Duque de Olivares:

Retrató también admirablemente Velázquez a la muy alta y católica señora doña Isabel de Borbón, Reina de España, ricamente vestida, sobre un hermoso caballo blanco, a quien el color pudo dar nombre de cisne [...] Está tan ufano, no tanto por eso, como porque parece tasca reverente el oro, que lo enfrena suave, por venerar el celestial contacto de las riendas, que toca la mano, digna de empuñar el cetro de Imperio tan grande<sup>12</sup>.

Y he aquí un fragmento de la descripción del retrato de Olivares:

Otro retrato pintó don Diego Velázquez de su gran protector y mecenas Don Gaspar de Gúzmán, tercer conde de Olivares, que está sobre un brioso caballo andaluz, que bebió del Betis, no sólo la ligereza con que corren sus aguas, sino la majestad con que caminan, argutando el oro del freno con sus espumas<sup>13</sup>.

Estos ensayos descriptivos son lo bastante elocuentes y sugestivos, a pesar de su completa imprecisión visual, como para ser citados en los catálogos de la pintura de Velázquez<sup>14</sup>. No sé si alguien ha observado que se trata en ambos casos de la paráfrasis de un texto escrito mucho antes de que se pintaran los cuadros, un mismo fragmento de la *Soledad segunda*, donde se describe el caballo del príncipe cazador que Pedro Espinosa identificó con el conde de Niebla:

La espumosa del Betis ligereza  
bebió no sólo, más la desatada  
majestad en sus ondas el luciente  
caballo, que colérico mordía

<sup>12</sup> Antonio Palomino, *Vidas (El Parnaso Español Pintoresco Laureado, 1724)*, ed. de N. Ayala Mallory, Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 168.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>14</sup> Véase Velázquez. *Catálogo de la exposición del museo del Prado*, 1990, p. 257.

el oro que süave lo entrenaba  
 arrogante, y no ya por las que daba  
 estrellas su cerúlea piel al día  
 sino por lo que siente  
 de esclarecido, y aun de soberano  
 en la rienda que besa la alta mano  
 de sceptro digna<sup>15</sup>.

Es probable además que la transformación del sintagma «el oro, que colérico mor-día», que leemos en el poema, en la expresión «parece que tasca el oro» de la glosa de Palomino, sea fruto de otra reminiscencia gongorina, la de los versos de la dedicatoria del Polifemo al Conde de Niebla: «tascando haga el freno de oro cano / del caballo andaluz la ociosa espuma». En otro fragmento de la descripción del caballo de Olivares, ese mismo verso del *Polifemo* interfiere con otros versos cercanos «Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo» para contribuir a forjar la expresión de Palomino «argentando el oro del freno con sus espumas».

Claro que se trata de un ejercicio literario de *ekphrasis*, de una ficción inscrita al margen del cuadro y no de una descripción entendida como inventario de lo visible en la imagen. Sin embargo, algo de la intención expresiva de los cuadros de Velázquez se formula quizás mejor a través de esta glosa que a través de una descripción atenta a los pormenores y a las características visuales de los cuadros. Tales glosas prueban que para un pintor como Palomino, tan buen conocedor de la técnica y la práctica de la pintura, un centón gongorino no declarado, que ignora por completo los datos empíricos ofrecidos por unos cuadros, se impone como el traslado verbal más eficaz de su efecto estético.

Y es que un cuadro no es sólo una imagen sino que antes de serlo es una idea, o más bien una serie de ideas, unos conceptos como se decía en el siglo XVII. Cuando el mismo Palomino habla del paisaje como género, he aquí los primeros consejos que dispensa al pintor que se propone practicarlos:

Para esto es menester considerar que las estaciones del día más gratas a la vista, y ocasionadas para formar conceptos de contraposición, son el amanecer y el anochecer, porque estando el sol en su cenit, bañando igualmente con sus luces toda la campaña, difícilmente se encontrará un concepto caprichoso [...] y así el docto pintor ha de saber elegir de la variedad de la Naturaleza aquellas cosas, que más conduzcan a su intento, y sean más ocasionadas para lucir su habilidad; pues aquel primer golpe, que ofrece a la vista un buen concepto, es el que más satisface a el juicio de los inteligentes; aunque las partes no estén tan bien digeridas y manejadas como pudiesen<sup>16</sup>.

Queda pues claro por lo menos en teoría que el cuadro se basa en unos conceptos, término común a las poéticas y a los tratados de pintura, que pueden ser conceptos por

<sup>15</sup> *Soledad segunda*, v. 813-23 (ed. cit.).

<sup>16</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1988 (segunda edición), p. 164.

contraposición, o sea oposiciones acentuadas entre lo claro y lo oscuro, entre un grupo de árboles vistos a contraluz, y una montaña iluminada por el sol poniente, por ejemplo. El claroscuro así repartido es una idea que preside a la organización del cuadro, y el buen pintor será el que se las arregle para que ese «concepto» quede claro «al primer golpe de vista», o sea para que el sistema de oposiciones y correspondencias que ha presidido a la organización de la imagen no quede abolido por la multiplicidad caótica de las percepciones parciales. Considerando la pintura en sus conceptos constructivos, allí donde es «cosa mentase», y no el registro sensorial inmediato, existe la posibilidad de cotejar con cierto rigor los problemas formales y estéticos que se plantean al poeta con los que se plantean al pintor.

### Del mito al paisaje

En las *Soledades* no existe un predominio claro de la historia sobre el marco espacial, o de las figuras sobre el escenario. Así, el fragmento en que surgen las serranas en un monte tiene pocos antecedentes en la literatura y en cambio evoca cierto imaginario pictórico. El paisaje a la vez salvaje, fragoso y placentero no concuerda con la versión tópica del *locus amoenus* frecuente en las églogas poéticas y en cambio sus elementos coinciden con los componentes figurativos de las bacanales o arcadias de Ticiano, de Rubens, de Poussin y de Lorena, ensamblajes de figuras en actitudes lo más variadas posible, como aconsejan todos los tratados, y a un tiempo armónicamente concordes.

Estas figuras podrían ser hamadriadas, bacantes, ninfas, amazonas pero no son ninguna de estas cosas. No hay historia que corresponda a la imagen, como sucede en el enigmático cuadro de Giorgione titulado *La tempestad* en que tan vanamente se ha tratado de hallar una lectura narrativa o alegórica. Se trata de un «lascivo vulgo» errante, de figuras sin nombre ni historia que están gozando de la libertad de improvisar sus movimientos, en un ocio sin drama. Lo que el poema presenta entonces no es una narración mitológica con fondo de paisaje como las que abundan en la poesía renacentista. Tampoco se trata desde luego de un paisaje naturalista compuesto con recuerdos de montañas encontradas por Góngora en un viaje por las sierras de Cuenca o de Huelva, aunque estos recuerdos pudieran existir y tal vez, pero la suposición es bastante gratuita, nutrir el texto de alguna savia erótica. Lo importante es que, desaparecido el mito, el tono mitológico permanece y estas figuras pueblan de una hermosa presencia un espacio ideal de libertad, arte y sensualidad como el que podrían poblar en cuadros mitológicos sátiros y faunos, ninfas y dioses, bacantes y silenos, pastores y cazadores ovidianos. Como huella no de un mito sino del ambiente mitológico en general, queda la armonía de un entorno montaraz verosímil y de la presencia humana, en suma, el paisaje ideal no ya como fondo y marco de una historia, sino como matriz de la que podría emerger una historia. Algo parecido se observa en los cuadros de Carracci y sus seguidores, y más tarde de Poussin, Claude Lorrain, o Gaspar Dughet, en los casos en que queda borrada la frontera entre el mito con paisaje al fondo y el paisaje

puro con figuras. Lo que ocurre en el cuadro<sup>17</sup> «Paisaje con un hombre muerto por una serpiente» de Poussin no es una acción frente al bastidor del paisaje, sino que reside en la interacción entre la pequeña figura, en primer plano, del hombre muerto en los anillos de la serpiente, y la lejanía que se abre tras él. En este espacio, a través de una distribución calculada de ademanes, el horror del suceso parece rebotar en el miedo de algunos hasta perderse, como un arroyo en el océano, en la indiferente ignorancia de la mayoría. *Las Soledades* ofrecen uno de los pocos casos en que la poesía se enfrenta con esta problemática del paisaje con figuras, no ya como drama sobre un fondo inerte, sino como acontecimiento que consiste en la interacción misma de los personajes y del espacio. El problema es el de incorporar al mundo visible una historia que es más bien el germen instantáneo de una historia posible. Así cuando el cabrero muestra al peregrino desde un alto mirador un castillo en ruinas:

Aquellas que los árboles apenas  
dejan ser torres hoy, dijo el cabrero  
con muestras de dolor extraordinarias  
las estrellas nocturnas luminarias  
eran de sus almenas  
cuando el que ves sayal fue limpio acero<sup>18</sup>.

Las torres semiderruidas provocan una respuesta pasional, sentimental, unas muestras de dolor extraordinarias y la alusión a un ayer glorioso, cuando el hoy cabrero vestido de sayal era un guerrero cubierto de brillantes, honrosas armas. Esta alusión a un pasado caballeresco no tiene antecedentes ni prolongaciones en el relato; nada más hemos sabido ni sabremos de este enigmático personaje, cuyo discurso queda inmediatamente interrumpido. La historia se limita a la contraposición de dos objetos: las torres diurnas semiocultas por árboles, ahogadas en una imperiosa vegetación y las soberbias torres nocturnas, tan altas como para reducir a las estrellas a ser «luminarias de sus almenas». Este concepto paisajístico, este quiasmo entre una naturaleza diurna que domina y ahoga la arquitectura, y una naturaleza nocturna sometida al imperio de un edificio, podría traducirse en una composición pictórica. En el texto de *las Soledades* constituye un drama completo, es toda la historia tal como el poema la representa. La historia, sólo apuntada, sólo aludida y por tanto concentrada en un instante, se presta pues a una representación puramente espacial, como en un emblema, que vincula un texto epigramático con una imagen.

### La figura y su entorno

La integración de la figura, el lugar de la figura en el paisaje, es un problema que se

<sup>17</sup> Véase el estudio que dedica a este cuadro Louis Marin, «La description de l'image; à propos d'un paysage de Poussin», *Communications*, nº 15, Editions du Seuil, 1970, pp. 186-208.

<sup>18</sup> *Soledad primera*, versos 212-7.

le plantea al pintor, especialmente si pretende que la figura no sea un puro accesorio intercambiable, un detalle pintoresco más, pero que tampoco domine hasta tal punto la composición que convierta al paisaje en un mero telón de fondo. Se plantea al poeta un problema análogo, aunque lo resuelva con medios muy distintos, cuando tiene que representar con palabras a un personaje y al espacio físico que lo circunda, de modo que se mantenga el equilibrio entre la representación de ambos. El problema lo resuelve admirablemente Góngora en muchas escenas de las *Soledades*, y para empezar en la dedicatoria al duque de Béjar, donde el duque interpelado con un «Oh tú!» inicial es representado como cazador en un paraje serrano. En el ámbito amplísimo de un único período sintáctico, aparece el duque como perseguidor del venado, como sacrificador de una hecatombe de fieras, como triunfador que exhibe sus armas y sus trofeos, como deidad en su sitial, como majestuosa figura en plácido reposo que espera el homenaje del poeta peregrino. Al tiempo que desfilan los avatares del duque, desfilan fragmentos de paisaje, los montes, gigantes de cristal, el cuerno, el eco repetido, el Tormes teñido de espumoso coral, la nieve que purpurea, el duro roble, el pino levantado, las peñas, la sagrada encina, la alta cenefa de la fuente, el «de grama césped no desnudo»... Todo ello compone por estar incluido en el marco de un período una unidad, ya que el sentido queda en suspenso hasta que recorremos toda la serie, como las zonas de una imagen que el ojo va recorriendo con tanta rapidez como para creer abarcar la totalidad. La parcelación de esta unidad procede por cambios de plano, se pasa de objetos globales, panorámicos, que definen el espacio al modo de un horizonte, «los montes, que de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo», a objetos considerados de cerca, a un primer plano donde el duque reposa junto a una fuente, sobre un césped no desnudo de grama. El tú, sujeto de los principales verbos, se adueña del paisaje, primero temible, luego placentero y glorificante, que se presenta como enteramente modelado por su acción, o sometido a su influencia; pero por otra parte el duque no tiene existencia más que a través de esta acción por la que modela la naturaleza, tiñendo de sangre las aguas del Tormes, o la nieve, transformando en sitial la cenefa de la fuente, o en dosel augusto a la sagrada encina. El conjunto del período se presenta pues como un magnífico ejemplo de paisaje épico si se entiende por paisaje una construcción conceptual, donde se combinan objetos considerados a escala distinta.

Pero el problema de la unidad cuasi-visual del espacio puede plantearse también en ausencia de figuras humanas, como en la célebre descripción del río en la *Soledad* primera de la que cito la versión definitiva:

Si poco mucho mapa les despliega  
mucho es más, lo que (nieblas desatando)  
confunde el sol y la distancia niega.  
Muda la admiración habla callando,  
y ciega un río sigue, que, luciente,  
de aquellos montes hijo,  
con torcido discurso, aunque prolijo,  
fimiza los campos útilmente:  
orladas sus orillas de frutales,

quiere la Copia que su cuerno sea,  
 si al animal armaron de Amaltea,  
 diáfanos cristales;  
 engazando edificios en su plata  
 de muros se corona,  
 rocas abraza, islas aprisiona,  
 de la alta gruta donde se desata,  
 hasta los jaspes líquidos, adonde  
 su orgullo pierde y su memoria esconde<sup>19</sup>.

El período sintáctico se convierte en una representación analógica del movimiento sinuoso del río, en una sugestión sostenida por las metáforas que en sentido inverso hacen del paisaje mismo un texto: «el discurso prolijo» del río, o las «islas, paréntesis frondosos de la corriente» que aparecían en la versión primitiva<sup>20</sup>. Se indica la profundidad del espacio por un discurso que sigue el movimiento del río: desde el primer plano de la montaña, la mirada se adentra por una fértil llanura hasta un horizonte que es una frontera donde se pierde lo visible, como se pierde el río en los jaspes líquidos, en los destellos del mar lejano. Este tipo de composición es muy común en la pintura de paisaje tanto renacentista como barroca. El pintor se las arregla para guiar la mirada en su búsqueda de la profundidad, a través de los distintos planos. Es muy frecuente que la continuidad de la perspectiva se indique por un camino que se aleja serpenteando desde el primer plano, o por una corriente de agua.

A la unidad topográfica percibida por medio del movimiento continuo del río desde la cercanía hasta el horizonte, se suma la unidad que procede de la diseminación de efectos luminosos. El paisaje descrito constituye un espacio de visibilidad cercado de invisibilidades, invisibilidad de lo imperceptible por distante, de lo que la niebla enmascara, de lo que el Sol en su brillo cegador, confunde. En un paisaje clásico, el agua atrae la mirada por reflejar la luz en medio de la relativa penumbra circundante. La escritura poética produce un parecido efecto de relieve y de contraposición por medio de los epítetos, el río, «luciente de aquellos montes hijo» o por la metáfora, la «plata» del agua, los «diáfanos cristales», los «jaspes líquidos» del mar.

Es probable que una descripción así hubiera sido inconcebible en una cultura anterior al gran despliegue de la pintura moderna. Lo que se nos da no es un espacio considerado en sí, de manera puramente intelectual, sino de un espacio concebido como objeto visual, desde una perspectiva determinada, y visto a una luz determinada, el momento del amanecer en que el sol disuelve o «desata», como leemos en el poema, las nieblas. Esta preferencia por lo crepuscular, por los «caprichosos conceptos» que moldea la luz dorada o rojiza, la luz oblicua de la mañana y de la tarde, es común a todos los panoramas gongorinos de las *Soledades*. La luz crepuscular domina gran parte del paisaje moderno, desde Giorgione hasta Turner, y Palomino hace de esta preferencia,

<sup>19</sup> *Soledad primera*, versos 197-211.

<sup>20</sup> Metáforas estudiadas por Andrés Sánchez Robayna en «Góngora y el texto del mundo», en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 43-56.

como hemos visto, un recurso estereotipado para construir un paisaje visualmente eficaz.

### Lo visible impalpable

El privilegio de lo visible como tal, de la representación de objetos que sólo se aprehenden desde y para los ojos pero que no pueden captarse por el tacto es una característica de la pintura cada vez más acusada a medida que avanzamos desde el primer Renacimiento hasta el siglo XVII. Crece de modo patente el interés por la representación de objetos fluidos, ilusorios, transitorios o efímeros, como el viento, las nubes, la espuma, el movimiento, los centelleos de la luz, las vibraciones de la sombra, los reflejos en el agua. Esta preferencia puede ser tan marcada como para que todos los objetos representados o los más importantes cobren esa misma inestabilidad y complejidad de forma. Un cuello de encaje en un cuadro de Velázquez o Rembrandt puede parecerse más a la espuma que a un trozo de tela inmóvil, un pedazo de pan en un cuadro de Vermeer, con su corteza irregular, marcada por una red de pequeñas irregularidades, de fisuras y protuberancias, recorrida por centelleos dorados, puede tener el aspecto de un hervidero de luz y no de una masa sólida. Aunque parece ser un atributo máximo del Barroco en pintura, el interés por la representación de materias fluidas y movimientos caóticos aparece muy pronto y de modo memorable en los textos y dibujos de Leonardo. Puede asociársele la anécdota de Plinio que como todas las demás del libro 35 de la *Historia Natural* ha nutrido la especulación teórica sobre la pintura durante siglos:

Protógenes pensaba que no imitaba bien la baba del perro que jadea, aunque por lo demás, estaba contento, lo que rara vez le sucedía, de las demás partes; lo que le disgustaba era el arte, que no podía disminuir y que se veía demasiado, ya que el efecto se alejaba de lo natural; aquello era pintura, no era baba. Estaba inquieto, atormentado, porque en pintura quería la verdad, y no las aproximaciones. Había borrado varias veces, había cambiado de pincel, y nada le contentaba; al fin, despachado contra el arte que se dejaba ver demasiado, lanzó su esponja sobre el lugar que le desagradaba en el cuadro; la esponja vertió los colores de que estaba impregnada, del modo más afortunado y en el cuadro el azar igualó la naturaleza. A ejemplo suyo, Nealces, según se dice, consiguió representar la espuma de un caballo; él también lanzó su esponja, cuando pintó a un hombre reteniendo a un caballo con halagos. De esta manera, Protógenes ha enseñado a servirse de la casualidad<sup>21</sup>.

La complejidad caótica, la fluidez transitoria de la baba o de la espuma, o la percepción de un rápido movimiento aparecen a los pintores del XVII y a ciertos pintores geniales del XVI, del mismo modo que a Protógenes en la anécdota, como la vida misma, la naturaleza y no el arte, y de ahí el esfuerzo de apoderarse de esta naturaleza

<sup>21</sup> Plinio el Viejo, *Historia Natural*, XXXV, cap. XXXVIII.

con la «valentía», como suele decirse, de unas pinceladas sueltas, de un dibujo discontinuo, de unos crueles borrones<sup>22</sup> como los que Pacheco reprocha al Greco, o algunos tratadistas a las últimas obras de Ticiano, en suma, por un trabajo que simula la improvisación o el azar.

Por supuesto el problema no puede ni plantearse en los mismos términos ni resolverse de la misma manera en la representación verbal de los objetos. Sin embargo, uno de los rasgos más singulares de la descripción de lo visible en las *Soledades* consiste en el esfuerzo manifiesto por representar no ya objetos, sino puros fenómenos, como los reflejos de los rayos del sol en el mar, de unos faroles o de unas piernas desnudas en el agua de un arroyo, o bien objetos transitorios o fluidos, vuelos, surtidores de espuma, brillantes gotas de agua. Lo que el pintor puede conseguir desperfilando las formas, introduciendo un factor de irregularidad azarosa en la pincelada, de disociación en el colorido, lo logra la poesía por la construcción de figuras o conceptos que descomponen y recomponen de modo aparentemente aleatorio las cosas, aluden de modo indirecto a las propiedades conocidas del objeto, utilizan inesperadas analogías, complejas semejanzas cromáticas o geométricas, pero también puramente culturales y simbólicas. Así Góngora se propone representar el vuelo del Fénix, pájaro que las descripciones clásicas, como la de Claudiano, dotan de los colores más fastuosos, púrpura, oro y añil y lo hace por medio de una perífrasis: el «pájaro de Arabia, cuyo vuelo / arco alado es del cielo / no corvo, mas tendido»<sup>23</sup>. Y el poema nos persuade así de que si pudiera verse el imaginario vuelo del Fénix, si ese vuelo formase parte de la naturaleza que nos rodea se vería, con total disolución de la forma estática, un fenómeno dinámico, un arco iris no corvo sino recto que raya el cielo, como en una larga exposición fotográfica. Esa misma voluntad de aislar y representar un fenómeno transitorio, fijándolo en una figura paradójica, puede engendrar metáforas como la que hace de los chorros de espuma que levantan los remos de los pescadores blancas estatuas de Venus<sup>24</sup>, o de las orlas de espuma que produce el movimiento del arroyo en torno a cada guija «orejas de blanca espuma»<sup>25</sup>. Naturalmente cada una de estas metáforas es un concepto, o sea no se basa en el parecido visual sino que utiliza las resonancias simbólicas de los términos: ningún ojo ve semejanza alguna entre una estatua de Venus y un chorro de espuma, fuera de la común blancura, pero porque sabemos que Afrodita nació de la espuma, después de haber leído los versos de Góngora, veremos o podremos ver la silueta fantasmal de un cuerpo de mármol en una ola rompiéndose. Tampoco se ven en la parte sombreada de la carne de un niño rubio los agrios azules grisáceos que podemos encontrar en un cuadro de Rubens, y sin embargo el niño y su carne parecen creíbles gracias a la frialdad de esos azules que no reproducen, sino que sugieren, mediante la hipérbole, las

<sup>22</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. cit., p. 483: «Otros labran el bosquejo, y al acabado, usan de borrones, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad que los demás, y costándoles esto mucho trabajo lo disimulan con este artificio, porque ¿quién creerá que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto lo llamo yo trabajar para ser pobre.»

<sup>23</sup> *Soledad primera*, vv. 462-4.

<sup>24</sup> *Soledad segunda*, vv. 663-5.

<sup>25</sup> *Soledad primera*, vv. 559-60.

venas transparentándose a través de una piel clara y fina. El hilo rojo extrañamente desenfocado que aparece en primer plano en *La dentellière* de Venneer, es un hilo rojo particularmente real precisamente porque no se parece a un hilo rojo sino más bien a un reguero de sangre, o quizá más aún, a una mancha de pintura. Es obvio que la poesía como la pintura no copian sino que reconstruyen lo visible. Por ello, la mimesis más eficaz puede darse en ciertos casos límite allí donde la pintura se convierte en «pura pintura», en borrón o mancha, y la poesía en pura literatura, en reescritura ingeniosa de textos anteriores.

Esta clase de figuras abundan bastante en las *Soledades* y cualquier lector atento puede encontrarlas con facilidad. Se trata de construcciones intelectuales, verbales sí, pero que se orientan, de modo semejante a lo que sucede con las construcciones y las experiencias del pintor, hacia la representación significativa y estéticamente satisfactoria de experiencias visuales reales o tal vez mejor de experiencias visuales posibles, aunque irrealizables en la práctica. Inventar, a través de un lenguaje, y por tanto de una construcción lógica y lingüística, un mundo posible de experiencia perceptiva y hacer que este mundo sea proyectado sobre la experiencia efectiva de lo visible, tal es sin duda uno de los fines y en todo caso uno de los grandes logros del poema. La descripción que da Palomino de unos cuadros de Velázquez, glosando a Góngora, es una prueba del éxito de esta proyección.

La fascinación que ejercieron las *Soledades* en los lectores coéctaneos, como puede leerse claramente en los mejores comentaristas, en Espinosa Medrano por ejemplo, obedece en gran parte a esta diestra construcción de una experiencia visual posible<sup>26</sup>, a base de materiales culturales, mitológicos, simbólicos, ajenos en principio a toda reproducción empírica de las cosas. Es probablemente ahí donde ciertos humanistas de espíritu abierto como Pedro de Valencia sienten que Góngora emula victoriosamente a la poesía antigua. Tentativas de alcanzar esos mismos objetivos son patentes en todas las imitaciones de las *Soledades*, en poesía o en prosa, y así en las numerosas silvas descriptivas que directa o indirectamente derivan de ellas<sup>27</sup>. Saber en qué y por qué Góngora suele hacerlo mejor que otros, por qué va más lejos y en la dirección adecuada, es algo que rebasa el objetivo que me he propuesto aquí. Me he limitado a esbozar las razones en las cuales la intuición crítica multiseccular que adivina un parentesco entre esta poesía y la pintura podría ser fundada con cierto rigor a pesar de las objeciones graves y obvias que pueden hacerse. El siglo que vive Góngora es entre otras cosas un siglo de triunfo de la pintura, para recordar el título dado en la traducción española a una obra reciente de Jonathan Brown, un siglo de extraordinaria profundización de la experiencia visual, y no es de extrañar que uno de los grandes poetas de ese siglo registre a su modo ese avance triunfal.

<sup>26</sup> Véase por ejemplo cómo comenta Espinosa Medrano un fragmento en que Hortensio Félix Paravicino emula según él, por sus dotes descriptivas, al mismo Góngora: «Este es el Maestro Fray Hortensio Felix Paravicino [...] En cierto estudio nos hallamos un día donde se descogio un hermosissimo lienço de aquella mano. Era de la fuga y desastre de Absalon celebre por cierto con razon por la viveza de sus colores y la valentía de su primor. Corriose el velo, y esta era la pintura...» (Juan de Espinosa Medrano, «Apologético de don Luis de Góngora», *Revue Hispanique*, LXXV, 1925, p. 491.)

<sup>27</sup> Véase *La silva*, Grupo P.A.S.O. Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991.

# EL PRÓLOGO DEL *AMADÍS DE MONTALVO* ENTRE RETÓRICA, POÉTICA E HISTORIOGRAFÍA

Anna Bognolo  
Università degli Studi della Basilicata

Los prólogos, importantes elementos del paratexto donde el autor presenta el texto al público y propone determinadas direcciones de lectura<sup>1</sup>, son muchas veces lugares privilegiados en los que se recojen ideas literarias, asomos de teorías o de actitudes estéticas, que merecen ser tomadas en cuenta por el investigador, especialmente para integrar los conocimientos de teorías literarias en los períodos no dominados por poéticas explícitas<sup>2</sup>.

El prólogo del *Amadís de Gaula*, compuesto por Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo, y concluido en una fecha comprendida entre 1492 y 1504<sup>3</sup>, es un texto complejo que merece ser leído atentamente.

En el primer párrafo<sup>4</sup> («Considerando los sabios antiguos...merescen»), Montalvo observa que «los sabios antiguos», los narradores de las historias de Grecia y de Roma, compusieron sus relatos mediante un sistema de amplificación: sobre un «cimiento de

---

<sup>1</sup> Véase Genette 1989, pp. 158-233.

<sup>2</sup> Sobre el «género» prólogo véase el análisis de Porqueras Mayo 1957 y los textos recogidos en Porqueras Mayo 1965 y 1968. Para bibliografía en contexto hispánico consúltese Laurenti-Porqueras Mayo 1971. Un acercamiento más reciente al tema en Porqueras Mayo 1986 y Peron-Folena 1995.

<sup>3</sup> Véase Cacho Blecua 1987-88, I, p. 79; Sales Dasí 1992 y Ramos Nogales 1994. Sobre el prólogo del *Amadís de Gaula*, en relación con el aspecto pragmático, hay que señalar el trabajo de Redondo Goycochea 1989.

<sup>4</sup> Acepto la subdivisión en párrafos propuesta por Cacho Blecua 1987-88, edición de la cual se cita.

verdad» añadieron «tales y tan extrañas hazañas», que consiguieron fama eterna para sus héroes. La grandeza de Atenas, dice el regidor citando a Salustio, fue creada mediante la transfiguración a la cual la sometieron los escritores. La conquista del reino de Granada, considerando la veracidad y la magnitud del hecho histórico, y la superioridad de la fe cristiana sobre la religión de los gentiles, merecería una celebración incluso más alta y elocuente, y la escritura histórica que la narrase resultaría justamente superior a cualquier otra («pudiera en las nubes tocar»).

En el segundo párrafo («Otra manera...tenidas y llamadas») encontramos el elogio de «aquel gran historiador Tito Livio», que prefirió ensalzar la virtudes espirituales del «ardimiento y esfuerzo del corazón», más que las extraordinarias fuerzas corporales, que a menudo son de dudosa autenticidad. «En toda la su grande historia no se hallará ninguno de aquellos golpes espantosos ni encuentros milagrosos» que abundan en las otras, como en la Historia Troyana y en la Gran Conquista de Ultramar. Que Troya existió y que Jerusalén fue conquistada son hechos efectivos, que entran en la verdad, pero semejantes golpes hay que atribuirlos a la fantasía de los escritores. A este propósito Montalvo destaca la existencia de otro tipo de historiadores, los cuales no se fundaron sobre ningún «cimiento de verdad», sino que compusieron las «historias fingidas» donde se encuentran cosas maravillosas (cosas «admirables fuera de la orden de natura»), narraciones que, justamente, son consideradas «patrañas».

En el tercer párrafo («Pues veamos agora...criadas») Montalvo declara que el fruto provechoso de «los buenos enxemplos y doctrinas» se puede extraer lo mismo de las historias fingidas como de las verdaderas; y en el último («E yo esto considerando...fue dello causa») concluye ofreciéndonos su novela, producto de su deseo de fama y de su modesto ingenio, y termina narrando la fabulosa historia del hallazgo del manuscrito. Él no se incluye entre los doctos, sino entre los escritores de historias fingidas, los «que las cosas más livianas y de menor substancia escribieron», pero la historia está dotada de muchas enseñanzas cristianas que serán de provecho a caballeros jóvenes y ancianos.

Es evidente que la argumentación de Montalvo se desarrolla apoyándose en un sistema de oposiciones:

- 1) Entre historiadores antiguos y modernos: los modernos pueden exaltar las empresas de los héroes históricos más legítimamente que los antiguos, debido al fundamento más verdadero («cimiento de verdad») y a la superioridad de fe (par. 1).
- 2) Entre historiadores «que inflan» e historiadores rigurosos, los «oradores» de que habla Salustio y el «historiador» Tito Livio (par. 1 y 2).
- 3) Entre historiadores que construyen sobre «cimiento de verdad» y narradores de «historias fingidas» que merecen nombre de patrañas más que de crónicas (par. 2 y 4).
- 4) Pero las oposiciones se neutralizan en el párrafo 3, donde el autor dice que tanto de las historias falsas como de las verdaderas se puede sacar buen fruto; aquí además se invierten los valores, puesto que en la realidad contemporánea a menudo las historias verdaderas resultan «desviadas de la virtud», mientras son las fingidas las más ejemplares.

Las distinciones de Montalvo llevan en conclusión a detectar tres grupos al interior del género de las «historias»: las *historias verdaderas*, las *historias amplificadas*, y las *historias fingidas*; triple distinción que se puede asociar a la tradicional clasificación retórica entre los géneros de la *narratio*: *historia*, *argumentum* y *fabula* (narración de hechos verdaderos, verosímiles y ficticios), clasificación que en el medioevo hispánico se encuentra en San Isidoro, pero pertenecía a la retórica clásica y era universalmente conocida<sup>5</sup>. Sin embargo, hay una diferencia en el término central: mientras el *argumentum* clásico es una historia inventada pero verosímil, las historias de los que Montalvo llama «sabios antiguos» son organismos compuestos, formados por un primer nivel de hechos verdaderos, y engrandecidos con un segundo constituido por el material inventado<sup>6</sup>.

La distinción de Montalvo resulta más clara en el contexto del debate historiográfico contemporáneo: hacemos referencia en particular a la contraposición, notada por Derek C. Carr, entre Enrique de Villena y Fernán Pérez de Guzmán sobre el modelo de historia al cual referirse<sup>7</sup>. Mientras que para el Marqués de Villena el modelo para el historiador es la *Eneida*, que celebra el objeto histórico gracias a la elaboración retórica y literaria, Pérez de Guzmán (en el prólogo a *Generaciones y Semblanzas*) es partidario de no alejarse de la desnuda verdad de los hechos, aunque sin descuidar la forma elegante. En palabras de Pedro Cátedra: «Villena sostiene que se puede engrandecer la memoria y la fama de un individuo con el conocimiento de la retórica; Pérez de Guzmán opone que es justamente la mentira lo que empaña la fama de quienes la merecen por sus verdaderos hechos»<sup>8</sup>.

La actitud de Montalvo, al separar con exactitud lo que es ampliación retórica y fabulosa de la verdad de la escritura histórica, manifiesta una incipiente conciencia humanística parecida a la de Pérez de Guzmán. El modelo máximo en la historia verdadera es Tito Livio, para Montalvo como también para Guzmán. La condena de la *Crónica Sarracina*, que Guzmán acusa de ser una «trufa o mentira paladina» debida a un autor «liviano y presuntuoso» que se dedica a narrar «cosas extrañas y maravillosas», deriva igualmente del deseo de distinguir tipos de historias diferentes: actitud especular a la de Montalvo, pero parecida en su esencia e incluso en el léxico utilizado.

<sup>5</sup> *Etimologiarum*, I, XLIV (PL Migne, t. 82, p. 124): «De generibus historiae:... Nam historiae sunt res verae, quae factae sunt. Argumenta sunt quae, etsi facta non sunt, fieri tamen possunt. Fabulae vero sunt quae nec factae sunt, nec fieri possunt, quae contra naturam sunt» (nótese el eco de esto en «fuera del orden de natura»). Cicerón, *De Inv.*, I, 19, 27; *Rhet. ad Her.* I, 8, 12-13; Quintiliano, *Inst. Orat.* II, 4, 2. Sobre la teoría retórica de la narración véase Artaza 1989; sobre este aspecto en el prólogo del *Amadís*, Cappello 1991. Consúltese Fogelquist 1982, que propone adoptar la definición genérica de «historia fingida». Sobre Isidoro véase Curtius 1981, pp. 637-645.

<sup>6</sup> El término medio, la historia ni completamente verdadera ni falsa, en el Renacimiento se definiría incluyendo ambas acepciones. Por ejemplo, para A. López Pinciano, son loables sea las historias inventadas pero verosímiles (Heliodoro), sea los poemas épicos que construyen su argumento sobre un hecho histórico (por ejemplo su *Pelayo*). Véase López Pinciano 1973 y Lara Garrido 1982. La actitud de T. Tasso es parecida.

<sup>7</sup> Carr 1986. Su relevancia para la discusión sobre la historiografía ha sido subrayada por Cátedra 1989, pp. 42-45.

<sup>8</sup> Cátedra 1989, p.44.

Sin embargo, lo que Montalvo nos presenta es una historia fingida. Hay que tener en cuenta, pues, otro contexto, el de las poéticas de la época y del sentido que el término «fingido» adquiriría en ellas. Está claro que en la argumentación de Montalvo «fingido» se opone a «verdadero», pero el sintagma «compuestas y fengidas» que aparece en el par. 3 conserva también el rastro del otro valor presente en el étimo latino, donde  *fingere*  significa modelar, plasmar, dar forma; es decir simular, pero también componer. Historia «fengida» significa, pues, no sólo falsa, sino artificial e inventada; significa lo que produce la imaginación del poeta, el cual «finge» en el sentido que construye y crea<sup>9</sup>.

Podemos tomar como puntos de referencia dos «poéticas» de la época, más o menos equidistantes cronológicamente.

En aquella entusiástica defensa de la poesía que es el *Prohemio e carta al Condestable don Pedro de Portugal* del Marques de Santillana (1430) la poesía es definida como un «fingimiento de cosas útiles, cubiertas o ueladas con muy fermosa cobertura»<sup>10</sup>. Santillana se refiere sobre todo al verso, que reconoce superior a la «soluta prosa»; pero defiende ambos como partes de la retórica, «la elocuencia dulce e fermosa fabla, sea metro, sea prosa». Entramos de lleno dentro una poética horaciana, con la dialéctica del *utile/dulci*, del *delectare/prodesse*; y los términos son parecidos a los de Montalvo: un «fingimiento» (con su doble valor<sup>11</sup>), pero supeditado a la utilidad, y una «fermosa cobertura» (la belleza literaria).

Si nos desplazamos a unos años después (pero siempre en España y en un contexto anterior a la difusión de la *Poética* de Aristóteles) no me parece que los puntos de referencia hayan cambiado.

Alejo de Venegas, en el prólogo del libro de Alvar Gómez, *Teológica descripción de los misterios sagrados* (1541), se expresa con palabras semejantes y explícitamente horacianas: sale en defensa de la poesía, acusada de vanidad, diciendo que «no es otra cosa poesía sino una invención y traza del entendimiento que por figuras de admiración cuenta notables ejemplos para instruir los ánimos rudos»<sup>12</sup>. Por un lado, pues, encontramos la «admiración», por el otro la ejemplaridad y la utilidad didáctica. Años después insiste en los mismos conceptos al redactar el prólogo a la traducción española del *Momo* de Leon Battista Alberti (1553): «el principal intento de la poesía fue enderezar los hombres por estilo de admiración a los preceptos de la filosofía moral»<sup>13</sup>. El efecto

<sup>9</sup> Las definiciones de Alonso de Palencia, *Universal vocabulario*, Madrid, 1957, hacen pensar en este significado: «Fingo fingere es componer, formar, fingir». «Es el poeta fingidor de versos cuya obra se llama poema». En Dante, *De vulgari eloquentia*, II, 4, la definición de poesía es: «nichil aliud est quam ficticio rethorica musicaque poita».

<sup>10</sup> Cito de la ed. de López Estrada 1984, pp. 52-53. Se ha discutido la relación del *prohemio* de Bocaccio, *Genealogie deorum gentilium*, y con Oracio y Cicerón, véase Gómez Moreno 1990, Weiss 1990, pp. 165-228, y Garcí-Gómez 1973a y 1973b.

<sup>11</sup> Pero la nota de López Estrada subraya el de «composición, modelado», de *fingere* «formar, conformar con arte una materia. Véase también Weiss 1990, p. 191.

<sup>12</sup> Citado por Porqueras Mayo 1986, pp. 37 y 88.

<sup>13</sup> Porqueras Mayo 1986, pp. 38 y 93.

estético de la poesía se encuentra, pues, relacionado inmediatamente con el concepto de «admiración», el mismo que hemos encontrado en Montalvo.

Lo que me interesa subrayar es que el regidor utiliza los términos de «ficción» y «admiración» con el mismo sentido ambivalente que encontramos en las poéticas de la época. Si hacemos referencia a un contexto que ha heredado todos los siglos de sospecha que la tradición platónico-cristiana ha alimentado contra la literatura, podemos interpretar «fingida» como «falsa», y asociar la «admiración» al asombro vulgar ante lo inverosímil. Pero por otro lado la «historia fingida» significa una historia compuesta, no copiada de la realidad sino inventada, y como tal se vincula con la poesía y con su nobleza, con todo el poder manifestado por el arte de la palabra, su hermosura, su autoridad, su capacidad de inmortalizar. En efecto, si volvemos a leer las palabras de Montalvo, vemos que la alabanza de las artes retóricas asomaba ya, entre líneas, por ejemplo, en la cita de Salustio: los «oradores» mienten, pero solamente gracias a ellos Atenas llegó a ser grande.

Además en el texto son reveladoras las expresiones conexas con el campo semántico de la «admiración». El concepto de *admiratio* procede de Aristóteles y Cicerón; pero llegará a ser un requisito esencial en las poéticas renacentistas y culminará en la estética del Barroco<sup>14</sup>. Lo maravilloso de raíz medieval, que fomentaba la admiración, fue considerado necesario, por el deleite que procuraba, especialmente la épica, en las discusiones del Renacimiento italiano sobre el éxito de los poemas caballerescos como el *Orlando Furioso*<sup>15</sup>. Montalvo, cuando habla de «grande admiración» y de «cosas admirables», se refiere en ambos casos al lado exorbitante y fantástico de las historias fingidas, condenable como tal desde el punto de vista de la historia verdadera. Pero la palabra «admiración» tiene en todo caso un sentido eufórico, y Montalvo no es un historiador, sino un novelista que nos está ofreciendo una historia divertida y fascinante, llena de aventuras, encantamientos y viajes maravillosos (aunque salpicada de glosas morales). Está claro, pues, que la jerarquía de las historias dominada por el gran historiador Tito Livio deja lugar a otra, declaradamente más modesta, pero autónoma, regida por otras reglas: la de las historias fingidas como la de *Amadís*, constituyendo un ámbito aparte, integrado por la invención y la admiración.

Montalvo en suma separa el género de la ficción relacionándolo con la historiografía y atribuyéndole un papel inferior: así se justifica «arrimándose a los buenos». Decide pararse en el umbral, no reivindicar explícitamente la dignidad de la novela, una superioridad posible fundada en la invención de la que se compone y en la admiración que suscita; no utiliza, esto es, los argumentos sobre los cuales se fundarán las poéticas aristotélicas del Renacimiento.

Sin embargo, en su limpia delineación de un territorio aparte para la ficción, en su

<sup>14</sup> Véase especialmente Herrick 1947 y Riley 1963, además de Riley 1981, pp. 146-154.

<sup>15</sup> Consúltese el fundamental estudio de Weinberg 1961, especialmente por lo que se refiere a la discusión sobre la obra de Ariosto, vol. II, cap. XIX y XX. Una formulación muy clara de la necesidad de lo maravilloso se encuentra en las páginas del primer *Discorso dell'arte poetica* de Torquato Tasso, en Tasso 1977, p. 7-8.

reconocer el prestigio de la palabra retórica y literaria y en el acento puesto en la admiración (o sea la diversión y el placer estético que las historias de fantasía son capaces de engendrar) está implícita, sin desarrollar, toda una poética de la narración, quizá más orgullosa y consciente de sí misma, de lo que se había pensado<sup>16</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTAZA, E., *El Ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Univ. de Deusto, Bilbao, 1989.
- CACHO BLECUA, J. M., (ed.) RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G., *Amadís de Gaula*, ed. de J. M. Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987-88, 2 vols.
- CAPPELLO, S., «I prologhi del *premier livre d'Amadis de Gaule* (1540)», *Filologia Moderna*, 11, I, 1991, pp. 25-41.
- CARR, D. C., «Pérez de Guzmán and Villena: a polemic on historiography?», *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, ed. J.S. Miletich, Madison: HSMS, 1986, pp. 57-70.
- CÁTEDRA, P. M., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*, Salamanca, 1989.
- CURTIVUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), México-Madrid-Buenos Aires, FCE, 1981<sup>3</sup>, 2 vols.
- FOGELQUIST, J. D., *El «Amadís» y el género de la historia fingida*, Madrid, 1982.
- GARCÍ-GÓMEZ, M., «Otras huellas de Horacio en el Marqués de Santillana», *Bulletin of Hispanic Studies*, L, 1973a, pp. 127-141.
- GARCÍ-GÓMEZ, M., «Parafraſis de Cicerón en la definición de poesía de Santillana», *Hispania*, LVI, 1973b, pp. 207-212.
- GENETTE, G., *Soglie. I dintorni del testo* (1987), Torino, Einaudi, 1989.
- GÓMEZ MORENO, A., *El 'Prohemio e carta' del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990.
- HERRICK, M. T., «Some neglected sources of Admitatio», *MLN*, LXII, 1974.

<sup>16</sup> También Williamson 1991, pp. 87-108, nota en el prólogo el emerger de la fundamenal preocupación renacentista por el conflicto entre historia y ficción. Pero opina que Montalvo no exprese una postura decidida en defensa de la ficción y se encubra detrás de la coartada didáctica manteniendo una actitud incoherente y confusa, quedando muy lejos de la ironía cervantina. Estoy de acuerdo con su prudencia al hablar de ironía: en efecto hay todavía incertidumbre, y el MS encontrado, el uso del testigo presencial y de la autoridad de Urganda son la reelaboración de los *topoi* medievales más que su parodia. Pero creo que estos recursos no entiendan nunca garantizar *seriamente* la verdad de la historia. Creo más bien que Montalvo en el prólogo separe claramente la ficción e invierta la jerarquía inicialmente delineada, la de las historias verdaderas, valorando más las fingidas, aportadoras de igual valor ejemplar y de mayor posibilidad de solicitar admiración.

- LARA GARRIDO, J., «Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano», *Revista de Literatura*, XLIV, 1982, n°88, pp. 5-56.
- LAURENTI, J. L., PORQUERAS MAYO A., *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*, Madrid, CSIC, 1971.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Taurus, 1984.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía Antigua Poética* (1596), ed. A. Carballo Picazo, Madrid 1973, 3 vols.
- PERON, C., FOLENA, G. (eds.), *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause. Atti del XVI e del XVII convegno interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989)*, Padova, 1995.
- PORQUERAS MAYO, A., *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957.
- , *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968.
- , *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.
- , *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986.
- RAMOS NOGALES, R., «Para la fecha del *Amadís de Gaula*. ("Esta santa guerra que contra los infieles tienen comenzada")», *Actas del I Encuentro de Jóvenes Hispanistas. La investigación filológica. (Las Palmas de Gran Canaria, 10-12 Abril 1991)*. Reimpreso en BRAE, LXXIV, 1994, pp. 503-21.
- REDONDO GOYCOEHEA, A., «*Siempre la lengua fue compañera del imperio*. Análisis del prólogo de Garcí Rodríguez de Montalvo al *Amadís de Gaula*», en Criado del Val M., (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la Epoca de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, Barcelona, PPU, 1989.
- RILEY, E. C., «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», in *Studia Philologica. Homenaje...Dámaso Alonso*, III, Madrid 1963, pp. 173-83.
- , *La teoría de la novela en Cervantes* (1962) Madrid, Taurus, 1981<sup>3</sup>.
- RODRÍGUEZ, E., (eds), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Dep. de Filología Esp., Univ de Valencia, 1992, pp. 83-92.
- SALES DASÍ, E. J., «Las *Sergas de Espladián*: ¿una ficción ejemplar?», en BELTRAN, R., CANET, J. L., SIRERA, J. L.
- TASSO, T., *Discorsi dell'arte poetica*, in Mazzali E., ed., *Scritti sull'arte poetica*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.
- WEINBERG, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961 2 vol.
- WEISS, J., *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c. 1400-1460*, Society for the Study of Medieval Language and Literature (MAe Monographs), Oxford. 1990.
- WILLIAMSON, E., *The Half-Way House of Fiction* (1984) tr. sp. *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

# HACIA UNA NUEVA EDICIÓN CRÍTICA DE LA LOZANA ANDALUZA (I)

Patrizia Botta  
Università di Roma «La Sapienza»

El título de las ponencias mía y de Jacques Joset, que en ambos casos reza *Hacia una nueva edición crítica de «La Lozana andaluza»*, refleja un proyecto que vamos realizando juntos (a pesar de residir cada uno en su nación) y que se configura como trabajo de equipo, o mejor, dual, por cómo se le ha encarado desde el principio.

En efecto, con competencias distintas, con subdivisión de quehaceres, pero con un enfoque concordemente unitario, hemos emprendido, hace más de un año, la tarea de editar uno de los textos más difíciles de la literatura española, tachado por largos años de escabroso y por ello desatendido, y que sólo últimamente ha sido admitido a camppear en el Parnaso de los grandes clásicos de la literatura áurea.

Pese al gran interés que ha suscitado en tiempos recientes y al gran número de ediciones que han ido apareciendo una tras otra, creemos, por las razones que luego se dirán, que hasta la fecha no hay una edición de la obra que sea totalmente fiable. La necesidad, por tanto, de fijar un texto más seguro, base imprescindible para cualquier especulación teórica, histórica o literaria posterior, justifica, por sí sola, la tarea que hemos emprendido, que de hecho es ardua, por ser un texto que a cada página representa un verdadero desafío para el editor, y que, por otra parte, no está terminada por llevarse a cabo lentamente: por tanto lo que exponemos aquí no son resultados definitivos sino parciales y susceptibles de nueva reflexión.

Creemos que no estará de más recordar, siquiera brevemente, los datos principales de la obra, conocidos desde luego por todos pero que mencionaremos aquí tan sólo para trazar las coordenadas mínimas que sirven a nuestro caso, a saber: la génesis de la obra, la atribución, la tradición textual, y los problemas que plantea el original.

*La Lozana* se publica en Italia, en la primera mitad del XVI y no ha tenido, al parecer, un gran éxito editorial. Nos consta sólo una edición antigua, y no poseemos ni una copia manuscrita. Es más, la única edición de *La Lozana* nos ha llegado a su vez en ejemplar único, el de la Biblioteca Nacional de Viena<sup>1</sup>, y ello quizás se deba a la censura que, al condenar lo escabroso de su tema, pudo determinar la desaparición de los otros ejemplares, compañeros del estante (tal vez por las circunstancias mismas socio-históricas de su publicación y recepción). Su penuria editorial, pues (una sola edición), agravada por la casi inexistencia de copias conservadas (un solo ejemplar) y la consiguiente limitada circulación de la obra, que nadie cita –ni traduce– en el s.XVI ni en Italia ni en España, ya de entrada, no son nada comparables con la impresionante difusión impresa de que gozó un texto como *La Celestina* (modelo declarado y referente principal de nuestro texto) que, por las mismas fechas, ya era un verdadero *best-seller* como lo demuestra el alto número de ediciones, traducciones y refundiciones, aparecidas tanto en España como en toda Europa.

Por otro lado, la limitada circulación de *La Lozana* parece estar preanunciada en las palabras mismas de su autor, quien tiene plena conciencia de lo candente de los temas por él tratados, y recomienda que el texto no lo lean los niños en las escuelas («sed non legatur in escolis», afirma poco antes de concluir<sup>2</sup>).

La edición antigua, quizás por ello mismo, es de lo más lacónica: el ejemplar vienés no lleva fecha expresa ni datos del impresor, y ni siquiera el nombre de su autor. Pese a tanto misterio, sabemos por otras sendas<sup>3</sup> que la obra se debe a Francisco Delicado, y que aparece en Venecia hacia los años 1528-1530, según la opinión más difundida entre los estudiosos. La época de composición es algo anterior y podemos distinguir entre una primera redacción, llevada a cabo en Roma en 1524<sup>4</sup>, y una segunda redacción (si es que no hay más), que aporta varios retoques y partes añadidas, y que ha sido terminada en Roma y luego en Venecia, entre los años 1527 y 1528.

Su autor, Francisco Delgado o Delicado, es un clérigo cordobés establecido en

<sup>1</sup> Signatura actual: 66.G.30 (3)- Rara.

<sup>2</sup> *Tabla*, fol. N<sup>o</sup>r (citamos del microfilm del ejemplar antiguo).

<sup>3</sup> Como ya descubrió Gayangos en el s. XIX, Francisco Delicado, algunos años más tarde, en la edición que lleva a cabo del *Primaleón* (Venecia 1534, BNM R/12100) declara expresamente haber compuesto la obra («como lo fui yo quando compu<o>se *La Lozana* en el común hablar de la polida Andalucía», *Introducción del Tercer Libro*, fol. Z<sup>o</sup>v). Pero ya había dejado varios indicios de su paternidad diseminados a lo largo de la misma *Lozana*, como por ejemplo la mención de su tratado sobre *El legno de India Occidentale* (*Escusa*, fol. N<sup>o</sup>v: «en el *Tratado que hize del Leño de Yndia*»), obra que resulta claramente atribuida a Delicado en la ed. antigua (en la portada, en el *incipit*, en las rúbricas, en el epílogo, en el colofón, cfr. las pp. 288, 289, 291 y 302 del *Apéndice* de L. Orioli cit. *infra* nota 6). Además, la mención, en *La Lozana*, de la patria del autor, la Peña de Martos (Mamotreto 47, fol. K<sup>o</sup>r) que en el tratado del *Legno* cit. resulta claramente indicada como patria de Delicado («Impressum Venetiis sumptibus venerabilis presbiteris Francisci Delicati de opido Martos», cfr. colofón apud *Apéndice* cit., p. 302). Y por último el apellido «Delicado» escondido en *La Lozana*, en las estrofas finales de la *Carta de excomunió*n (fols. N<sup>o</sup>v y N<sup>o</sup>r), según ya señalado por Allaire, ed. cit. *infra* nota 14, p. 500n.

<sup>4</sup> Entre el 30 de junio y el 1<sup>o</sup> de diciembre de 1524, según declara el autor en la rúbrica del Mam. 1 (fol. A<sup>o</sup>r) y al final del Mam. 66 (fol. N<sup>o</sup>r).

Italia, que primero vive en Roma, y después del Saco de 1527 pasa a Venecia<sup>5</sup>, donde entre otras cosas se dedica a la actividad editorial y publica varios textos españoles de gran difusión comercial, como la *Cárcel de Amor* (1531), el *Amadís* (1533), el *Primaleón* (1534), la *Celestina* (1531 y 1534), y por lo menos una de sus obras (el breve opúsculo del *Legno de India Occidentale*, o «guayaco», para curar la sífilis, 1529<sup>6</sup>). Dicho sea de paso, de la experiencia editorial de Delicado quedan muchas huellas en el ejemplar vienés (como luego se verá), lo que lleva a pensar que el autor fue también editor de su *Lozana*.

Tras la penuria de la tradición antigua (una sola edición, un solo ejemplar), la tradición moderna de la obra, sin más remedio, sigue de cerca la fortuna que ha tenido el ejemplar vienés: primero olvidado y desconocido, luego descubierto y editado en el XIX, y luego reproducido en facsímil<sup>7</sup> y lanzado definitivamente al gran mercado de los estudiosos.

En efecto, como lo han recordado ya varios críticos y sobre todo Damiani en sus tres *Bibliografías*<sup>8</sup>, hay que esperar al s.XIX para un 'descubrimiento' del ejemplar vienés, debido a Wolf, y una transcripción sumaria debida a Gayangos, de la que deriva la serie de ediciones sucesivas, pocas en el s.XIX y principios del XX, y mucho más numerosas a partir de los años '50 de nuestro siglo, cuando aparece el facsímil del ejemplar vienés, que da el pie a otra serie de ediciones llevadas a cabo en el arco de pocos años y a un nuevo interés más general por la obra. De hecho, *La Lozana andaluza* ha quedado por mucho tiempo desatendida por los críticos, no sólo porque no se la conocía, sino también porque, apenas descubierta, ha sido blanco de juicios negativos de críticos de gran envergadura y autoridad, como Menéndez Pelayo (que la veía tan sólo como una vulgar imitación del texto de Rojas, con el añadido de elementos escabrosos de mal gusto<sup>9</sup>). Recientemente, en cambio, tras la aparición del facsímil de 1950, ha habido una general revaluación del texto y es abundante ya la bibliografía específica que tiende a reconocer los méritos literarios y lingüísticos de la obra y a otorgarle, ya para siempre, el título de 'clásico' de la literatura española de todos los tiempos.

Se puede hablar, pues, de dos etapas en la labor editorial en la época moderna, una

<sup>5</sup> Más precisamente el 10 de febrero [de 1528], según dice el autor en la *Digression* final, fol. N<sup>6</sup>v.

<sup>6</sup> Cfr. *El modo de adoperare el legno de India Occidentale*, Venecia 1529, reed. por Bruno Damiani en *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI.4 (1970-71), pp. 251-271 y por Luisa Orioli en el *Apéndice* a su trad. it. Milano, Adelphi, 1970, pp. 287-305. Hay traducción española por José Hernández Ortiz, *Francisco Delicado, tratadista de medicina en la Roma del Renacimiento*, en *Tauta*, 1 (diciembre 1972), pp. 19-29. Vid. además Bruno Damiani, *Some observations on Delicado's «El modo de adoperare el legno de India Occidentale»*, en *Quaderni Iberoamericani*, V (1969-70), pp. 13-17.

<sup>7</sup> Ed. facs. de A. Pérez Gómez, Valencia, Tip. Moderna, 1950.

<sup>8</sup> Cfr. Bruno Damiani, «*La Lozana andaluza*. Bibliografía crítica», en *Boletín de la Real Academia Española*, XLIX (1969), pp. 117-139; Id., «*La Lozana andaluza*». *Ensayo Bibliográfico II*, en *Iberoromania* (1980), pp. 47-85; Id., «*La Lozana andaluza*»: *ensayo bibliográfico III*, en *La Torre* (Nueva época), IV (1990), pp. 151-169.

<sup>9</sup> Cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, cap. XI, «Imitaciones de *La Celestina*», en *Orígenes de la novela*, IV, pp. 45-65.

en el siglo XIX, tras el descubrimiento del ejemplar, que ha dado pocos frutos y, en general, poco fiables (por basarse los más en la transcripción sumaria y fragmentaria de Gayangos, salvo la ed. 1871, completa y más cuidada), y luego una segunda etapa a partir de los años '50 de este siglo, que dura hasta la fecha, y que ha dado por resultado un gran número de ediciones comerciales encargadas por las editoriales más difundidas, a las que hay que sumar, en el mismo marco de la fortuna reciente de la obra, adaptaciones teatrales, poéticas y cinematográficas y varias traducciones a otras lenguas<sup>10</sup>.

Pese a tan gran difusión, o a cierta altura a verdadera 'moda' (paralela al auge de los estudios sobre el erotismo áureo), creemos que las ediciones modernas de *La Lozana* aparecidas hasta la fecha no son ni fiables en cuanto a exactitud y precisión textual, ni satisfactorias en el plano de la interpretación, ya sea de detalle, ya sea de la obra en su conjunto. De hecho, como se ha señalado ya en las reseñas<sup>11</sup>, los defectos más frecuentes en dichas ediciones son, de menor a mayor: erratas tipográficas, errores de acentuación, errores de puntuación (y de consiguiente interpretación de la sintaxis), integraciones innecesarias, omisiones, errores de lectura (quizás por basarse directamente —o mediatamente— en el facsímil: pocas, que sepamos, derivan del original). Además, malas lecturas de voces extranjeras (italianas, catalanas y otras), errores de interpretación (en este caso, del lenguaje bi- y poli-sémico), y, para acabar, y lo que nos parece más grave aún, errores en el reconocimiento mismo del material a editarse, como ocurre, verbigracia, en la atribución de los parlamentos y de los apartes (con frases que no se entiende quien las dice y apartes no indicados como apartes), o bien errores en la disposición tipográfica (de versos que se dan en prosa), y por último, errores en los mismos títulos (por ej., de todas aquellas partes que enmarcan a los Mamotretos, como *Preliminares* y *Finales*, no siempre rubricadas en el original, y que había que encasillar de alguna forma, lo cual ha llevado a soluciones a veces redundantes, otras fuera de lugar, y otras inadmisibles en el plano de la interpretación y que proporcionan al lector significados muy distintos de esas partes).

En el breve espacio de estas páginas comentaremos tan sólo un par de casos, llamativos, de lo último que hemos mencionado (los demás ejemplos irán en las *Notas* a la edición en marcha).

Vengamos al primero: en los *Preliminares* (fol. A<sup>2r</sup>), el texto que encabeza *La Lozana* sin título alguno en el original y enderezado a un no identificado «Ilustre señor»

<sup>10</sup> Entre las adaptaciones teatrales, además de la de Rafael Alberti (*La Lozana andaluza*, Mamotreto en un prólogo y tres actos, en Id., *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 9-82), cabe mencionar una comedia de Manuel Mur Uti, Madrid 1973 (Bibl. Nacional, T/461P46). Entre las poéticas, la del mismo Rafael Alberti, *La puttana andaluza*, en Id., *Roma, peligro para caminantes* [1964-1967], México, J. Mortiz, 1968, pp. 195-196. Entre las adaptaciones cinematográficas, el guión de Lorenzo López Sancho y Vicente Escrivá, Madrid 1975 y 1976 (Bibl. Nacional, T/49257 y T/50294). Por último, son numerosas las traducciones a otras lenguas: al francés (como la muy temprana de A. Bonneau, París 1880, reimpresión varias veces), al italiano (una de G. Manzella Frontini, Catania 1910; otra de E. I., Milano 1927; y la de L. Orioli 1970 cit.), al alemán (de P. Hausmann, Leipzig s.d. —pero ca. 1920—), al inglés (de B. Damiani, Potomac 1978), etc.

<sup>11</sup> Cfr. Margherita Morreale, «Bisoño de frojolón», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LV (1979), pp. 323-35 (reseña a la ed. de Damiani y Allegra cit. *infra*, nota 13).

(mudado en «Vuestra Señoría» pocos renglones más abajo), ha hecho pensar que la obra se dedicara a un personaje histórico concreto, y a suponer una galería de nombres posibles incluso entre los venecianos<sup>12</sup>. De ahí también que esa parte inicial haya sido titulada hasta aquí con etiquetas relacionadas con el acto de ‘dedicar’, o de ‘anteponer’ como [*Dedicatoria*<sup>13</sup>] y [*Prólogo*<sup>14</sup>] (y no siempre entre corchetes, en señal de integración). Ahora bien, leyendo con atención el texto, se ve que el destinatario reside en Roma y no en Venecia, y que el propio autor aún vive en Roma cuando lo escribe, de otro modo no se hubiera referido a «esta alma ciudad» (renglón 7), que delata la fase romana de la redacción y no la veneciana, escrita poco antes de publicarse el texto. En segundo lugar, siguiendo con la lectura, queda patente que no se trata de una ‘Dedicatoria’, sino de una ‘Carta de petición’ que pide al destinatario concretamente que se publique el libro, como dice a las claras en el r. 13:

me de favor para publicar el *Retrato de la Señora Loçana*

y como vuelve a repetir, aunque de otra forma, hacia el final (r. 26):

Y pues todo retrato tiene neçesidad de barniz, suplico a Vuestra Señoría se lo mande dar, favoreciendo mi voluntad, encomendando a los discretos letores el plazer y gasajo que de leer a la *Señora Loçana* les podrá suçeder.

En otras palabras, en esta última cita se pide nuevamente el permiso para la publicación, pero acudiendo esta vez a la imagen del *barniz* que, lejos de implicar ‘prestigio’ como se ha interpretado hasta ahora, entre tipógrafos significa la ‘tinta’ que sirve para la impresión de libros (según informa, sin ir más lejos, el *Diccionario de Autoridades*<sup>15</sup>). La ‘tinta’, pues, o el *barniz* es lo que Delicado pide a «Vuestra Señoría» que le mande dar a su *Retrato* (seguramente enviado en copia manuscrita para la aprobación). A cuentas hechas, el autor pide un *Imprimatur* y el «Ilustre Señor» es autoridad eclesiástica romana que tiene poder para otorgarlo. En cuanto al título del presente trozo, que por lo visto no ha de ser ni *Dedicatoria* ni *Prólogo* como se le ha dado hasta ahora, podremos pensar en lo futuro en *Carta* (de estilo celestinesco), o bien en *Carta de Petición*, o mejor aún, en *Súplica* (ya que el texto dice «suplico a Vuestra Señoría se lo mande dar»<sup>16</sup>).

<sup>12</sup> Giovanni Allegra ha insistido en el príncipe de Orange (cfr. «Breve nota acerca del ‘Ilustre Señor’ de *La Lozana andaluza*», en *Boletín de la Real Academia Española*, LII (1973), pp. 391-397).

<sup>13</sup> Cfr. las ediciones de Antonio Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1952, p. 1; de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975, p. 69; y de Agustín del Saz, Barcelona, Juventud, 1977, p. 39.

<sup>14</sup> Cfr. la ed. de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985, p. 167.

<sup>15</sup> Aut., s.v.: «llaman los impressores a cierto compuesto que hacen de trementina y azeite cocido, con el qual, y los polvos del humo de la pez, hacen la tinta de que se sirven».

<sup>16</sup> También tendríamos un apoyo indirecto para preferir la palabra *súplica* como título. Se trata de la autorización que acompaña al tratado del *Legno* cit., dada en Roma por Clemente VII el 4 de diciembre de 1526, en la que se habla de una «súplica» de Delicado para obtener dicha autorización: «quo opusculum perfectio ipsiusque ordine servato (...) nobis fecit humiliter supplicari ut committere et mandare dignaremur ne quis bibliopola impressor aut librarius, preter unum ab ipso Francisco eligendum, in Romana curia et extra eam opusculum ipsum excudere sive imprimere per decem annorum spacium presumat» (apud *Apéndice Orioli* cit., pp. 303-305).

Otro ejemplo de títulos impropios en las modernas ediciones de la obra se halla en los *Materiales Finales*, donde en el original se dan varios sistemas de subdivisión de las distintas partes: a veces con rúbricas, otras con espacios blancos, otras con calderones o mayúsculas. Como es sabido, estas partes fueron añadidas en momentos distintos, algunas poco antes de la publicación. En ellas alterna la intención moralizante del autor y las bromas a que no sabe renunciar, ni siquiera *in extremis*. En efecto, es precisamente aquí donde Delicado juega el papel de copista y de tipógrafo de sí mismo e incorpora, pero dejándolas sin rubricar, semi-escondidas, fórmulas de amanuenses y de impresores.

Entre las primeras tenemos una *explicit* que cierra el último de los Mamotretos (el 66), ya que tras decir expresamente «fin de Rampín y de la Loçana» se lee, a renglón seguido, la fórmula explicitaria incorporada (fol. N<sup>4</sup>r, rr. 2-5):

Fenezca la historia compuesta en *Retrato* el más natura[!] que el Autor pudo, y acabose oy, primo de diziembre, año de mill e quinientos e veynte e quatro, a laude y honrra de Dios trino y uno...

Entre las segundas, tenemos una *Tabla* o *Registro*, esto es, un índice de todos los personajes y capítulos contenidos en la obra, colocada algo más adelante (fol. N<sup>4</sup>v, rr. 33-34):

Son por todas las personas que hablan en todos los mamotretos o capítulos çiento y veynte e çinco; va dividido en mamotretos sesenta e seys...

trozo que el propio autor llama a las claras *Tabla* (en la frase final, fol. N<sup>5</sup>r, r. 9):

No metí la *Tabla*, aunque estava hecha, por que esto basta por tabla.

Ahora bien: a la hora de rubricar (y por tanto de 'reconocer', de 'definir' y, a fin de cuentas, de 'comprender') todas estas partes, los editores han caído en frecuentes errores de titulación: los más no se percatan del *explicit* escondido en el Mam. 66 (que a todas luces hay que separar y titular aparte), luego llaman *Explicit*<sup>17</sup> lo que, lejos de serlo, es en realidad la *Tabla* burlesca mencionada (que otros llaman *Explicación*, sin más<sup>18</sup>); luego titulan *Apología*<sup>19</sup> lo que el propio autor ha llamado «Escusa» en la rúbrica<sup>20</sup> y dentro del texto «Conclusión»<sup>21</sup>, mientras por otro lado llaman *Epílogo*<sup>22</sup> lo que en el propio texto se titula «Epístola del autor»<sup>23</sup> y no hacía falta titular una vez más, y así siguiendo. Huelga decir que errores de titulación como éstos, en la labor editorial, son los más graves porque implican error de interpretación e incluso de desconocimiento sustancial de lo que se va a editar.

<sup>17</sup> Cfr. ed. C. Allaigre cit., p. 487.

<sup>18</sup> Cfr. ed. Damiani y Allegra cit., p. 425.

<sup>19</sup> Cfr. ed. Damiani y Allegra cit., p. 421.

<sup>20</sup> La rúbrica, en el fol. N<sup>4</sup>r, reza: «Como se *escusa* el Autor en la fin del *Retrato de la Loçana* en laude de las mugeres».

<sup>21</sup> Al final del trozo, en el fol. N<sup>4</sup>v, se lee: «Válete con perdón y nota esta *conclusión*».

<sup>22</sup> Cfr. ed. Damiani y Allegra cit., p. 427.

<sup>23</sup> En la rúbrica, en el fol. N<sup>5</sup>r, se lee: «Esta *epístola* añadió el Autor el año de mill e quinientos e veynte e siete».

Por lo dicho hasta ahora, en nuestra opinión, es necesario, en primer lugar, establecer un texto más fiable, derivado directamente del original, y en segundo lugar complementarlo con una anotación de tipo distinto (como demostrará *infra* Jacques Joset), que permita al mismo tiempo proponer una interpretación global de la obra que sea de marca nueva.

Se ha dicho «texto derivado del original» porque, de hecho, tratándose de ejemplar único, no hay *stemma codicum*, y por tanto la *editio*, más que crítica (en el sentido técnico del término), es interpretativa a partir del único testimonio conservado. Sin embargo, amén de interpretar, habrá que corregir numerosas erratas y errores del original (por ende, la edición será crítica en el sentido que apunta a la restitución del texto primitivo).

Al mismo tiempo habrá que tener en la debida cuenta toda una serie de peculiaridades del original y de los problemas concretos que plantea, que son muchos y a veces muy difíciles de resolver. Los expondremos a continuación, procediendo por partes, e ilustraremos al mismo tiempo cómo los estamos resolviendo por ahora, con qué instrumentos y con qué tipo de pesquisas.

A) Nos enfrentamos, en primer lugar, con las dificultades de la lengua: se trata de un texto arduo, que presenta no pocos problemas de interpretación, por lo cual, la *editio* 'interpretativa' no es tarea fácil, sin tropiezos. Las dificultades son de varias clases:

- ante todo las debidas a polisemia, a eufemismos, a léxico alusivo, a lengua prostibularia y al código erótico empleado (de que el texto está lleno, teniendo como protagonista una prostituta). *La Lozana andaluza*, en efecto, ofrece numerosas páginas en las que el erotismo no es algo meramente imperceptible, apenas aludido, o que tan sólo se intuye, y que al crítico al fin y al cabo le deja incierto, frente a la posibilidad de una interpretación distinta, menos atrevida que la que él vislumbra. Por el contrario, la obra nos brinda toda una serie de ejemplos claros, inequívocos, de escenas eróticas muy íntimas, narradas con lujo de detalles, y con un lenguaje crudo, sin rodeos, y sin muchas concesiones a la retórica (como por ejemplo en el Mam. 14). Pero al mismo tiempo nos proporciona todo un sistema muy complejo de palabras de doble sentido no siempre fáciles de descodificar, y sacadas de los campos léxicos más diversos (comida, tejidos, y demás);
- en segundo lugar, las dificultades debidas a la lengua oral y a los registros estilísticos populares y coloquiales, ya que el autor ha querido 'retratar' (o, como hoy diríamos, 'grabar') las hablas oídas en la calle, según afirma expresamente al final (en la *Excusa*, fol. N<sup>4</sup>r, r. 42):

conformava mi hablar al sonido de mis orejas .

y desde luego la sintaxis de esa lengua oral no siempre es fácil, y comporta frecuentes problemas de puntuación;

- en tercer lugar, las dificultades debidas a la mezcla de lenguas y de dialectos: es constante el bilingüismo italo-español, con gran cantidad de frases o voces italianas (en que cabe distinguir los 'falsos' italianismos, según demostrará *infra* Jacques

- Joset). Tampoco falta el plurilingüismo (con frases o palabras en latín, un Mamotreto entero en catalán, la lengua de los negros), ni la interferencia de los regionalismos, hispanos (como el andaluz) o italianos (como romano y véneto: un ej. de este último es *drageto* en el Mam. 49); hablas, todas ellas juntas, que son el reflejo fiel de la Roma cosmopolita de la época, y que también constan en la obra teatral de Torres Naharro llevada a cabo en esos mismos años;
- por último, dificultades debidas a juegos de palabras, a juegos de nombres propios, a chistes lingüísticos (por ej. entre 'grueso', moneda italiana *grosso*, y 'grueso' adjetivo, que alude al miembro masculino, Mam. 38), o bien, a onomatopeyas lúdicas (como el *dinguilindón*, otra designación del miembro masculino, Mam. 14), y hasta dificultades debidas a creación de palabras, de voces que no constan en ningún Diccionario (para un botón de muestra: *bezmellerica*, *mamillar*, *injuina*, *desvirgaviejos*, *frojolón*, algunas ya explicadas por los críticos, como *frojolón* por Morreale<sup>24</sup>, y otras por estudiar).

Todo ello nos da una idea de lo difícil que es editar el texto de un autor como Francisco Delicado, que juega a hacer del lingüista (multilingüe) y folklorista que va grabando de la más viva tradición oral, que plasma su lengua tomándose un sinnúmero de libertades, a sabiendas de que

no van muchas palabras en perfeta lengua castellana

como él mismo afirma (en la *Excusa*, fol. N<sup>4</sup>r, rr. 39-40)<sup>25</sup>, y para el cual son del todo insuficientes, de hecho, los instrumentos lexicográficos más al uso.

Frente a esta carencia, hemos ido elaborando una nueva serie de instrumentos, como el texto informatizado (que se lleva a cabo a medida que se edita), y un glosario completo de la obra, ya terminado<sup>26</sup>, que hay que reconocer como un nuevo y valioso ins-

<sup>24</sup> Cfr. Morreale, «Bisofio de frojolón» cit.

<sup>25</sup> Un Francisco Delicado, además, que amén de declarado discípulo de Nebrija, también es teórico de la lengua y autor de una *Introducción que muestra el Delicado a pronunciar la lengua española*, escrita para un público italiano lector de las ediciones por él cuidadas del *Primaleón* (Venecia 1534, BNM R/12100, fols. KK<sup>6</sup>v-KK<sup>7</sup>r) y de *La Celestina* (también de Venecia 1534, BNM R/2877, fols. O<sup>3</sup>r-O<sup>4</sup>r). Un Delicado capaz, pues, de alternar teoría y praxis lingüística, y de lograr, a través de ésta, efectos sorprendentes.

<sup>26</sup> El glosario, llevado a cabo por Daniela Tempesta y Marzia Carocci (cfr. *Glossario e studio del lessico de «La Lozana andaluza» di Francisco Delicado*, Tesis Univ. Roma 1996, 4 vols., Dir. P. Botta y N. von Prellwitz), abarca 6.000 voces, lo cual demuestra que el vocabulario lozanesco es muy rico y a la vez variado por el gran número de términos con una sola mención. Glosario que se ha querido realizar no obstante la informatización del texto (en vías de elaboración) y la consiguiente extracción de Concordancias, por ser un instrumento quizá más útil por llevar en todos los casos una parte interpretativa, o sea la 'glosa' propiamente dicha (que no es mecánica y presume un esfuerzo de interpretación que ofrece ya parcialmente resueltas o siquiera meditadas las dificultades del texto). Hay que decir que se trata de un trabajo hasta ahora no realizado para *La Lozana andaluza* (de la que tampoco existen Concordancias sueltas), y por ello mismo, de gran utilidad, siendo además exhaustivo, esmerado y escrupuloso, basado en diccionarios de todo tipo y en una amplia bibliografía específica, que incluso es superada por los muchos reparos, correcciones e integraciones que se señalan en su lugar. Y todo ello, desde luego, representa un avance notable hacia una reinterpretación global de la obra.

trumento de consulta, imprescindible a la hora de editar el texto y de corregirlo a partir del *usus scribendi* del autor<sup>27</sup>.

B) Después de la lengua de *La Lozana*, que es el principal escollo con que se enfrenta el editor, mencionaremos, más rápidamente, los demás problemas que plantea el texto y lo que vamos haciendo por resolverlos.

Por lo que concierne a las referencias históricas y los *realia* –base del llamado ‘realismo’ de la obra–, vamos llevando a cabo nuevas pesquisas sobre los personajes o hechos históricos aludidos y sobre los nombres propios topográficos. Parecen ser exactas, en el texto, las indicaciones de monumentos, calles y plazas romanas de la época, aledañas al barrio histórico de Pozo Blanco: para ello, amén de haber recorrido Jacques y yo, en primera persona, las andanzas romanas de los personajes del texto, y de haber encaminado pesquisas en Bibliotecas y Archivos romanos, hemos tomado contacto con la Asociación «Roma nel Cinquecento» y con el «Gabinetto Nazionale delle Stampe», donde hemos localizado y visionado ya mapas antiguos de la ciudad de Roma, que se corresponden, por lo que se ha visto hasta ahora, con las indicaciones dadas por Delicado. En nuestra edición pensamos aducir, quizá como *Apéndice documental*, todo el material cartográfico pertinente (por ej. un mapa muy pormenorizado de 1625<sup>28</sup>), y allí mismo adjuntar también reproducciones de las obras de arte mencionadas (como el *Spinario* actualmente conservado en el Museo del Capitolio), o bien de los monumentos en su estado actual y en el antiguo (documentado en grabados o en la pintura), y por último añadir mapas de Italia con el detalle de todas las regiones y ciudades menores nombradas en el texto.

C) Por lo que atañe a fuentes, también estamos ensanchando las pesquisas: ante todo *La Celestina*, con cuyo texto Delicado muestra gran familiaridad, y que representa, sin lugar a duda, la fuente principal de inspiración para la concepción misma de su obra. Además son innumerables las citas textuales sacadas directamente de la obra de Rojas, ya apuntadas por los críticos, y por parte nuestra podremos aducir nuevos ejemplos no señalados hasta ahora.

No faltará por otra parte el cotejo con el género celestinesco posterior, ni con el picaresco (acudiendo para ello al glosario del *Lazarillo* también llevado a cabo en la Universidad de Roma<sup>29</sup>), ni se dejará de compulsar la producción italo-española de la época (de Encina y Torres Naharro), o la obra italiana de Aretino (cuya presencia en *La Lozana* hasta ahora no se ha tenido en la debida cuenta). Y, en fin, no faltará la búsqueda en el mundo clásico, que pese a las declaraciones de ignorancia del autor, asoma a

<sup>27</sup> Instrumento que, desde luego, esperamos publicar lo antes posible para ofrecerse a los estudiosos del Siglo áureo y a los lingüistas.

<sup>28</sup> También reproducido en facsimil: *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, 1625*, Roma, Officina Edizioni, 1990.

<sup>29</sup> Cfr. Maria Grazia Capasso, *Studio del lessico e glossario del «Lazarillo de Tormes»*, Tesis Univ. Roma 1994, 3 vols (Dir. N. von Prellwitz y P. Botta).

cada rato en la obra (como es el caso de Apuleyo, cuya obra, *El Asno de Oro*, parece ser el segundo modelo estructural de Delicado, según lo ha demostrado recientemente Jacques Joset<sup>30</sup>).

D) No queda sino tocar un último aspecto, que creemos será una marca distintiva de nuestra edición, y es el que atañe a las ilustraciones, no ya del *Apéndice documental*, sino las que irán al lado mismo del texto.

Como se ha visto, Francisco Delicado aporta su propia experiencia editorial al publicar también su *Lozana* y ello queda patente a cada rato: se han mencionado ya las fórmulas de tipógrafos que imita, burlescamente, a las que hay que añadir el uso de varios términos o recursos de copia y de impresores (como *barniz*, *Tabla*, o bien, impresa, la manito de llamada de atención, y otras cosillas más).

Sin embargo la nota más curiosa, quizá, sea el innegable cuidado con que se eligen todas las ilustraciones que adornan la obra, bien como comentario mudo del texto, bien como publicidad, bien como complemento del mensaje textual.

Llama la atención, mirando el original, la ubicación estratégica de cada ilustración: ninguna es casual, y todas tienen muy estrecha relación con la palabra escrita, a manera de inmediato correspondiente visual, especular y hasta supletivo. Veamos algunos ejemplos.

Uno de los casos más citados por los estudiosos es la reproducción (*vid.* Lám. 1) de la portada de *La Celestina*, impresa en las oficinas venecianas de aquellos años: era, pues, un grabado que Delicado tenía a mano en el taller, y que incorpora a su obra – fol. H<sup>1</sup>v – tras haber mencionado a Calisto, Melibea y Celestina en el folio anterior – fol. H<sup>1</sup>r – (con fines publicitarios, según algunos, pero ya apuntando a esa relación palabra-imagen que dominará en los demás casos).

Otro ejemplo es el de la Lám. 2, fol. H<sup>4</sup>v, cuya viñeta reproduce el interior de la casa de Lozana cuando se la menciona en el texto a continuación, y lo mismo vale para la ilustración de la Lám. 3, fol. N<sup>5</sup>r, coherente con la «destrucción de Roma» de la rúbrica. Si pasamos a las Láms. 4 y 5, fols. M<sup>1</sup>r y M<sup>2</sup>v, vemos que «tres galanes» en el primer caso, y «dos médicos» en el segundo, tienen ambos su correspondiente visual, puesto cuidadosamente al lado. Y lo mismo en la Lám. 6, fol. N<sup>5</sup>v, el grabado ilustra Cupido, nombrado en el texto, y en la Lám. 7, fol. K<sup>2</sup>r, la viñeta saca una calavera como cimera emblemática de la frase «contémplame essa muerte» proferida poco antes, y así siguiendo, con muchísimos más casos.

Por último, se ve que el autor extiende esa ‘manía’ ilustrativa a cuestiones más de detalle, a menudencias, jugando a veces con los tacos de derivación celestinesca, como en el caso de la Lám. 8, fol. D<sup>3</sup>v, que reproduce a Celestina adrede puesta al lado de las palabras «puta vieja». Otras veces, en el caso de la Lám. 9, fol. N<sup>3</sup>v, se ilustra el «nudo de Salomón», nombrado en el mismo renglón. Y no faltan detalles de estrellitas, como

<sup>30</sup> Cfr. Jacques Joset, ...y contiene muchas más cosas que «La Celestina», conferencia leída en el «IV Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles: *La Celestina*» (Soria, 24-28 julio 1995), ahora en *Cultura Neolatina*, LVII (1997), pp. 147-166.

en el caso de la Lám. 10, fol. B<sup>2r</sup>, especular al texto, ni tampoco faltan las bromas, como en el caso de la Lám. 11, fol. A<sup>3r</sup>, «Granada» ciudad y 'granada' fruto. Y por último, el grabado en lugar de la palabra, Lám. 12, fol. I<sup>2v</sup>, donde una imagen sustituye el texto «cruz» (y la broma se repite tres veces más dentro del mismo folio).

Todas esas peculiaridades tipográficas del original (no infrecuentes, por lo demás, en otros textos) nos dan la pauta del rol de editor que desempeña Francisco Delicado al *componer*, 'tipográficamente' también, su obra, en un momento creativo más ya inseparable del texto escrito antes y configurándose como una tercera redacción: la redacción icónica del texto.

Ahora bien: si un par de críticos hasta ahora han llamado la atención sobre el sentido de esas ilustraciones<sup>31</sup>, ni un editor moderno de *La Lozana* ha reparado en su estrecha relación con la palabra escrita, no aprovechándolas por tanto en la edición (o a lo sumo lo ha hecho parcialmente<sup>32</sup>, dejándolas descolocadas<sup>33</sup>, y con leyendas erróneas y fantásticas<sup>34</sup>).

Los grabados, como se ha visto, configuran un sistema. Y además son 'texto', 'texto icónico' en plena boga de la emblemática e inseparables del escrito que comentan. No pueden faltar, pues, en una edición de *La Lozana* que pretenda ser fiel al original. En la nuestra, desde luego, constarán exactamente allí donde los puso el escritor (y editor) Francisco Delicado.

---

<sup>31</sup> Cfr. Francesco Ugolini, *Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta*, en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, XII (1974-75), pp. 445-617; y Ronald E. Surtz, *Texto e imagen en el «Retrato de la Lozana andaluza»*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL.1 (1992), pp. 169-185.

<sup>32</sup> Como Damiani y Allegra, ed. cit.

<sup>33</sup> Cfr. la ed. de Bruno Damiani (Madrid, Castalia, 1969, reed. 1990, *Clásicos Castalia*, 13), cuyas ilustraciones (salvo tres: pp. 32, 33 y 245) no van nunca colocadas en su lugar: cfr. las pp. 41, 65, 87, 111, 136, 183, 206, 229 y 242.

<sup>34</sup> Cfr. la ed. de Allaigre cit., pp. 210, 443, 452 y 493.

## LÁMINA I

algo/ q yo le quiero dar vnbiel, Cauallero,) Miraja vuestra señoria ala ventana no ay tal Loçana enel mundo/ ya abie veamos que dize / cabeça que entrennos, donde el fierro / ni fuego ala virtud enpeçe. Embaxados,) Qua plu bella la madre que la filla, Cauallero,) Monseñor Esta es Carçel de Amos: aqui y dolatro Calisto aqui no se estima Melibeä, aqui poco vale Celestina.

**¶ Mamotreto, XXXVII.** Como de allí se despidio la Loçana/ y se fue en casa de vn hidalgo q labuscava/ y estado solos se lo hiço/ por que dize se a otra que lo sabia hazer.

Fol. H1r

## PARTE.



**S** Eñores aq no ay mas que hazer la paffion es segurissima: la paffionera piadosa la libertad no se compra: la sujecion aqui se estima por q ay mejor remedio para todo/ vuestra Señoria sea muy bien venido / y vuestra merced me tenga la promessa: que esta tarde/ yra mi criado a su posada/ y si. V. M. manda q le lleue vna prenda de oro o vna toca tonçila lleuata, por que yo no falte de mi palabra/ q prometí por todo o y/ A este Señor/ yo lo vißitare, Cauallero,) Señora Loçana no enbleys preda: que entre vos y mi no se pueden pder sino los barriles/ enbia como os dixete y no cureys de mas/ y.

mirra que quiere su Señoria que mañana vengays auerlo. Lo.) Beso sus manos, y.

Fol. H1v

LÁMINA 2

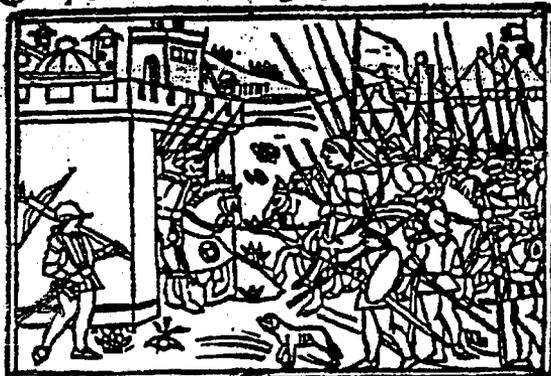


Lozana.  
**A** Gota que me 'Aremange/ aponer irato en mi casa: vale todo caro/ andar  
 pase por agota por contentar estas putas/ que despues yo sabre lo que tégoo  
 de hazer. Gelega. Miramela qual viene q' le nazcan baruas/ narizes de me  
 dalla. L. o) Pareçe mi casa a talaya de putas: Mas puse del mio q' nome distex. T'ulla)

Fol. H4v

LÁMINA 3

Esta epístola añadió el Autor: el año de mill e quinientos e veynte e siete / vista  
 la destruycion de Roma y la gran pestilencia q' sucedio/ d'ádo gracias a dios/  
 q' le dexo ver el castigo q' meritaméte dios prenuirio a vn táto pueblo.



**Q** Vié jamas pudo pe-  
 sar/ o Roma/ o babi-  
 lon/ q' táta cõfusión  
 pusiessé eni estos tramórano  
 ocidétales/ y de aquíõ castiga-  
 dores de tu error: leyédo tus  
 libros veras lo q' mas mereçe  
 tu poco temor. O q' foituna vi-  
 enti y oy aniédo te visto triu-  
 fante / y agora te veo y conel  
 dedo te cuéto / dime dõde sõ  
 los galanes/ las hermosas/ q'  
 cõ vna chica fossa endies días  
 cobuiste y en cerrastes dando

fin alas fauoridas: pues vna fatana emboluiõ: sus cuerpos pestíferos. Las que no se

Fol. N5r

## LÁMINA 4

## TERCERA



menester que ynter uenga yo a poner bemol/haze quãto quisieredes/ que alas ma

**Q** Viē son a çillos tres Galanes ç que está allí cubriense quanto ç fieren que de saber tengo si son pleyteates. Andaya por mi vida ç para mi todas estas cosas descubri quelo se uayos que vn beso ganares. Galan.) Y yo Señora Loçana. Lo.) Y vos beso y abraço çillo/que cosa es esta ç quien os dixo que yo hauia de yr a casa dela Señora Xereza na ç ya se que ledistes anos che musica de salutas de aç ptes / por ç huellan / y no sea

Fol. M1r

## LÁMINA 5

**Mamotreto. LIX.** Como la Loçana fue a casa de madona Clarina auorida y encontro cō dos medicos y el vno hera çirurgico/ y todos dos disen.



ses vna semana/ y entrauan en aquellas sofas depies/ y estauan alli dos horas: por

**S** Señora Loçana a donde se va ç que espeçeria es esta ç que de baxo lleç uays: ay curas: ay curas: danos parte. Lo.) Señores míos la parte por el todo/ y el todo por la parte/ y yo ç soy presta para sus seruiçios. Físico.) Señora Loçana auays de saber que si todos los medicos / ç al presente nos hallamos en Roma / nos juntaçemos de acuerdo: ç deulamos hazer lo que antiguamente hizieron nros antecesores/ En la via de sã Sebastia/ estauã vnas tres sofas llenas de agua: la qual agua hera natural / y tenia esta virtud / ç quantas personas tenian mal dela çintura abaxo/ y van alli tres veçes

Fol. M2v

LÁMINA 6

¶ Carta de Excomunion contra vna cruel Donzella de Sanidad.



**D**Ente el Vicario Cupido: de linea celestial por el dios de Amor elegido: y es cogido en todo lo temporal y muy gran administrador a todas las tres edades: de q̄les quer calidades dō de su ley sucedio. Salud y gratia sepades que ante mi parecio, yn Amador q̄ sella na de Remedio despedido, el q̄ seme que tello de vna muy graciosa dama dize que cō su beldad y con gr̄as muy extrañas lo Robo la libertad de dentro de sus entrañas, dize que le desclauo la clauada cerradura cō que su fesso guardaua, y t̄blen que le tomo toda junta la coudura qual fo

Fol. N5v

LÁMINA 7

da aqui mas no me la leen ami modo como hareys vos/ y trae vuestra vihuela y sonaremos mi padero. Siluano.) contēplame esta muerte.

¶ Mamotreto. XLVIII. Como vinieron diez condesanas a se afeitar / y lo que pasaron y despues otras dos casadas sus amigas/ cas miseras. **¶ Dorotea.**



**S**eñora: Lozana: mas cara soys vos de auer q̄ la muerte quãdo es deseada mira quantas venimos a seruitos/ por que vos nos dexays ver/ de pues q̄ os en Riqueç̄as y hauemos de comer y dormir todas con vos. (L.o.) Sea nora buena q̄ quãdo ama neçe/ para todo el m̄do amaneçe, quien d̄ria deno a tales conbidadas / por mi vida q̄ seos pareçe: q̄ estays pellejadas de mano de otrie q̄ de la Lozana/ asi lo quiero. yo/ q̄ me conozcays: q̄ pagays a otrie. biẽ/ por mal pe lar por vida de R̄apin q̄ no t̄go de pdonar a hija de madre/ si no q̄ nie qero biẽ pagar.

Mira q̄ çesa esta , no ay pelo cō pelo/ y quien gasto tal çesa como esta/ por: vida del

Fol. K2r

## LÁMINA 8

que vieja Raposa/por vtro mal sacays el ageno/puta vieja cimicarra/ pill  
trophera/soys lo vos dende q naxistes/ y pesa os por que no podeys/ ni  
ca yo medre si vos dezis todas estas cuentas/ Vieja/ No lo digays hija  
q cada dia las passo siete/ y siete/ es lo q está al cabo/ Lo/ ) así lo creayo  
que vos benedardos soys/por q no estays a seruir/ a qualque ombre de  
bien/ y no andareys de casa en casa. Vieja/ Hija/ yo no querria seruir  
donde ay muger/ que sou terrible de componar/ queren q hilleys para  
ellas/ y que las acompañeys/ y has aquí/ y toma allí/ y estono esta bueno/  
y que hazeys con los moços/ come prelo/ y veni aca enرابona/ y mira  
no gaitceys mucho xabon/xabona/ estos perricos/ y a vn que xaboneys como vna



Fol. D3v

## LÁMINA 9

naxer con el primero que venga si viniere/ y si veola y as que alla esta continua la  
P enbiare a cada cõ este nudo de Salamon/ de la tela quien la quisiere  
y esta es mi vltima voluta/ por q se que tres suertes de pfonas acan  
ban mal. Como son soldados/ y putanas/ y ofusar los si no ellos sus  
descédites/ y por esto es bueno fuir Romão por Roma q voltadas  
5 las letras dice Amos/ y Enriédamos/ endexar lo q nos hade dexar/ y  
luego vamos en casa de la Señora gufomar lopez/ q mañana se par  
te madona Sabina/ vamos cõ ella que no podemos herrar/ al ynula de lpari: cõ



Fol. N3v

## LÁMINA 10

y ngaca ata ginouefa/ y son tantas las cabeçadas que me/ neacdo yo míma de vn  
enojo que he auido. que me marauillo como so bñua, q como en la nao no tenia  
medico ni biẽ ninguno/ mea tocado entre çeja/ y çeja, y creo que me que  
dara señal. Seuillana, no seranada por mi vida llaua remos a qui vn me/  
dico quelaua que parece vna estrellica.



Fol. B2r

## LÁMINA 11

la causa que supo/ y vido mscchas cibdades villas/ y lugares/ de çofia/ q agora se,  
le Recuerdan de çassi el todo, y tãle tanto intellecto: q çassi escusaua a su madre  
procurador para sus negocios/ siempre q su madre la niçdaua y o ve  
nir hera presta/ y como pleyreau su madre/ ella fue en Granada mi  
rada/ y tenida por sollicita dora perfecta/ e prenoñtica da futura: acaba  
do el pleyto e no queriendo tomar a su propia cibdad: acordaron  
demorar en Xere/ y pasar por Carmona/ aqul la madre q lo mostrar



Fol. A3r

## LÁMINA 12

enbidia q no alben/ y si la malicia no Keinafe mas en vnas q en otras/ no conoçeria  
mos noçeros el Remedio/ q es Signarnos con el signo dela X/ contra la malicia/  
y dañada intencion: De aqllas. Digo/ q licitamete se podrian dezis/ mienbros/  
del diablo. A loque delos agueros/ y delas suertes dezis/ digo q si tal vos mirays

Fol. I2v

# LA MEMORIA DE LA FAMA : ESCRITURAS DE LOPE DE VEGA CONTRA LA MUERTE Y EL OLVIDO

Carlos Brito Díaz  
Universidad de La Laguna (Tenerife)

Todo es vida, favor, gloria, y ventura: esta Victoria en la memoria escrita de la alta fama eternamente dura.

*Relación de la fiesta que Madrid hizo en la canonización de San Isidro (1622).*

La necesidad de perpetuarse en la memoria de los hombres o de alcanzar la celebridad no es una actitud exclusiva del hombre moderno <sup>1</sup>. María Rosa Lida argumentó

---

<sup>1</sup>El programa de vida que diseña el humanismo conduce a un status selecto, estimado entre los grandes, una suerte de élite auspiciada en todos los órdenes y, por supuesto, en el arte de la guerra. El triunfo (a juicio de Alfonso el Magnánimo) en las batallas se persigue por «*decus et existimatio, por dignitas et fama, más por el prestigio personal que por la fuerza*» (vid. F. Rico, *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid, Alianza Universidad, 1993, p. 56). No olvidemos, por otra parte, que la consigna máxima del Renacimiento es la gestación de un nuevo mundo a partir de la recuperación de todas las actitudes de la Antigüedad clásica; es por ello que también se reprodujera la *ejemplaridad* de los héroes épicos en su propio mundo literario. El apetito de la inmortalidad conseguida por la fama animará (entre otros designios) a toda la nómina de «esforçados militantes» de la novela de caballerías, de Lanzarote a Amadís, con similar fruición en las gestas y aplauso unánime de sus conciudadanos o el orbe entero. Como muy bien apunta Rico, el Humanismo era «todo un sistema de referencias» (*ibidem*, p. 48) del mundo de los «excelentes antiguos» que, en demostración del más puro anhelo de gloria, disputarán el trofeo de una corona de olivo en los juegos olímpicos, hecho que provoca la burla de Jerjes en la conocida anécdota previa a la batalla de Salamina entre persas y griegos (vid. María Rosa Lida, *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, Madrid, F.C.E., 1983, 1ª reimpr., p. 18). El sentido humanista de la fama a través de las letras es objeto del Emblema CXXXII de Alciato, *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri*, (ed. de Santiago Sebastián, con prólogo de Aurora Egido, Madrid, Akal, 1985, pp. 172-173). La traducción de Daza reza así: «La Fama favorece al hombre entero / en letras, y pregona así su estado, / que le hace retumbar hasta que asombre / la tierra y mar con gloria de su nombre» (p. 173).

hace tiempo la presencia de la idea de la fama desde la Antigüedad y su continuidad durante la Edad Media, para demostrar que este sentimiento no era patrimonio del hombre renacentista<sup>2</sup>. Grecia institucionaliza el entierro como una ceremonia pública y celebra la posteridad con mil empleos que van desde el discurso panegírico, el epitafio, la inscripción votiva o el retrato de particulares, hasta los frecuentes nombres con significado de gloria y de eminencia (*Aristo-, Cleo-, -doxo, -cles*). Desde Homero la fama, como reconocimiento de la excelencia individual, es un don divino y, por tanto, arbitrario. Depende no sólo de una acción memorable sino del reconocimiento de los demás: Herodoto insiste en el consenso social, «porque forman la hazaña, por partes iguales, el hacerla y el darla a conocer»<sup>4</sup>. Safo postula la vida en la memoria como fruto del adiestramiento intelectual, pero es Píndaro el que sienta el axioma de que la palabra vive más que los hechos. De este modo, el verso concede la notoriedad al héroe y erige un monumento que prolonga su recuerdo más allá de la vida material. Por ello, el poeta, que debe prestar su canto al triunfador, adquiere con su obra la peligrosa facultad inmortalizadora y, según Horacio, se arroga el privilegio de otorgar eterno renombre a la persona o hecho que considere tratar con sus versos. Este atributo de las letras proclama implícitamente su triunfo sobre las armas y el de la poesía sobre las demás artes. Será Cicerón el que, a pesar de apreciar lo duradero de la fama frente a la breve existencia mortal, discurrirá en esquema la concepción de las tres vidas (que recogerá Jorge Manrique en los umbrales del Renacimiento): la mortal, la de la fama, «apenas más duradera y valiosa» y la celestial<sup>5</sup>. La literatura romana toma el testigo de la Antigüedad clásica en su consideración de la fama pues si bien, por un lado, exhibe un sincero entusiasmo ante ella, por otro, desdeña su prestigio y su vanidosa transitoriedad, en una actitud semejante al pensamiento ascético-cristiano del Medioevo.

Mientras el mundo caballeresco celebra la gloria personal y la vida cortesana patrocina el torneo de las ambiciones y de las alabanzas, florece el mito de los Nueve de la Fama, catálogo ejemplar y canónico de la ética y de la estética de la ambición mundana. A la luz del culto de la fama se lee toda la tradición épica, cuyas ideas profanas invaden el dominio de la Iglesia. Desde Berceo aparecen las imágenes caballerescas aplicadas a los santos, táctica que prolifera en las *flores sanctorum* renacentistas y barrocas o en el teatro hagiográfico de Lope y Calderón, donde una más que transparente evaluación de la fama recorre el inventario de santos-héroes en la cruzada de una Iglesia *militante*. La observación de la fama póstuma en la clerecía medieval también aparece vinculada a la especial consideración concedida al trabajo intelectual del sabio y al poder eternizador del libro. El pensamiento transmitido mediante él es la única garantía del conocimiento. Depositario del saber, instrumento mnemónico<sup>6</sup>, ejemplario para la condición humana, es la única obra mortal capaz de conservar y de otorgar

<sup>2</sup> Citada en la nota anterior.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>6</sup> Para la relación libro-arte de la memoria en el Medioevo, véase F. Yates, *El arte de la memoria*, versión española de I. Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974, pp. 69 y sigs.

gloria. El arte de la escritura se reviste de una esencia mágica porque fija perpetuamente cuanto acoge y se convierte, a los ojos del asombrado hombre medieval, en la prodigiosa maravilla del negro sobre blanco. El elogio del libro escrito explica la prepotencia de la clerecía y su ferviente orgullo de estamento privilegiado. El interés se ha desplazado del contenido al continente: no importa tanto el saber acumulado cuanto la posibilidad de «meterlo en escripto», honor que implicaba un mérito. El carácter divino asignado al libro justifica el prestigio de la actividad: el selecto conjunto de amanuenses del *scriptorium* medieval hereda el espíritu de élite sacerdotal de los antiguos escribas. Toda vez que el libro fue el soporte material de la revelación divina, el sacerdote, conocedor de la escritura y de la lectura<sup>7</sup>, se convirtió en el administrador de las verdades del dogma y en el depositario de su transcripción y preservación. Desde Egipto y Mesopotamia le corresponde, además, una prominente situación social<sup>8</sup>. La bibliofilia de la Iglesia medieval está auspiciada por la veneración escrituraria de la tradición judeocristiana que, junto a la cultura islámica, han sido contemplados por excelencia como las religiones y las «gentes del libro»<sup>9</sup>. La creencia en el Libro deriva de la fe en la revelación fijada en su texto que, en tanto portador de valores inmateriales y eternos, es al mismo tiempo realidad sensible y física. El libro fue un motivo iconográfico, desde los *Hieroglyphica* de Horapolo, de la idea de antigüedad y en el arte han sido elementos constantes en la representación de las sibilas y profetas que, como conoce-

<sup>7</sup> En la tradición iconográfica el perro y el cinocéfalo están asociados a la escritura y al escriba sagrado. Consta así en los jeroglíficos III y VIII (capítulo IV) de Horapolo. El cinocéfalo fue animal consagrado a Hermes o Mercurio, señor de las letras, «porque hay una clase de cinocéfalos que conoce las letras egipcias, por lo que cuando se lleva por vez primera un cinocéfalo a un templo, el sacerdote le presenta una tablilla para escribir, un cálamo y tinta, para probar si es de la clase que conoce las letras y si escribe» (*Hieroglyphica*, ed. de J. M<sup>a</sup>. González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, p. 65). Y también lo hace expresión de «sacerdote». Piero Valeriano (*ibidem*) lo anota (libro VI de sus *Hieroglyphica*) y en la *Iconología* de C. Ripa encontramos al animal entre los símbolos que representan a la «Academia»: el babuino o cinocéfalo aparece a los pies de la alegoría leyendo un libro, «ya que quien quiera profesar de Académico o letrado, deberá ejercitarse con constancia en los estudios» (prólogo de Anita Allo Manero, Madrid, Akal, 1987, t. I, p. 61). Además, según anota González de Zárate (ed. cit.), el cinocéfalo sentado que indica al escriba, en cuanto símbolo de Thot (divinidad inventora de las letras), aparece en época tardía como el ideograma que representa el símbolo de la escritura, con la tablilla de escribir entre las manos (p. 69). El perro, en cambio, fue asociado a la divinidad de Anubis, imagen de la vigilancia y es la graffía de un epíteto del dios «guardián del secreto», ideograma que coincide en gran parte con el de «escriba». Relacionado con las letras sagradas, propone la idea de atención y custodia, según Valeriano, «para significar a quienes hacían profesión de las sagradas letras, pues el hombre que toma esta vocación ha de estar siempre advertido y despierto contra los vicios humanos» (Horapolo, ed. cit., p. 121).

<sup>8</sup> Véase Hipólito Escobar, *Historia universal del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, especialmente pp. 56-58 y 76-77.

<sup>9</sup> Manuel García Pelayo, *Las culturas del libro*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, establece la estructura tópico-ideal de las culturas del Libro (cristianos, judíos y musulmanes): a) el Libro como principio constituyente de la sociedad; b) depositario de la Verdad revelada y, por ello, inmutable; c) el Libro como custodio de un mensaje salvador que exige su realización, con lo que da sentido y misión histórica a la comunidad; d) fijación canónica, existencia de un estamento permanente con criterio de autoridad y creación de una literatura en torno al Libro; e) divinización del texto en cuanto portador de la palabra santa y f) carácter simbólico de todo lo que exprese reducción de una pluralidad a una unidad ordenada, en tanto en cuanto es manifestación de un secreto que se esconde y se muestra a través de unos signos (pp. 9-11).

dores de la sabiduría, aparecen con pergaminos, rollos, hojas escritas, cálamos o libros sellados<sup>10</sup>. Esta relación analógica de mundo macrocósmico y microcósmico determina la polisemia simbólica del Libro, al que han sido asociados metafóricamente el universo, la vida, el destino o la naturaleza, entre los múltiples usos que Curtius desveló hace ya tiempo<sup>11</sup>. Aunque éste no registra en la Antigüedad ninguna variante metafórica del libro ligada directamente a la gloria mundana (a que tan aficionado fue el espíritu grecorromano) ni tampoco descubrió ninguna (como sí veremos en Lope) en la posteridad, la vieja imagen del mundo como un libro generó desde muy pronto una cadena de variantes en torno a la idea de la Fama: el mismo Herodoto condena al olvido de la no-escritura a los que plagian y falsean, consciente como pretende de que su obra es eterna y en cuyos anales se cifra la *escritura de la Historia*, a modo de memoria gloriosa de los que deben ser recordados permanentemente. Se produce aquí la conceptualización de tres cadenas de metáforas agrupadas a sus correspondientes tópicos —el Libro de la Fama, el Libro de la Historia y el Libro de la Memoria—, que vinculan la experiencia de la «tercera vida» (y su consustancial necesidad de fijación y registro para la posteridad) al culto de la palabra escrita y, por ende, del libro. El héroe, la más primitiva búsqueda de la *unicidad* del hombre frente a Dios, se inscribirá «con caracteres de oro» en el «libro de las generaciones» y sólo entonces salvará su existencia de la *tabula rasa* del olvido. Estos tres conjuntos de variantes de la imagen mantienen entre sí constantes roces e intersecciones (la fama es memoria y la memoria historia), toda vez que se identifican con un tópico superior que es el Libro de la Vida o *Liber Vitae* bíblico del Juicio Final, donde están escritas las acciones buenas y malas de los hombres y que contiene el nombre de los predestinados<sup>12</sup>. Aunque el sentido del tópico cristiano resida más en la obtención de la gloria como recompensa de la virtud personal, y no como prédica de la excelencia mundana, la dimensión profana de la fama también adoptó los usos metafóricos de la escritura. Tanto la deidad mitológica identificada con la *voz pública*<sup>13</sup>, cuanto la representación iconológica fijada desde

<sup>10</sup> Ed. cit., jeroglífico I (capítulo VII), pp. 333-334.

<sup>11</sup> «El libro como símbolo», *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1984, 4ª reimpresión, t. I, pp. 423-489. No ha sido el único estudio de la vieja imagen que identificaba Mundo y Libro: véase, entre otros, Eugenio Garin, «Alcune osservazioni sul libro come simbolo», *Umanesimo e simbolismo. Archivio di Filosofia*, 2-3, Padua, 1958, pp. 91-102; René Guénon, «El simbolismo del tejido», *El simbolismo de la Cruz*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1987, pp. 104-111; Jesse M. Gellrich, *The Idea of the Book in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1988 (3ª edic.); Yorgos Seferis, «Variaciones sobre el libro», *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, traducción, prólogo y notas de José Antonio Moreno Jurado, Barcelona, Júcar, 1989, pp. 209-215; Angel Crespo, «El libro como universo», *Angel Crespo. Suplementos Anthropos*, Barcelona, 1989, pp. 106-107, y Gabriel Josipovici, «The World as a Book», *The World and the Book*, Londres, MacMillan Press Ltd., 1994 (3ª edic.)

<sup>12</sup> *Apocalipsis* XX, 12 y 14-15: «Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono; fueron abiertos unos libros, y luego se abrió otro libro, que es el de la vida; y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras [...] La Muerte y el Hades fueron arrojados al lago de fuego <<este lago de fuego es la muerte segunda>> y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego».

<sup>13</sup> Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1988, t. I (5ª reimpr.), pp. 248-249.

Ripa<sup>14</sup>, asignan a la Fama un dominio oral (de ahí los atributos de la trompeta o los innumerables ojos, oídos y orejas), al que se va a asociar una gama rica de imágenes del mundo de la escritura, en quien permanece inmortal la memoria de los hombres.

En un siglo como el barroco, que teatraliza hasta niveles festivos el espectáculo de la muerte, encontramos un insaciable afán de perpetuidad en la prolífica arquitectura efímera erigida en la transitoriedad de las celebraciones: el monumento, el capelardente, el sepulcro, la pira funeraria o el túmulo serán motivo frecuente de inspiración poética. Tras ellos se esconde el triunfo de la fama que *escribe* contra la muerte y el olvido. No es causal, por ello, el inmenso caudal de literatura epigráfica secular: no hay escritor que no componga un soneto, epigrama, panegírico o composición laudatoria para las exequias del santo local, del prelado, del monarca o del noble en testimonio de su gloria divina o mundana. Buen ejemplo de ello son las series de epitafios que Lope de Vega desliza en *La Arcadia* (1598) y en la segunda parte de sus *Rimas* (1604): la primera serie consta de cuarenta y forman una galería histórica, de Rómulo y Remo al Duque de Alba; la segunda serie, de treinta y siete, es un retablo de personajes del siglo XVI. En ellos, a pesar del convencionalismo y del juego conceptista, encontramos la preocupación por fijar, mediante la escritura, el recuerdo de la fama y el testimonio imperecedero de los homenajeados. No obstante, la idea de la fama en cuyos *anales* se han de escribir las hazañas y los nombres de los elegidos por la gloria presenta en la producción no dramática<sup>15</sup> del Fénix variadas *escrituras* y empleos.

El «libro de los milagros inauditos» que el mundo registra se ofrece como «uso de la expresión sintomática en textos de vehemencia positiva como proclamación o *canto*»<sup>16</sup>, donde el amor es el más firme argumento de la inmortalidad:

en fin, a los milagros inauditos,  
a Júpiter olímpico y al templo,  
pirámides, coloso y mauseolo,  
  
y a cuantos hoy el mundo tiene escritos,  
en fama vence de mi fe el ejemplo:  
que es mayor maravilla mi amor solo.  
(*Rimas*, p. 197<sup>17</sup>)

Es reiterada la imagen que combina el servicio del poeta con la grandeza del personaje celebrado<sup>18</sup>, a través del juego conceptual con la pluma en sinécdoque *alada* con

<sup>14</sup> Ed. cit., t. I, pp. 395-396.

<sup>15</sup> Con respecto a la obra dramática sólo tenemos noticia de un monográfico sobre el tema: Alfredo Lefebvre, *La fama en el teatro de Lope (Un aspecto de elaboración dramática)*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1962.

<sup>16</sup> A. García Berrio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», *Revista de Filología Española*, LX, 1978-1980, p. 46.

<sup>17</sup> Seguimos la edición crítica de Felipe Pedraza (Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993), *Rimas I [Doscientos sonetos]*.

<sup>18</sup> Lope designa la creación poética como formulación de la fama y al poeta como enunciador de la gloria, a través de perífrasis míticas y locuciones sustitutivas de referente mítico, en expresiones del tipo *cisnes de la fuente de Aganipe* o *castalio coro*, *coro de Apolo*, *coro pegaseo* y, ya en franca sátira a los culteranos (*Rimas de Tomé de Burguillos*), como *mal impuestos potros del Parnaso*. Vid. Rosa Romojo, «El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXII, 1986, pp. 52-53.

las de la representación iconográfica de la *vox publica* mitológica<sup>19</sup>. Así aparece en la canción que dedica al cardenal de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas (*Rimas sacras*, p. 480<sup>20</sup>):

el claro Tajo tu grandeza asombre,  
pero del mismo estilo  
se cuente por las márgenes del Nilo;  
que mi humildad, a quien tu amor inflama,  
*será pluma en las alas de tu fama.*<sup>21</sup>

Las raíces antiguas que Curtius determinaba para el «libro de la historia», en el que podía quedar registrado un nombre «con letras de oro»<sup>22</sup>, explican ahora las condiciones del poeta ensalzado para la posteridad por el arte de su *áurea pluma*. El *Liber Historiae* encuentra en las formulaciones librescas de la Fama su asentadero más antiguo y la condición indispensable para el registro glorioso en sus «páginas inmortales».

Pero la Fama cobra rol de mensajera entre el Amor Divino y el Alma (*El peregrino en su patria*, lib. II, p. 203<sup>23</sup>): aquí, representada «con un vestido blanco bordado de lenguas y ojos», muda su naturaleza de engañosa parlara: «Soy franca ahora, / que soy correo del Rey / que el cielo y la tierra adora». Y «con vuelo presto / de cartas un pliego lleva» (p. 202) para prolongarse la «metáfora epistolar» con que el Amor divino se rinde al Alma. La Fama es portadora de *la escritura de Dios* y, dado su status escénico en el ejercicio alegórico del auto, cobra categorización positiva (p. 210):

CUSTODIO	¿Quién llama?
FAMA	Yo.
CUSTODIO	¿Quién?
FAMA	La Fama.
CUSTODIO	<i>Buen correo.</i>

La inmortalidad que la fama procura se fija a través de la escritura sobre la *materialidad perdurable*, imágenes que se constituyen en auténticos lugares comunes en representación de la perennidad póstuma. La metáfora utiliza el plomo: «*Escribe, imprime*, pare, rompe el vuelo / del embrión futuro, salga al día, / ocupe en plomo de la fama el vuelo»<sup>24</sup>; en piedra:

<sup>20</sup> Ed. de J. M. Blecua, Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1983.

<sup>21</sup> O en su apología de Gil González Dávila en el *Laurel de Apolo*, BAE, t. XXXVIII, Madrid, Atlas, 1950, silva V, p. 203, que pertenece a la generación «de historiadores únicos y raros, / cuya pluma dorada / se quitó de las alas de la eterna / Fama, que el mundo con el sol gobierna».

<sup>22</sup> *Op. cit.*, vol. I, p. 434.

<sup>23</sup> Ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1973.

<sup>24</sup> «A don Lorenzo Vander Hamen», *La Circe*, Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. cit., p. 1248, vv. 58-60.

Dárame vuestra luz ingenio y arte  
 con que *la fama*, ya mayor que humana,  
*escriba entre columnas de alabastro*  
 Zúñiga, Rojas, Sandoval y Castro<sup>25</sup>.

Inherente a esta «escritura de la fama» es la *impresión caligráfica* sobre materiales nobles e indestructibles. El bronce y el mármol definen las «planas» en las cuales se *signa* este «gráfica» posteridad: el Marqués de Santa Cruz «...dejaba entonces / su nombre en las estrellas, / su vida en libros y su fama en bronces»<sup>26</sup>; el «ingenio científico» del pintor don Lorenzo Vander Hamen «pide *mármol eterno* y *inscripciones de oro*» («*La Circe*, ed. cit., p. 1251) o el epitafio que compuso a Octavio César Augusto, recogido en la *Historia de Marco Antonio* de Castillo Solórzano (1635)<sup>27</sup>, donde sintetiza la oposición caducidad («al tiempo edades») / perennidad («a la fama plumas») en que

*entalla en bronce innumerables sumas*  
 de arcos, despojos, triunfos y victorias;  
 porque *tumulo vivo de sus glorias*,  
 lo eterno admires, lo mortal consumas.

En el desafío poético de la canción de Menalca en *La Arcadia*, el «valiente capitán» se enfrenta a su más duro adversario, el Amor niño, que lo rinde aunque «...en *mármoles* y *bronces*, / con esta que me ciño / *hago escribir mis hechos a la gente*»<sup>28</sup>. Sin duda alguna, la «caligrafía del diamante» será la imagen más ajustada a una «escritura imprecadera»: en conexión con motivos de la heráldica aparece en el soneto al célebre destinatario de la primera parte del *Quijote*, el Duque de Béjar<sup>29</sup>: «con nuevo timbre y nuevos coroneles / vuestro nombre *con letras de diamante* / pondrá la fama en su dorado alcázar». Mayor desarrollo obtiene la variante en el soneto encomiástico al Duque de Osuna:

En láminas de plata, en letras de oro,  
 que en almas escrebirse merecía,  
*vuestro nombre a la fama el mundo envía*,  
 Girón divino, del mayor tesoro<sup>30</sup>.

La «escritura de sangre» se aprovecha ahora, dentro del código caballeresco, para justificar la gestión militar que desemboca en el merecido puerto de la fama. La condi-

<sup>25</sup> *Fiestas de Denia, Obras sueltas*, Madrid, Antonio de Sancha, 1776, t. III, p. 379.

<sup>26</sup> *La Filomena*, Lope de Vega, *Obras poéticas*, cit., p. 868.

<sup>27</sup> *Apud* F. Zamora Lucas (ed.), «Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores», *Revista de Literatura*, XXX, 1966, p. 138.

<sup>28</sup> Ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, lib. I, p. 88.

<sup>29</sup> *Rimas I*, ed. cit., p. 473.

<sup>30</sup> *ibidem*, p. 569.

ción gloriosa reproduce a modo de mote una identidad heroica: «Y la fama, principio de la tuya, / 'Guzmán el Bueno' escribe, siendo entonces / la tinta sangre y el cuchillo pluma»<sup>31</sup>. Dentro de los sonetos fúnebres, el dedicado al Duque de Pastrana le sirve para evocar la consolación ante el fin humano por la vida imperecedera que le otorga la fama:

– Y tú, niño, ¿quién eres? – Antes era  
Amor, pero murió mi nombre y llama  
muerto el más bello que la fama escribe.

– Muerte, Amor, Marte, no lloréis que muera  
don Rodrigo de Silva: *que la fama  
de su valor eternamente vive*<sup>32</sup>.

En *La Filomena*<sup>33</sup> Lope hace una pequeña historia genealógica de la Casa de Braganza y el tono adulador le arranca enfáticos elogios de tan noble prosapia, digna de figurar en los anales de la fama:

*No en pórfido, en zafiros, en diamantes,  
generación tan alta, tan gloriosa  
escriba el tiempo, si en el tiempo cabe  
conservación de máquina tan grave.*

La silva que incluye la *Segunda Parte del Arte de Escribir, la qual se intitula enseñanza de Príncipes*, obra de Pedro Díaz Morante [Madrid, 1624]<sup>34</sup>, retoma la tradición de la invención de la escritura atribuida a Mercurio y Carmenta, pero describe su naturaleza pictográfica con giro culto, adscribiéndose al antiguo tópico latino de que la poesía es *pictura tacens*<sup>35</sup>:

Rindió por los primeros elementos  
que al arte de escriuir hallaron forma,  
la sacra antigüedad la verde palma  
a Mercurio y Carmenta, que *en acentos*  
pintados muda voz (sin lengua) informa  
*con las letras intérpretes del alma*<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> «Al Conde de Niebla», *Rimas I*, ed. cit., p. 223.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 405.

<sup>33</sup> Lope de Vega, *Obras poéticas*, cit., p. 722.

<sup>34</sup> *Apud* F. Zamora Lucas, «Lope de Vega: Poesías preliminares de libros», *Cuadernos Bibliográficos*, II, Madrid, CSIC, 1961, pp. 44-45.

<sup>35</sup> Según la célebre máxima que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos: «*picturam tacentem poesim, poesim eloquentem picturam*» y que dio pie al parangón de ambas artes desde el Renacimiento. Ahorramos al lector la amplia y manida bibliografía sobre el tema.

<sup>36</sup> Ed. cit., p. 44.

El propio Sol traza *su escritura celeste* bajo las pautas del *Arte* de Morante

a quien por eminencia  
*no cándido papel, firme diamante*  
*deuiera tus caracteres España,*  
 que ya tu nombre, en quanto cerca y baña  
 la corona del Sol, assí se estiende,  
 que parece que *honrando tus escuelas,*  
 de tus rasgos y círculos aprende  
 sus giros, y sus líneas paralelas,  
*y las tiene por regla de sus rayos...*<sup>37</sup>

El mismo tono de alabanza convencional preside la silva que aparece en la publicación de la *Tercera Parte del Arte Nueva de Escribir* (Madrid, 1629), del mismo autor<sup>38</sup>. Lope aprovecha ahora un sistema cruzado de metáforas que definen la relación de la *helioescritura* con otros símbolos de la fama. Morante se transforma en «segundo Apolo» y su escritura, transformada en arte, por efecto de la gloria, se imprime en el texto de los cielos («papel celeste»), y como el dios («celestial Safiro»), señor de las artes y las letras, ingresa en el «libro cósmico de la inmortalidad» por una doble «escritura», la de la composición de la obra y la del *Arte* de escribir mismo. La fama cósmica además va vinculada al *Ave Fenix* en pareja representación de lo perenne, como «el triunfo de la vida eterna [la fama] sobre la muerte»<sup>39</sup>. Además la «escritura» en el «libro de la fama» debe sus «caracteres dorados» a la acción escrituraria del mismo Sol<sup>40</sup>. La pluma no es sólo el cálamo del cuaderno celeste sino «pinzel de tu memoria», en una sugestiva imagen que iguala escritura y pintura. La elocuencia del texto se basta por sí sola:

Mas para que en los libros de la Fama  
*escrito quede en láminas eternas,*  
 la pluma que gobiernas,  
 con destreza tan rara,  
 que como el Sol no para  
 por las doradas líneas de los Cielos,  
 tu nombre escriua en rasgos paralelos,  
 con que serán del único Morante  
 las letras oro, el papel diamante.

¿Puede darse síntesis más apretada de las diferentes direcciones de la variante?

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>38</sup> Apud F. Zamora Lucas, «Lope de Vega: Poesías preliminares...», art. cit., pp. 57-58.

<sup>39</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988 (7ª edic.), p. 204.

<sup>40</sup> Vid. R. Romojaro Montero, «El simbolismo del sol en las *Rimas* de Lope de Vega», *Analecta Malacitana*, VII, 1, 1984, especialm. pp. 53 y 73.

Por lo visto en Lope, la fama es experiencia ligada al fluir temporal y no está concebida en la dimensión metafísica barroca como aviso de caducidad o fin, sino como *memoria gloriosa* de las generaciones, cuya nómina registra tan sólo a aquellos elegidos por su excelencia. La celebridad ficticia que proporciona conduce al hombre a la ilusión de intuirse inmortal. El vencimiento de la muerte no se produce por efecto de la supervivencia sino por la convención colectiva de evocación póstuma. Lope de Vega refrenda una matizada gama de *escrituras* de la eternidad, en que el buril se hace pluma, el mármol página y el tiempo plana de la memoria imperecedera. Frente al deleznable papel, las letras del alfabeto de la Fama se imprimen a golpe de cincel en el libro que es la vida toda, cuya *corónide* postrera, «el enroscado rasgo final» según Curtius, abre un nuevo texto, el de la muerte, que se va desenrollando a medida que aquél se pliega: colofón *reescrito* en frontispicio. La inexorable frontera entre la existencia y la nada se disuelve en una suerte de *continuum* propiciado por el viejo símbolo del mundo-libro. No es el hombre sino la esencia de su recuerdo la que pervive sobre la tierra: ahora que la «tercera vida» parecía acercar ambos mundos, la presunción humana los vuelve a separar...

# CONCEPTOS DRAMÁTICOS DE LA RIQUEZA: EL PODER DEL DINERO

Ysla Campbell  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Ya José Antonio Maravall<sup>1</sup> se ha ocupado de demostrar las modificaciones que se dieron en la sociedad española moderna, ante la aparición de una economía dineraria. La utilización de dinero como forma de intercambio económico también tiene sus manifestaciones en la literatura de la época, y de ello da buena cuenta la narrativa picaresca. La producción dramática de Lope de Vega no es la excepción.

Si bien es cierto, de acuerdo con la definición de Pavis<sup>2</sup> de función dramática, el dinero o más ampliamente la riqueza, no es un personaje y por ende no puede realizar acción alguna, también es verdad que su importancia va a determinar el desarrollo de algunas acciones y hasta a motivar determinados desenlaces. De ahí que, si se quiere metafóricamente, hablaremos de la función dramática del dinero en algunas comedias de Lope.

La aparición de dinero tiene distintas manifestaciones: ya sea como moneda de cambio, como metales, como documentos financieros (letras de cambio). En principio cumple con la función para la cual fue concebido, es decir, de intercambio, de compra-venta de mercancías y servicios. Lope lo percibe como una forma de salario, de pago del trabajo: «el oro que con sudor/ gana el grande y el menor...»<sup>3</sup>. Como medio para

---

<sup>1</sup> «Economía dineraria y forma política estatal», en *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV al XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, t. II, pp. 57-100.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1980.

<sup>3</sup> *El sembrar en buena tierra, Obras Selectas*, ed. Federico Sainz de Robles, México, Aguilar, 1991, t. I, p. 1140.

adquirir distintos tipos de mercancías, desde comestibles y animales hasta esclavos<sup>4</sup>, nacional e internacionalmente<sup>5</sup>. Dice un ventero: «Yo/ sólo sé que mi dinero/ me dieron, y con el alba/ en los caballos partieron»<sup>6</sup>. De ahí que se adquieran deudas de dinero.

Ahora bien, una concepción fundamental sobre la fuente originadora del dinero que va a generar una serie de ideas y comportamientos la encontramos en *Las flores de don Juan*, dice el protagonista: «Gracia con hacienda alguna/ siempre se oponen las dos,/ porque alma y cuerpo da Dios,/ y la hacienda la fortuna./ La fortuna es desatino,/ y Dios ya sabéis quién es»<sup>7</sup>. La asociación del alma con la divinidad y la del dinero con algo tan incierto como el azar, descubre unos valores que fundamentan una forma de pensamiento. Asimismo, si se compara con la sangre, es colocado en desventaja. Dice Lucinda en *El amante agradecido*: «Mi deuda es cosa distinta/ de deudos que son primero,/ que las deudas de dinero/ no son sangre, sino tinta»<sup>8</sup>. De igual forma, si se equipara con el alma, resulta devaluado. En *El amigo hasta la muerte* se dice: «...que el dinero no es razón/ que con las almas se mida...»<sup>9</sup>. La sangre, elemento definitorio de una pertenencia social, y el alma, son, en una primera instancia, más valiosos que los bienes materiales.

Fundada en una serie de principios que tienen como base el honor, la limpieza de sangre y el orgullo militar de los antepasados, la ideología dominante considera que pensar en el dinero es grosería. Así en *Lo que pasa en una tarde*, don Félix, ante el reparo de doña Blanca por un juego de palabras con su nombre, responde: «No soy hombre tan grosero/ ni tan poco enamorado,/ que no hubiera reparado/ en vos más que en el dinero»<sup>10</sup>. Ponerlo en primer término sobre otro tipo de valores, pues, no es digno de caballeros. De igual forma, el origen de la riqueza tiene, dentro de la concepción nobiliaria, gran importancia. Por ejemplo, una idea tradicional es que tener hacienda por servicios al rey mediante las armas y vivir de rentas es de mayor estima que el comercio. Tales prejuicios los vemos en *Servir a señor discreto*, donde expresa el protagonista: «...que tengo ocho mil ducados/ de renta, calificados,/ mejor que los que ella goza/ sobre tablas de navíos/ de su indiano mercader...»<sup>11</sup>. Y se afirma sobre él mismo: «Es don Pedro un caballero/ de lo mejor de Madrid,/ su sangre viene del Cid;/ de sus armas, su dinero/ que sus padres conquistaron/ vasallos que se le dan» (vv. 586-

<sup>4</sup> *La esclava de su galán*, *ibid.*, p. 1361.

<sup>5</sup> En *La pobreza estimada*, dice Audalla: «...las granas que nos venden españoles,/ el traspotin, de raso y la almohada». *Obras de Lope de Vega*, Madrid BAE, 1952, vol. 52, t. IV, p. 158.

<sup>6</sup> *Amar, servir y esperar. Obras de Lope de Vega*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, t. III, p. 220.

<sup>7</sup> *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados. Obras de Lope...*, ed. cit., vol. 24, t. I, p. 424.

<sup>8</sup> *El amante agradecido*, Cotarelo, ed. cit., t. III, p. 127.

<sup>9</sup> *Obras de Lope...*, ed. cit., t. IV, vol. 52, p. 326. En *Amar...*, Dorotea se llevó el caballo de Feliciano donde va asida una maleta con dinero. Dice el personaje masculino: «¡También se lleva el dinero!/ Ven, que donde pierdo el alma,/ mil escudos es lo menos». Ed. cit., p. 221.

<sup>10</sup> *Lo que pasa en una tarde*, Cotarelo, ed. cit., t. III, p. 318.

<sup>11</sup> *Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975, vv. 183-187.

591). También en *El premio del bien hablar* se habla mal del indiano y de sus principios bajos por la ocupación a que se dedica (p. 1252).

La pérdida de la hacienda o su falta se asocia a ciertas connotaciones negativas que también provocan distintos comportamientos sociales. Situación que nos permite observar y ponderar la importancia de la riqueza. En *Virtud, pobreza y mujer* el galán comenta: «No sé, Julio, qué tiene la pobreza,/ que de menor contento el alma viste [...] y no hay belleza/ que no tenga su fuerza en la riqueza» (p. 216). En *La pobreza estimada* se dice: «El ser hidalgo es el diablo,/ para que sospecha cobre;/ que parece que ser pobre/ anda con este vocablo./ Luego le varás asido/ como si fuese su hermano: <Hidalgo honrado es fulano,/ y aunque es pobre, es bien nacido.> [...] <Que sabed, Cid, que don Diego,/ aunque pobre, es buen hidalgo?>» (p. 143). Como podemos notar, el concepto de hidalguía, término que encierra una serie de connotaciones ligadas íntimamente a los valores tradicionales, empieza a sufrir transformaciones por su relación con la riqueza. Su asociación con un vocablo metafísico que representa el mal en el pensamiento cristiano no puede ser más elocuente. En cuanto a la conducta social al respecto, podemos observar que en *Las flores* dice don Alonso: «No hay cosa, Otavio, de mayor cuidado/ al que baja de un alto a humilde estado,/ como el ver que cualquiera se le atreva» (p. 427). La carencia de dinero transforma la apreciación del individuo: «...con tanta pobreza,/ no hay talle, amor, ni nobleza» (*Sembrar*, p. 1161). Y el amor una vez consumado el matrimonio pierde su fuerza en las parejas: «Ya el amor andaba flaco,/ puesto que en el alma ardía/ porque, en efeto, se enfría/ Venus sin Ceres ni Baco [...] que en casa que no se come/ lloran hasta las paredes» (*Pobreza*, p. 155).

Esa concepción negativa de la pobreza tiene su contraparte, ya que la riqueza, a pesar de las apreciaciones devaluadoras que vimos, va a adquirir otra dimensión social cuando observamos los distintos valores que se le atribuyen. En principio, la posesión de hacienda es un reflejo del status: «vasallos y criados,/ coches, caballos, vajillas» (*Servir*, vv. 2232-2234). Una obra clave para ver la oposición entre esencia y apariencia<sup>12</sup>, esto es entre los valores personales y el aspecto físico, es *Pobreza no es vileza*, comedia en la que la vestimenta traduce el honor del personaje central: «se conoce sin mengua,/ como el alma por la lengua,/ el honor por el vestido»<sup>13</sup>. El uso de la riqueza define ciertos comportamientos que colocan a los personajes en distintos estamentos. Gastar dinero proporciona una buena imagen social, da fama. En *Las flores de don Juan* dice un espadero a don Alonso: «Antes hacéis que se extienda,/ señor, vuestra fama ansí;/ que aunque sois gran caballero/ y acabado de heredar,/ más grande os hace el gastar/ liberalmente el dinero» (p. 409). Salta a la vista que la actitud contraria, es decir el guardar el dinero, «hace la vil gente,/ que un señor ha de ser puente/ por donde

<sup>12</sup> Este tema lo he tratado con mayor amplitud en mi estudio «Las conquistas del oro: honor y apariencia» en *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena, II*, Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 17-20 de marzo de 1993), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 115-123.

<sup>13</sup> *Obras Selectas*, ed. cit., t. III, p. 1382.

el dinero pase» (*Servir*, vv. 1093-1095). La liberalidad es propia de la nobleza, de ahí que la asociación de ésta con la posesión de riqueza se vuelva inseparable y, hasta cierto punto, condicionante. En *Virtud, pobreza y mujer*, se afirma: «ni basta limpia hidalguía,/ si no hay oro que la esmalte»<sup>14</sup>. Los valores empiezan a invertirse, pero de esto hablaremos más adelante.

Por otra parte, el poder del dinero es tal que oculta las debilidades como la edad, los defectos físicos o las incapacidades intelectuales. Respecto a la edad se dice en *Servir a señor discreto*: «...cincuenta mil ducados me hacen mozo» (v. 2725). En *La dama boba* se dan magníficos ejemplos: Finea recibe una herencia de su tío «porque vio/ que sin ella fuera en vano/ casarla con hombre igual/ a su noble nacimiento,/ supliendo el entendimiento/ con el oro»<sup>15</sup>. Laurencio dice: «¿No ves que el sol del dinero/ va del ingenio adelante?! El que es pobre, ese es tenido/ por necio, el rico por sabio./ No hay en el nacer agravio,/ por notable que haya sido,/ que con oro no se encubra,/ ni hay falta en naturaleza,/ que con la mucha pobreza/ no se aumente y descubra» (p. 301)<sup>16</sup>. Asimismo, en *La niña de plata* tenemos sintagmas como: «Todo el oro lo atropella», expresado por el rey, y el infante don Enrique dice: «La fuerza del oro es mucha»<sup>17</sup>.

Su influencia es tal que también puede ocasionar alteraciones fisiológicas en los personajes. Dice un criado: «Señor, perdonad os ruego,/ que me dan estos desmayos/ en faltándome dinero» (*Amar*, p. 240). No obstante, el oro también es atriaca. El concebirlo como medicina podemos verlo en otras comedias como *El amante*, donde expresa el criado Guzmán: «Si se da el oro potable/ para aumento de la vida,/ vida es amor, y bebida/ el oro, amado y amable» (p. 113). Además, el oro sirve para sanar estados anímicos negativos. En *El amante*, Guzmán envía por un compuesto para las tristezas: «Tiene conchichí corí,/ que es polvos de oro, otras cosas/ en extremo provechosas...» (p. 130). Sirve, además de consuelo: «Cuenta el dinero, Señora;/ consuele el son nuestro mal» (*La pobreza*, p. 158). El oro, en sus diversas manifestaciones, pues, se asocia a estados físicos positivos, es decir, que se le otorga un valor curativo y, por el contrario, su ausencia es causante de enfermedades.

La posesión o ausencia de riqueza produce una serie de estados anímicos que condicionan la conducta de algunos personajes. En las relaciones sociales, se presentan varios casos. Respecto a la amistad encontramos la siguiente idea que es recurrente: «Trátase bien; son testigos/ de su gasto sus amigos,/ que hay muchos donde hay dinero» (*Sembrar*, p. 1142)<sup>18</sup>; «si bien es un tiempo aqueste/ que a peso del oro hay almas/ y almas que por él se pierden» (*Premio*, p. 1259). En las relaciones familiares se abo-

<sup>14</sup> *Obras de Lope...*, BAE, t. IV, vol. 52, p. 218.

<sup>15</sup> En *Obras de Lope...*, ed. cit., t. I, vol. 24, p. 208.

<sup>16</sup> Octavio dice de Finea: «Es coja o manca Finea?! Es tuerta? Y cuando lo fuese,/ hay falta en naturaleza/ que con oro no se afeite?» (p. 315). Asimismo se afirma: «...no hay tales Garcilasos/ como dinero y callar» (p. 314).

<sup>17</sup> *Obras Selectas*, ed. cit., t. I, pp. 676, 677.

<sup>18</sup> En *El amigo hasta la muerte* podemos ver de nuevo la relación amistosa dependiente de la posición económica: «...que en esta edad se buscan los amigos,/ o poderosos, ricos o jueces,/ que presten y conviden muchas veces» (p. 327).

rece al suegro si tarda en morir y dejar herencia; dice don Antonio: «Pésales de ver que vive,/ como de heredar les prive,/ y dicen que un siglo dura» (*Premio*, p. 1269). En las relaciones amorosas el dinero se utiliza como medio para galantear a las damas a través de regalos y dádivas. En *El amante*, Gerardo al ver que Lucinda no es accesible le dice: «Si es porque no os he servido,/ que salgáis mañana os pido,/ que no volveréis con queja./ Hasta quinientos escudos/ tomad en la alcaicería/ de oro y mercadería» (p. 123). Esta forma de agrandar a las damas puede ocasionar modificaciones en la conducta que llevan desde la aceptación de una pareja hasta el matrimonio. Por ejemplo, en *El amante agradecido*, Lucinda envía dinero a don Juan para ayudarlo y esa acción provoca en el personaje una actitud, dice: «Yo por la hermosura muero,/ pero el dinero me obliga» (p. 113). En variadas y múltiples ocasiones podemos ver que la posesión de riqueza es una condición de algunos personajes para el matrimonio. Dice una dama en *El premio del bien hablar*: «Prométme de tener/ dueño que el mundo envidiase:/ rico, noble, hermoso, ilustre,/ de alto valor, de alta sangre» (p. 1265). También el casamiento se comparará con un gran tesoro cuando es provechoso: «has topado, las Indias sin la mar» (*Ibid.*, p. 1256). En *Servir a señor discreto* es claro el cambio de comportamiento respecto al matrimonio que provoca la posesión de riquezas:

Demás que los casamientos  
las más veces van fundados  
en ir todos engañados  
en cuentos y en fingimientos.  
Verás un dote famoso  
que como sal se deshace  
si el casamiento se hace;  
verás un marido honroso  
y después sin calidad,  
porque no hay mercaduría  
donde se engaña y se fía  
en que haya más falsedad (vv. 206-217).

La visión del matrimonio como mercancía nos permite observar el nivel de importancia del dinero y la relegación a planos inferiores de otros valores. Hay modificaciones en el pensamiento que implican alteraciones en la conducta de los personajes. Situación que observamos en *La niña de plata*, *El amigo hasta la muerte* y *Virtud, pobreza y mujer*<sup>19</sup>, por ejemplo.

La importancia del dinero también se observa en otros niveles que entrañan una transformación de algunas concepciones ideológicas. En *La bella malmaridada* dice Lucindo:

<sup>19</sup> Vid. mi trabajo «Nostalgia y transgresión en tres comedias de Lope de Vega», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII* (Ysla Campbell, coord.), vol. I de la Colección Conmemorativa Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 65-87.

Ya no hay mayor honra, hermano,  
 que en los que tienen dinero.  
 El dinero es caballero;  
 quien no lo tiene es villano.  
 Por tu Rey y por tu ley,  
 y por tu dinero luego<sup>20</sup>.

Esto significa que el honor, antes asociado a las actividades militares de la nobleza, a la conducta social y al valor, ahora adquiere otras connotaciones. En los versos anteriores se muestran las jerarquías: el país, la religión y la economía. Éste no es un caso aislado, pues en *Las flores de don Juan* dice don Alonso: «Ya sin criados, sin hacienda y honra/ (que es vínculo la honra de la hacienda),/ ya sin vestidos, ni tener de dónde/ pueda alcanzar un mísero sustento/ ¿qué debo hacer?...» (p. 427). En *La pobreza estimada*, dice un padre: «No hay honra allá en España sin dineros» (p. 149); y en *La estrella de Sevilla*. «Dinero, amigo, buscad: que el honor es el dinero» (p. 563).

El poder de la riqueza ha variado las mentalidades de tal modo que uno de los pilares del pensamiento aristocrático sufre alteraciones sustanciales que conllevan cambios en la forma de vivir. Si en otra época las leyes de la herencia determinaban el carácter honrado del noble, ahora es el dinero quien otorga una distinción social. Ya que a través de éste, pueden adquirirse hábitos en las órdenes militares como vemos en *El sembrar en buena tierra*, en *Servir a señor discreto* se plantea la posibilidad de que un indiano adquiera un gobierno, y en *La esclava de su galán* un bastardo, hijo de indiano, tiene una prebenda eclesiástica. Para resumir, nada más claro sobre estos cambios de mentalidad que los siguientes versos expresados por una dama: «dineros son calidad» (*El premio*, p. 1250). El acceso a los centros de poder que permite la posesión de riqueza origina un desplazamiento en las concepciones dominantes<sup>21</sup>.

Paralelamente se observa que el uso del dinero produce ciertas transformaciones semánticas. En *Servir a señor discreto* se dice: «...y sabes que la nobleza/ está en la limpia hidalguía./ Que lo que es caballería/ más consiste en la riqueza./ Caballero se deriva/ de caballo, que este nombre/ le ha dado el caballo al hombre:/ mira en qué principio estriba» (vv. 73-80). El concepto tan estimado en la época, de caballero, más que a los valores militares y nobles de los personajes, ahora se asocia a la posesión de riqueza.

Diversas actividades, además, requieren o son motivadas por el dinero. En *El arenal de Sevilla* podemos ver que la guerra lo tiene como móvil: «Es el nervio de la guerra/ el dinero, y esta obra/ muestra que el dinero sobra»<sup>22</sup>. El hecho de que incluso los sacerdotes lo necesiten para ordenarse, pone de manifiesto la monetarización de la

<sup>20</sup> *La bella malmaridada*, Cotarelo, ed. cit., t. III, p. 618.

<sup>21</sup> Vid. mi artículo «América y las transgresiones ideológicas en algunas comedias de Lope de Vega», en *Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro del siglo XVII*, Universidad de Granada [en prensa].

<sup>22</sup> *Obras Selectas...*, ed. cit., t. I, p. 1403.

economía y de la sociedad española: «Los sacerdotes no pueden/ sin patrimonio ordenarse» (*La pobreza*, p. 148). En cuanto a la ley, en algunos casos relativos a la liberación de la cárcel, se presenta el cohecho, la corrupción de ciertas autoridades: «procurador, el dinero;/ que sin él no hay prisionero/ que salga con la victoria» (*Sembrar*, p. 1139).

En conclusión, la monetarización de la economía en la sociedad española del siglo XVII, repercute sensiblemente en la comedia de Lope. El dinero, con una conceptualización que refleja el poder que había adquirido en la época, motiva una serie de transformaciones en la mentalidad que a su vez son condicionantes de acciones y comportamientos en los personajes de la comedia lopesca.

# TEATRO Y TEATRALIDAD EN LAS «SOLEDADES» DE GÓNGORA

Enrica Cancelliere  
Università di Palermo

En un ensayo reciente<sup>1</sup> hemos puesto de relieve, confortados por un análisis de Jammes<sup>2</sup> sobre las codificaciones literarias de género gradualmente atravesadas por el itinerario del peregrino, el aspecto eminentemente meta-literario organizado por la fantasía del poeta cordobés con coherente desorden. En esta revisitación del texto occidental a través de sus diferentes y específicas formas, el autor nos ha parecido consciente de una crisis de época que le sitúa ya en una modernidad propensa a tender hacia sí misma a recuperar bien lo real bien lo imaginario bajo las consolidadas formas de la literatura.

La «virtualidad» de los territorios de las *Soledades* consistiría por lo tanto en la doble mediación que los constituye: de la fantasía a las formas consolidadas de la literatura, y de éstas al texto gongorino. Un texto que acoge a través de esta consciente mediación la universalidad de la humana experiencia; ésta ya no puede presentarse por sí misma como originaria y creativa. Por esta razón en un ensayo sucesivo<sup>3</sup>, en secuencia con el primero, concluíamos definiendo las *Soledades* como «Iconoteca del Occidente», suma y revisitación de lo visible *sub specie poética*.

---

<sup>1</sup> Cf. E. Cancelliere, «La realidad virtual en las «Soledades» de Góngora», *Studia Aurea*, Actas del tercer congreso A.I.S.O. (Toulouse 1993), Toulouse, G.R.I.S.O-L.E.M.S.O, 1996, t.1, pp. 257-266.

<sup>2</sup> R. Jammes, *Introducción a las «Soledades» de Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 125-143.

<sup>3</sup> Cf. E. Cancelliere, *Stereotipie iconiche nell'itinerario delle «Soledades»*, Atti del Convegno «Da Góngora a Góngora» (Verona, 26-28 ottobre 1995, de próxima publicación).

Que no parezca inoportuno el salto de la poesía a la visión: éste se justifica en su profunda necesidad con la misma actitud meta-literaria del poeta, que no puede dejar de afectar también a los componentes constitutivos del saber poético y de la poesía como ciencia.

De ahí los fundamentos del *poiein* del Autor profundamente vinculados a la teoría de la metáfora que por primera vez se plantea en la *Retórica*<sup>4</sup> aristotélica como mundo verosímil del «deber-ser» y objeto realista de lo «concreto metafórico». Este objeto encuentra, más tarde, su praxis dramática, deíctica y efectual de la *opsis* en la *Poética*<sup>5</sup>, es decir el texto del hacer teatro.

El *ut pictura poesis*<sup>6</sup>, de ilustre y difundida tradición horaciana, es por lo tanto un precepto asumido por Góngora con una conciencia más del carácter imaginativo de la poesía como visión y puesta en escena de lo «concreto metafórico» por sí mismo dotado, gracias a su verosimilitud, de una concreta *enérgeia* figurativa.

Es decir, si la tradición quiere hacer similares la pintura y la poesía, ésta en su realización es necesariamente teatro, o sea puesta en escena, *-opsis*, precisamente— de iconos de la verosimilitud en los que consiste toda metáfora lograda.

Por otra parte, la pintura en sí misma, como se sostiene a partir de Aristóteles, constituye uno de los lenguajes del teatro, bien cuando materialmente determine la escenografía, bien cuando más idealmente afecta a la disposición coherente y armoniosa en el espacio de los coros poéticos y de sus recíprocos dinamismos.

En resumidas cuentas, es lección griega y clásica, ineliminable cuando se trata de una reelaboración poética como es el caso de las *Soledades*, que la poesía es implícitamente representación en acto y que, a su vez, el acto de la representación, sólo cuando se manifieste como poesía, asciende a teatro, es decir, a lo que es digno de ser admirado con la vista de los ojos y de la mente.

De ahí la función que tiene el teatro, considerado en su acepción más amplia (teatro dramático o de otro tipo, objeto del *spectare* y del *theàomai*) entre los territorios más fértiles visitados idealmente por nuestro peregrino solitario, que es, desde este punto de vista, un *alter-ego*, incluso demasiado evidente, del poeta.

Por lo tanto en la materia poético-icónica de las *Soledades* también está muy presente el teatro en su calidad de representación visible según explícitos estereotipos: coros femeninos y representaciones heroicas semidivinas del «teatro trágico» juegos atléticos (*Ludi*) descritos en toma directa por la épica; bailes y coros de popular espontaneidad, perspectivas y bastidores de teatro serliano sacados de la disposición de los teatros naturales, y por lo tanto escenas de sátiros, escenas de aquella égloga piscatoria que precisamente en la edad de Góngora llegó a su máximo esplendor teatral en Italia con el melodrama, y aun más, mezcladas con las codificaciones clásicas o renacentistas, las seis escenas de la teatralidad barroca que, ya codificadas por Buontalenti, se prepa-

<sup>4</sup> Aristotele, *Retorica*, III, 11, 1411b, *Opere*, 10, trad. de A. Plebe, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 164.

<sup>5</sup> Aristotele, *Poetica*, 25, 1460b, *ibid.*, p. 257.

<sup>6</sup> Cf. R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, trad. de C. Luca de Tena, Madrid, Cátedra, 1982, (Ensayos Arte Cátedra), pp. 13-134.

ran ahora a invadir los jardines reales de España; las maquinarias, los aparatos escénicos, las arquitecturas de los jardines, los autómatas. Todo esto se representa en el texto según el punto de vista del espectador considerado como origen ideal de cada perspectiva y de una multiplicación de éstas en el Cosmos que se refleja en la poesía.

Cuando, acompañado por uno de los pastores, el peregrino alcanza la cima de un risco desde el que puede admirar todo el campo, el panorama que se ofrece a la vista se configura explícitamente como un escenario teatral como indican los términos *galería*, *teatro*.

Agradecido pues el peregrino  
deja el albergue y sale acompañado  
de quien lo lleva donde, levantado,  
distante pocos pasos del camino,  
imperioso mira la campaña  
un escollo apacible, galería  
que festivo teatro fue algún día  
de cuantos pisan Faunos la montaña.  
Llegó, a vista tanta  
obedeciendo la dudosa planta,  
inmóvil se quedó sobre un lentisco,  
verde balcón del agradable risco<sup>7</sup>.

El paisaje aquí acoge la representación de una visión típica de la «escena de bosque» o «de sátiros» «que festivo teatro fue algún día / de cuantos pisan Faunos la montaña».

De esta forma el lugar desde el cual observa el peregrino, restituído por la metáfora *-balcón-* nos lleva a la estructura del «Teatro de corte» y a la escenografía del «Teatro de bosque» que constituía una de las seis escenas codificadas<sup>8</sup>.

La asimilación del paisaje entero a un escenario de teatro, aquí infinito por su naturaleza mental tendente a una representación cósmica, actúa de manera que el espectáculo, que se ofrece a la vista del peregrino desde su aposento, se configura como *imago mundi*, o sea, teatro universal.

A través de la mirada del peregrino, el poeta aclara, por tanto, su misma posición con respecto a la materia tratada: sincronía y diacronía de una historia de las letras, de las artes y del saber humanos que el autor pone en escena como omnipresentes ante su mirada que corresponde a la del lector ideal.

Este mundo enteramente visible como ficción y representación de la cultura –y

<sup>7</sup> L. de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, *op. cit.*, *Soledad Primera*, vv. 182-193. Todas las citas relativas a las *Soledades* se refieren a la edición de Jammes.

<sup>8</sup> Sobre la articulación de los seis teatros en la escena barroca cf. C. Aubrun, *La comedia española 1600-1680*, trad. de J. Lago Alonso, Madrid, Taurus, 1968, pp. 17-66. Un análisis de los seis teatros en la comedia de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*, cf. E. Cancelliere, *Campo della parola in una commedia di Calderón*, cit. y A. Egido, «Introducción a» *La fiera, el rayo y la piedra de Calderón de la Barca*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 17-104.

nunca como auténtica naturaleza real— preludia, además anticipándola, la concepción típica del drama y del teatro barrocos según la cual el mundo es teatro y el teatro es mundo.

Góngora con su poesía realiza el paso de la representación lopesca de la vida en acto a la representación de aquel cosmos ilusorio que constituirá la única realidad posible para la inspiración teatral de Calderón. Sin embargo, ésta no es una novedad, puesto que ha sido anticipada por Góngora, antes de las *Soledades*, en el mismo paisaje cosmogónico y en el tema simbólico de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Las *Soledades* se pueden interpretar por lo tanto también como el poema de la global teatralidad de toda existencia posible. De ahí que los indicios de teatralidad presentes en el texto en forma de descripciones, elecciones lexicales, referencias a códigos escénicos y dramáticos de la época, son señales evidentes de aquella concepción global.

Mientras el joven va bajando hacia el valle, acompañado por el viejo pastor, la primera forma de representación que se ofrece a su mirada es, por lo tanto, la «escena pastoril» del teatro a la italiana, gradualmente explicitada en todas sus variantes a partir de la «escena de sátiros» hasta el «teatro de bosque» y la «escena bucólica».

Es ésta, por otra parte, la dominante escénica de las *Soledades*, que, se pueden definir por lo menos por su ambientación y esquema métrico —la *silva*— como poema pastoril<sup>9</sup>.

Esta puesta en escena del territorio poético gongorino tiene una razón profunda: la *Pastoral* garantiza, junto al clasicismo ilustre del género teocriteo, el vínculo de connotación con una de las tres formas del «teatro clásico» o «griego» —*scena satiresca*— acogidos por los humanistas italianos y ya desde hace decenios propuesto en las escenas de Corte a través de un dispositivo codificado de una de las tres escenas canónicas del *Il Trattato di Architettura* de Serlio<sup>10</sup>.

España durante el siglo XVI asistió a la total laicización de la égloga. Más tarde el mismo Lope de Vega experimentó con el género pastoril. En particular *La Arcadia* —tanto en la versión novelada de 1598, como en la dramática posterior— aunque revele en el título el modelo sannazariano, constituía, por lo que se refiere a la intriga, una de las muchas imitaciones libres que se iban haciendo del afortunado *Il pastor fido* de Guarini<sup>11</sup> en toda Europa.

Es probable que fuera precisamente la influencia de Guarini la que ofreció a Góngora la visión neo-platónica de un mundo metafórico representado a través de iconos que ofrecían criptogramas de un territorio de sapiencia: en la obra italiana el de los pastores enredados por la trama erótica de los dioses pánicos, en la española el del naufrago que explora y observa este mundo con desengañada soledad. Pero precisamente aquel naufrago peregrino lamenta en su poesía evocativa la ausencia de amor que a partir de la

<sup>9</sup> Cf. M. Molho, *Semantica e poetica. Góngora e Quevedo*, trad. de P. Picamus, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 52.

<sup>10</sup> S. Serlio, *Tutte le opere d'architettura*, Venecia, 1599.

<sup>11</sup> G. B. Guarini, *Il pastor fido*, en *Opere*, (ed. de L. Fassò), Torino, UTET, 1973.

*Aminta* de Tasso<sup>12</sup> constituye un componente casi imprescindible del héroe pastoril, un componente de docta raíz órfica bajo el pretexto lírico más popular.

Si bien Góngora conocía perfectamente estos problemas compositivos, estaba también al corriente de la evolución de los montajes escénicos que en Italia, en la segunda mitad del siglo XVI, hace de la *Pastoral* su privilegiado terreno de experimentación.

Sobre la base de la codificación de la perspectiva serliana, la representación de la *Aminta*, en 1573 en el *Belvedere estense* tuvo resonancia en toda Europa, bien por la compañía de teatro profesional, los *Gelosi*, bien por el montaje. En esta ocasión, por primera vez, la «escena de bosque» se mezcla con la «arqueológica», y por lo tanto implícitamente, con la «trágica». De todas formas, la manera «pastoril-arqueológica» está destinada a convertirse en estereotipo arcádico. Más tarde, de 1590 a 1598, la obra de Guarini dará lugar a los experimentos escénicos mantuanos en los que la tradicional escenografía serliana, respetuosa de las académicas unidades pseudo-aristotélicas dará lugar en los entremeses del drama a *intermezzi* que representan cosmogonías, según la novísima lección florentina de Buontalenti<sup>13</sup>.

Es sabido que tanto la «escena de bosque» que se contamina con lo trágico y otros elementos, como la perspectiva múltiple y dúctil, de origen buontalentiano pasarían dentro de poco a las representaciones de Corte en España, en los Salones o en los Jardines de Aranjuez, a través de maestros italianos como Cosimo Lotti, Baccio del Bianco o del ingeniero Fontana<sup>14</sup>. Lo que resulta particularmente interesante es, sin embargo, encontrar una evidente anticipación de este desplazamiento en las actitudes descriptivas de la poesía gongorina.

Es posible suponer que Góngora tuviera noticia al menos de las grandes representaciones cortesanas de la *Aminta* y de *Il pastor fido* como de los *Intermezzi* mediceos de 1586 y de 1589, tratándose precisamente de los hechos que difundieron por las Cortes de Europa la fortuna de la manera escénica a la italiana. Sin embargo, también es verdad que en este caso se trata en primer lugar de sensibilidad poética, o sea, del saber asignar a la poesía nuevas tareas de visualización en competición e intercambio múltiple entre pintura y teatro.

Adoptamos una vez más el método crítico e histórico icónico que nos permite poner de relieve estas simultaneidades significativas, sin tener que contestar necesariamente a la pregunta qué ha venido antes —el lienzo, la página o la escena— porque este método nos ofrece la posibilidad de investigar sobre las manifestaciones estilísticas,

<sup>12</sup> T. Tasso, *Aminta*, en *Opere*, 2 (ed. de B. Sozzi), Torino, UTET, 1974.

<sup>13</sup> Cf. C. Molinari, *Storia Universale del Teatro*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 125-138.

<sup>14</sup> Sobre la influencia de la escenografía italiana en el teatro de corte de Calderón cf. E. Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969; O. Arroniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; E. Cancelliere, *Dell'iconologia calderoniana* Colloquium Calderonianum Internationale (L'Aquila 16-19 settembre 1981), ed. de G. De Gennaro, L'Aquila, 1983, pp. 259-268 y *Campo della parola in una commedia di Calderón*, Semiotica della Rappresentazione, (Convegno Internazionale di Studi, Palermo 20-21 novembre 1980), ed. de R. Tomasino, Palermo, Flaccovio, 1984 (Quaderni per l'Immaginario 4), pp. 295-302.

simbólicas y hermenéuticas de estereotipos icónicos comunes a las diferentes prácticas artísticas<sup>15</sup>.

Desde este punto de vista, la elección de la *Pastoral* por parte de Góngora es significativa porque garantiza la continuidad entre clasicismo, academia e innovación, y además, entre códigos de la literatura, de la pintura y del teatro, ofreciéndose, por lo tanto, a su intento de revisitación global de las formas del Occidente.

Volvamos al peregrino, cuyo guía es el viejo pastor que enseguida se le aparece bajo el aspecto de Pan disfrazado de Marte, o de «semicapro Marte». Este entonces acompaña al peregrino-espectador en las visiones con una función shamánica que en el teatro antiguo era competencia del guía del Coro. Esto nos lo confirma el término *mentidos* que significa «todo lo que es disimulación, disfraz, afeitte, transformación»<sup>16</sup>.

En un paisaje simbólico, pintado según los cánones de la época, —ameno río, vegetación silvestre que acoge a ninfas, aves canoras etc.—, la escena es animada por hermosas serranas. Éstas se bañan en el río, se enguirnaldan, pero sobre todo tocan y tejen coros danzando, todas disfrazadas de ninfas. La naturaleza se contagia de esta armonía que, reproduciendo el mito de Orfeo, mueve los peñascos y anima la vegetación al baile («que dudo / que aun los peñascos la escucharan quedos», v. 253; «altera otra bailando la floresta», v. 258).

La escena se va poblando de otras montañas, emparentadas por contaminación con las ninfas que habitan en los bosques —*las verdes Hamadrias*— de manera que a la vista del peregrino las serranas-ninfas aparecen ahora en el regocijo general como Bacantes en fiesta a las que les falta solo la guía de Sileno.

Después del discurso sobre los daños de las navegaciones, el anciano pastor en el papel de corifeo —«cabo me han hecho, hijo, / deste hermoso tercio de serranas»— invita al peregrino a seguir la «femenil tropa» (v. 525) hacia aquel lugar donde bien alineados álamos —«política alameda» v. 522— forman una cortina verde, detrás de la cual se abriría una «escena de bosque»; la superposición de planos recuerda un juego de fondos.

Es interesante notar en el fragmento la función deíctica de demostrativos propia de aquella poesía dramática que pretende representar escenas ausentes<sup>17</sup>: además de la función de la perspectiva, exaltada por la cortina de álamos y por el fondo que «se divisa».

<sup>15</sup> Cf. L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, en G. Bollati, P. Fossati, *Storia dell'Arte Italiana*, 1, Torino, Einaudi, 1978, pp. 420-463; P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, Einaudi, 1957; y *La Figure et le Lieu, L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>16</sup> R. Jammes, *op.cit.*, p. 246, nota al v.235.

<sup>17</sup> Cf. I. Arellano, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, n°3, Primavera 1995, pp. 411-443; y J. E. Varey, *Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón en Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 227-248.

...la piedad que en mi alma ya te hospeda  
 hoy te convida al que nos guarda sueño  
 política alameda,  
 verde muro de *aquel* lugar pequeño  
 que, a pesar de *esos* fresnos, se divisa  
*Soledad Primera*, vv. 520-524

Otros indicios connotan la presencia de lo trágico en este escenario: las ninfas bacantes, mientras avanzan a lo largo del río «coros tejiendo, voces alternando» (v. 540), dejan entrever en los movimientos lascivos del baile el candor de los pies calzados por coturnos, sean estos *sandalias* o el calzado propio de la tragedia<sup>18</sup>.

Las ninfas-bacantes ahora, entre las aguas del río, se convierten en «sirenas, aunque de monte», cuyo dulce canto es capaz de atraer los árboles (vv. 550-555), connotando una vez más el poder de la música de Orfeo.

Se llega, en fin, a un lugar circular, delimitado por álamos y alisos como centro de diferentes senderos. Este, círculo ritual o memoria del círculo dionisiaco antiguo, podría aludir también a los orígenes del corral en su función ritual de lugar de cruce de las diferentes directrices de la interacción entre campo y ciudad, etc. y por lo tanto destinado a la representación:

Centro apacible un círculo espacioso  
 a más caminos que una estrella rayos  
 hacia, bien de pobos, bien de alisos,  
 donde la Primavera,  
 calzada abril y vestida mayos,  
 centellas saca de cristal undoso  
 a un pedernal orlado de narcisos.  
 Este pues centro era  
 meta umbrosa al vaquero convecino,  
 y delicio término al distante,  
 donde, aun cansado más que el caminante,  
 concurría el camino  
*Soledad Primera*, vv. 573-584.

Al mismo tiempo este lugar circular, bien inscrito en la «rosa de los vientos» recuerda los planos de la ciudad ideal sobre los que se articulan o bien el arte renacentista del jardín, o bien el «teatro de jardín».

En efecto, diferentes elementos de connotación enriquecen el lugar ameno con los símbolos y las arquitecturas del «teatro de jardín»: la frescura del sitio ameno, el concierto de las aves, las flores y fresca hierba, las bóvedas de sombra, y el manantial natural guarnecido de flores —«pedernal orlado de narcisos»— y tan ordenado que aparece en el centro como una fuente.

<sup>18</sup> R. Jammes, *op.cit.*, p. 306, nota al v. 547.

Acuden a ese lugar las doce serranas, seis de monte y seis de campo, y convierten en «teatro dulce, no de escena muda, / el apacible sitio: espacio breve» (vv. 624-625).

El espectáculo de los fuegos artificiales anuncia la fiesta y corona la torre del templo:

...al pueblo llegan con la luz que el día  
cedió al sacro volcán de errante fuego,  
a la torre, de luces coronada,  
que el templo ilustra, y a los aires vanos  
artificialmente da exhalada  
luminosas de pólvora saetas,  
purpúreos no cometas  
*Soledad Primera*, vv. 645-651.

Se trata además de uno de los numerosos fragmentos en los que un solemne elemento arquitectónico o arqueológico aparece en el escenario de bosque que, también por esta razón, llega a organizarse en la racionalidad del «teatro de jardín». La contaminación, procedente de las escenas italianas, probablemente refleja lo que ya acontecía en los montajes festivos de los jardines reales<sup>19</sup>.

El territorio «virtual» de las *Soledades* por lo tanto es también el lugar escénico y festivo de la Corte de España y los cortesanos son también sus habitantes. Mercedes Blanco<sup>20</sup> ha citado, en un capítulo titulado significativamente, *L'obelisque vert et la muse barbare*, la lista de los lugares en los que la selva gongorina se convierte en jardín, hasta asumir connotaciones inequívocamente arquitectónicas. Nos remitimos, por lo tanto, a esa lista para los diferentes jardines pensiles, galerías, fuentes y obeliscos naturales y artificiales que acompañan al peregrino en su viaje.

La «práctica culta» de la representación pastoril italiana se mezcla ahora con la «práctica popular», en esa circularidad de géneros que es fundamento del teatro español, con esos bailes populares en boga en los tiempos de Góngora:

La gaita al baile solicita el gusto,  
a la voz el salterio  
*Soledad Primera*, vv. 669-670.

donde un solo músico hacía de orquesta, tocando con la mano izquierda la *gaita*, cuyo

<sup>19</sup> A este propósito véase la disertación exhaustiva de E. Martín-Hernández, «Les Solitudes comme un jardin», en *Crepusculos pisando. Once estudios sobre las «Soledades» de Góngora*, (reunidos y presentados por Jacques Issorel), Perpignan, CRILAP Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 179-190. Sobre la función del jardín cf. el estudio de J. Lara Garrido, «Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español* (ed. de L. García Lorenzo), 2, Madrid, CSIC, 1983, pp. 939-954; E. Orozco Díaz, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», *ibid.*, pp. 125-164, y «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», *Escorial*, n° 35, Madrid, 1943.

<sup>20</sup> M. Blanco, «Les Solitudes comme système de figures. Le cas de la synecdoque», en *Crepusculos pisando*, *cit.*, pp. 28-32.

ordre mantenía bajo el sabaco, mientras con la mano derecha marcaba el compás con el *salterio*<sup>21</sup>.

Sigue el Himeneo que se desarrolla con bailes y dos coros de jóvenes, según la codificación clásica, para terminar con el cortejo de los novios hacia el tálamo ritual. El «apacible sitio» ahora acoge, gracias a los árboles colocados en círculo por los serranos, —como alusión de los anfiteatros arqueológicos— los certámenes de los atletas, clara referencia al *Libro V (Libro dei Ludi)* de la *Eneida*, ya por su parte evocación del epos homérico.

El «umbroso coliseo» acoge: la lucha (vv. 964-980); el salto (vv. 981-1023); la carrera (vv. 1041-1065), en una espectacularidad de cuerpos vibrantes en la competición, recordando que la poesía, también la épica es representación en acto y narración del *spectare*.

El paso de la *Pastoral* a la *Piscatoria* en la *Soledad Segunda* marca una doble dirección: por un lado, el desplazamiento de los personajes pastoriles y silvestres —potenciales ninfas y faunos— al interior del elemento líquido, garantiza una atmósfera especular con respecto a todo aquel mundo soñado y planeado como el mundo de las metáforas constituidas; casi una añadidura de mediación y melancolía de la mirada poética. Por otro lado, el mismo desplazamiento parece evocar las más recientes y más extremas evoluciones de las técnicas escénicas de la manera italiana.

El «teatro de mar» ya se ha mezclado en la fantasía de los espectadores de las Cortes italianas con los efectos más asombrosos de la técnica escénica: monstruos y sirenas, peces y autómatas, olas y espumas transparentes y mecánicas, juegos de luminotecnia.

El «teatro de mar» se convierte en un espejo que transfigura la tierra y los cielos y como tal se manifiesta en las maravillas cosmogónicas de los *Intermezzi* de Buontalenti, en los episodios marinos de *Il Pastor fido* y otras obras. La *fábula marina* se convertía en Italia en *Opera marittima* anunciando el melodrama como representación poético-musical de fastuoso montaje de técnica escénica.

Probablemente este extremo carácter visual de la poesía es el aspecto que más inspira a Góngora bajo la apariencia de la revisitación académica de la *Piscatoria*, tanto que se atreve a rozar el Palacio, o sea la escena arqueológica, con las espumas del «teatro de mar» y a poblar este último de luces de ensueño y autómatas mecánicos.

Sobre la perfecta estructura dialógica de un canto amebio entre dos pescadores, Lícidas y Micón, —por tanto dentro de una *imitatio* de corte clásico— se crea el pretexto para la aparición de numerosos monstruos —atunes, focas, delfines, toros marinos— que derivan de las maquinarias escénicas. Entre éstas es interesante sobre todo Cupido que llega sobre una concha (venera) de plata perfectamente ovalada:

Dividiendo cristales,  
en la mitad de un óvalo de plata,  
venía a tiempo el nieto de la espuma

<sup>21</sup> R. Jammes, *op. cit.*, p. 328, nota a los vv. 669-670.

que los mancebos daban alternantes  
al viento quejas...

*Soledad Segunda, vv. 519-522.*

Y aún aquel gigantesco monstruo marino automático:

Láminas uno de viscoso acero  
(rebelde aun al diamante) el duro lomo  
hasta el luciente bipartido extremo  
de la cola vestido...

*Soledad Segunda, vv. 473-476.*

que aflora, arponado por Efire, una de las hijas del anciano pastor. Ésta, parecida a Diana, lleva tanta destrucción en los abismos como para ser comparada a Láquesis o a Cloto:

Láquesis nueva mi gallarda hija,  
si Cloto no de la escamada fiera,  
ya hila, ya devana su carrera...

*Soledad Segunda, vv. 435-437.*

y poder permitir al poeta la introducción del «teatro de infierno» dentro del «teatro de mar», no por casualidad antes evocado como *Teatro de Fortuna*:

...de donde ese teatro de Fortuna  
descubro, ese voraz, ese profundo  
campo ya de sepulcros, que, sediento,  
cuanto en vasos de abeto Nuevo Mundo  
(tributos digo américos) se bebe  
en túmulos de espuma paga breve  
*Soledad Segunda, vv. 401-406.*

Los mismos ingenios o maquinarias hacen asombroso el «teatro de bosque» nuevamente asimilado al «teatro de jardín».

Esta vez cuevas artificiales, surtidores y juegos de agua revelan claramente la intervención humana:

De jardín culto así fingida gruta  
salteó al labrador pluvia improvisa  
de cristales inciertos, a la seña,  
o a la que torció llave al fontanero:  
urna de Acuario la imitada peña,  
lo embiste incauto, y si con pie grosero  
para la fuga apela, nubes pisa,  
burlándolo aun la parte más enjuta  
*Soledad Segunda, vv. 222-229.*

Es natural recordar la arquitectura de los jardines de Italia y sobre todo la magistral intervención de Buontalenti en Boboli. Finalmente la aparición del Palacio del Prínci-

pe —evocación del «teatro regio»— resume la circularidad de las seis escenas canónicas que se recomponen todas bajo el signo de un «teatro de cielo»:

Las Horas ya, de números vestidas,  
al bayo, cuando no esplendor overo  
del luminoso tiro, las pendientes  
ponían de crisólitos lucientes  
coyundas impedidas...

*Soledad Segunda, vv. 677-681.*

En éste, el acompasar de las míticas horas permite una teoría de apariciones femeninas, por atuendos y cromatismos parecidos en todo a los famosos bocetos de Buontalenti de los *Intermezzi* a la Pellegrina<sup>22</sup>.

El mar y el Cosmos cierran, por tanto, la esfera barroca del «Teatro Universal», en el que las perspectivas se multiplican infinitas en el vuelo de las aves de cetrería, dibujando según direcciones *plongé* y *contre-plongé*, y aún como los rayos de la esfera, en la que el espectador ideal —el poeta— es invitado a la reflexión en un universo que se ha convertido enteramente en espejo de su metáfora.

Queda, pero éste es otro discurso, la inquietud del infinito en abismo que se abre con la caza de las aves de cetrería y se cierra con la imagen de los «raudos torbellinos de Noruega», casi irrupción de lo indecible e inexplorado en el cerrado Cosmos jerárquico ya todo entregado a la melancolía.

---

<sup>22</sup> B. Buontalenti, *Disegni* (Catalogo ed. I.M. Botto), Gabinetto degli Uffizi, Firenze, Olschki, 1968.

## PETRARCA EN QUEVEDO

Manuel Ángel Candelas Colodrón  
Universidad de Vigo

«Estudios recientes han demostrado que la influencia directa [de Petrarca] sobre Quevedo es mínima. Lo que se puede apreciar en Quevedo son los inevitables vestigios del «petrarquismo» y la influencia mínima de poetas más próximos a su espíritu y a su generación»<sup>1</sup>. El comentario de Olivares sobre esta escasa presencia del autor italiano en la poesía de don Francisco merece, sin duda, una atención mayor: yo voy a tratar de seguir los pasos de Petrarca en Quevedo y comprobar si afirmaciones tan tajantes como la de Olivares poseen una base sólida y cierta.

Conviene antes de nada asentar dos premisas o dos matices: en primer lugar, prescindiré de todo análisis formalista o estilístico. El libro de Pozuelo Yvancos me exime en gran medida de tamaña empresa<sup>2</sup>. Las metáforas ígneas, los oxymorons sobre fuego-hielo, la tendencia al silogismo y a la *argumentatio* en la construcción de los sonetos, que desde luego vinculan a Quevedo con la tradición petrarquista, quedan fuera de este trabajo. También prescindiré de algo que Santiago Fernández Mosquera explica con claridad en su trabajo sobre la poesía amorosa de Quevedo<sup>3</sup>: la huella estructural del *Canzoniere* petrarquista y, sobre todo, de lo que él denomina el género del *cancionero* petrarquista, derivado del anterior aunque un tanto diferente, en *Canta sola a Lisi*, la

---

<sup>1</sup> Julián Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 64-65.

<sup>2</sup> José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la poesía amorosa de Quevedo*, Secretariado de Publicaciones, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

<sup>3</sup> Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo*, (tesis en microficha), Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

sección que figura como conjunto en el interior de la musa Erato. Ambos aspectos deben sumarse al final de este análisis a mayor gloria del petrarquismo quevediano.

En segundo lugar debe enfatizarse lo suficiente la dificultad que entraña un análisis de correspondencias biunívocas entre ambos autores, como si estuvieran conectados directamente dentro del *maremagnum* complejo del petrarquismo. Yo, por tanto, voy a marcar los vínculos construyendo las vías de relación, como si el complejo mundo que los rodea no existiese, en un ejercicio de énfasis y subrayados provisional, que luego, como en la premisa anterior, conviene restituir en su intrincada integridad.

A mí me interesa de forma especial resaltar dos aspectos fundamentales de la presencia de Petrarca en la poesía de Quevedo: en primer lugar, el uso que hace de Petrarca en la poesía amorosa y, en segundo lugar, como rasgo más insospechado, el rastro del autor toscano en composiciones de otra naturaleza distinta a la amorosa, de forma particular en la poesía moral.

Un trabajo de esta naturaleza debe comenzar con las palabras de González de Salas en los preliminares a la sección *Canta sola a Lisi* de la musa Erato. Al mismo tiempo que indica que su estructura se debe a su intervención, Salas reconoce la voluntad de Quevedo de enlazar con la manera petrarquista:

Confieso, pues, ahora, que advirtiendo el discurso enamorado que se colige del contexto de esta sección, que yo reduje a la forma que hoy tiene, vine a persuadirme que mucho quiso nuestro poeta este su amor semejase al que habemos insinuado del Petrarca. El ocioso que con particularidad fuese confiriendo los sonetos aquí contenidos con los que en las rimas se leen del poeta toscano, grande paridad hallaría sin duda, que quiso don Francisco imitar en esta expresión de sus afectos.(...) Mucho parentesco, en fin, habemos de dar en estas dos tan parecidas afecciones [en vida y en muerte de Laura], como en la significación le tienen los conceptos con que ambos manifestaron sus poesías<sup>4</sup>.

A pesar de esta indicación, pocas trazas nítidas se hallan precisamente en *Canta sola a Lisi*, si se exceptúan los idilios que presentan ecos precisos de Petrarca —en especial «Voyme por altos montes paso a paso», que luego comentaré— y el soneto «Colora abril el campo que mancilla» cuya única relación con el texto de Petrarca se advierte en la similar topografía del esplendor primaveral y en la utilización exacta del último verso petrarquista «primavera per me pur non è mai» como idea principal del poema de Quevedo.

Es, no obstante, en la musa Euterpe de *Las tres musas*, de cierto tono bucólico, donde concurren las composiciones que mayor vínculo presentan con Petrarca. Joseph G. Fucilla mostró con claridad la deuda de dos sonetos con sus respectivos petrarquistas. En ambos casos, se observa un idéntico mecanismo de recreación: la imitación literal (o casi literal) de los cuartetos y del primer terceto, y la aportación personal de Quevedo en la conclusión del poema. Olivares destaca los detalles que separan a «Passer mai

<sup>4</sup> Cito por la edición de José Manuel Bleuca, Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, tomo I, p. 117.

solitario in alcun tetto» de su imitación «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo»<sup>5</sup>. Al margen de la vinculación de ambos con el salmo bíblico 102, lo más importante consiste en esa desviación del último terceto, aspecto que se repite en «Tutto'l dí piango, et poi la notte quando» y «Lloro mientras el sol alumbra y cuando». En este caso, Petrarca reprocha de modo indirecto a la Piedad, figura personificada, que no alivie sus males, mientras Quevedo, con una hiperbolización del sentimiento, se compadece de sí mismo por preferir la propia tortura —«mi verdugo adoro»— a escapar a sus lamentos. Los poemas elegidos por Quevedo están muy próximos en el *Canzoniere* y en ambos casos se presenta una exagerada y afín expresión del amor, donde las lágrimas, el dolor, la ausencia de la amada constituyen los motivos principales de las composiciones. Quevedo parece preferir del poeta italiano una manera de sentir particularmente dolorosa, emotiva en el desengaño y la tristeza.

No sólo los sonetos requieren la ayuda de Petrarca: las silvas de Quevedo ofrecen también espacio para la imitación, si bien de menor relieve. Un ejemplo es el del idilio «Voyme por altos montes paso a paso», que figura dentro del elenco de silvas incluido en la musa Calíope. Es el que presenta mayor afinidad con la letra de Petrarca. Carlo Consiglio, y más tarde Joseph G. Fucilla, señalan que la silva recrea los primeros versos de la canción 129, aunque es evidente que la deuda se desvanece luego<sup>6</sup>. En concreto sólo la primera estrofa de la composición quevediana muestra relaciones con el texto de Petrarca en forma de síntesis de varios motivos y fórmulas literarias del poeta italiano. Los dos primeros versos del idilio-silva, «Voyme por altos montes, paso a paso / llorando mis verdades», evocan el arranque del poema petrarquesco y los primeros versos de la segunda estrofa: «De pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor» y «Per alti monti e per selve aspre trovo qualche riposo». Los dos siguientes, «que el fuego ardiente y dulce en que me abraso / sólo le fío de estas soledades», resumen dos ideas apenas delineadas por Petrarca en la primera estancia de su canción: la imagen del fuego como símbolo del amor y la perspectiva del poeta solitario:

Se 'n *solitaria* piaggia, rivo, o fonte  
 se 'n fra duo poggi siede ombrosa valle,  
 ivi s'acqueta l'alma sbigottita;  
 e come Amor l'envita,  
 or ride, or piange, or teme, or s'assecura:  
 e 'l vólto che lei segue ov'ella il mena  
 si turba e rasserena,  
 et in un esser picciol tempo dura;  
 onde a la vista uom di tal vita esperto  
 diría: —Questo *arde*, e di suo stato è incerto. (4-13)

<sup>5</sup> Julián Olivares (ob. cit) procede con un método comparativo para concluir, de forma un tanto tautológica, que la diferencia «la constituye la expresión de estas emociones. En ambos extremos del espectro emocional se deja sentir con más intensidad la voz barroca de Quevedo».

<sup>6</sup> Carlo Consiglio, «El poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterráneo*, 13-15 (1945), pp. 82-83; y Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo*, Madrid, 1960, pp. 195-209.

Los dos últimos versos de la estrofa quevediana, «de donde nace a cada pie que nuevo, / de antiguo amor, un pensamiento nuevo» repiten al pie de la letra los versos 17-18 de la canción petrarquista: «*A ciascun passo nasce un penser novo / de la mia donna*». El resto de ambos poemas se desarrolla de forma diversa, aunque en el poema quevediano subsiste al menos el espíritu petrarquista otorgado por este comienzo.

La composición *Himno a las estrellas* parte de una *canzonetta* de Marino, dedicada a la Virgen María. Sin embargo, ciertos versos surgen de la contaminación variada de pasajes petrarquistas, tal y como Gonzalo Sobejano sugiere: la sextina «*A qualunque animale alberga in terra*»(22), para la apelación y la exhortación a las estrellas; y la canción «*Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*»(29), para la asociación de las estrellas con la amada:

Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,  
o tomi giù ne l' amorosa selva,  
lassando il corpo che fia trita terra,  
vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno  
può ristorar molt'anni, e nanzi l'alba  
puommi arichir dal tramontar del sole!

recataré del sol la lira mía  
y empezaré a cantar muriendo el día» (65-66),

Benigne<sup>7</sup> stelle che compagne fêrsi  
al fortunato fianco,  
quando'l bel parto giù nel mondo scorse!

Si entre vosotras una  
miró sobre su parto y nacimiento,  
y della se encargó desde la cuna. (55-57)

La influencia de Petrarca también se observa en la silva «¿Con qué culpa tan grave»<sup>8</sup>. A pesar de partir con claridad de la silva-epigrama de Estacio *Somnum*, esta composición, por un procedimiento de *amplificatio*, toma ciertos pasajes del *Canzoniere*, en concreto las composiciones 50 y 216, tal y como Gonzalo Sobejano indica<sup>9</sup>. De la canción 50 de Petrarca Quevedo recoge los motivos del pastor que duerme despreocupado en su cabaña, confrontado al desvelo que consume al poeta:

Quando vede 'l pastor calare i raggi  
del gran pianeta al nido ov'egli alberga,

<sup>7</sup> El adjetivo aparece como predicativo en el poema de Quevedo, nueva prueba de que el texto de Petrarca servía de inspiración: «si miráis benignas y clementes».

<sup>8</sup> Véase James O. Crosby-Lía Schwartz Lerner, «La silva *El sueño* de Quevedo: génesis y revisiones», *BHS*, 63, 1986, pp. 111.126.

<sup>9</sup> Gonzalo Sobejano, «*Himno a las estrellas*: la imaginación nocturna de Quevedo», *Quevedo in perspective. Eleven essays for the Quadricentennial*, Juan de la Cuesta, Delaware, Newark, 1982, pp. 35-56.

e 'nbrunir le contrade d'oriente,  
 (...)
   
 Ahi, crudo Amor, ma tu allor più m'informe
   
 a seguir d'una fera che mi strugge
   
 la voce e i passi e l'orme,
   
 e lei non stringi che s'appiatta e fugge.

Gózante en las cabañas
   
 y debajo del cielo
   
 los ásperos villanos; (56-58)
   
 (...)
   
 y yo no puedo hallarte, aunque lo intente,
   
 entre mi pensamiento y mi deseo.(62-63)

Del soneto 216, «Tutto'l dí piango, et poi la notte, quando», ya imitado por Quevedo, como he comentado, el autor español toma la idea del contraste entre la vigilia del poeta y el sosiego y la paz del mundo durante la noche, repetida de forma constante a lo largo de la silva:

Tutto'l dí piango; et poi la notte, quando
   
 prendon riposo i miseri mortali
   
 trovomi in pianto e raddoppiansi i mali:
   
 così spendo'l mio tempo lagrimando.

In tristo umor vo li occhi consumando,
   
 e 'l cor in doglia; e son fra li animali
   
 l'ultimo sì, che li amorosi strali
   
 mi tengon ad ogni or di pace in bando.

Otros ecos de Petrarca en la poesía amorosa de Quevedo se pueden espigar con mayor o menor detenimiento<sup>10</sup>. Sin embargo, hay un aspecto, ya resaltado, de la imitación quevediana de Petrarca que, a mi juicio, ha pasado desapercibido: me refiero al influjo de Petrarca en la poesía moral de Quevedo. Conocida es la vinculación de ambos autores con la corriente estoicista, bien por directa comunión con Séneca o bien, como puede ser el caso de Quevedo, que no descarta el anterior, por la asimilación del neoestoicismo imperante en la Europa de finales del XVI y principios del XVII. Séneca

<sup>10</sup> En «Al tronco y al fuente» se escuchan evocaciones de los versos del soneto 353, «*Vago augelletto, che cantando vai*», mediante la traslación del sentir del poeta al dolor del pajarillo; en «O sea que olvidado» se advierten reminiscencias lejanas del soneto 208, «*Rapido fiume, che d'alpestra vena*», en la interlocución de un río que desciende precipitadamente desde la altura. James O. Crosby (ed., *Francisco de Quevedo, Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1985<sup>3</sup>) propone la relación de «Diez años de mi vida se ha llevado» con el soneto «Dicesette anni à già rivolto il cielo» y «Cargado voy de mí: veo delante» con el soneto «Io mi rivolgo indietro a ciascun passo», cuyo segundo verso «col corpo stanchò ch'a gran pena porto» sugirió a Quevedo el arranque de su soneto, tal vez a través de Boscán, «Cargado voy de mí doquier que ando», como Fucilla indica (ob. cit., p. 201).

aporta una *philosophia vitae* que Petrarca y Quevedo desarrollan a lo largo de su producción poética, sea ésta de orden moral, amoroso o aun de encomio fúnebre<sup>11</sup>.

La visión sobre la vida que se extrae de los poemas amorosos de Petrarca conduce al estoicismo: el paso del tiempo, la recurrencia de la Muerte, como aliada o enemiga, la gravedad del yo que se mira y analiza en cada instante de lo efímero. Esa faceta de introspección interior en la que el objeto amado es en buena parte sólo instrumento pasa a Quevedo, quien, en ocasiones, prescinde incluso de la amada o de cualquier signo amoroso para definitivamente hablar de sí mismo, como un ser solitario, perdido, muerto incluso en vida.

Es el caso, por ejemplo, del soneto 216 de Petrarca, «Tutto'l dì piango; e poi la notte, quando» –por el que se ve que Quevedo sentía una especial predilección–, de naturaleza amorosa, que sirve para construir buena parte del final de la silva moral «¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética.»:

Lasso!, che pur da l'un a l'altro sole,  
e da l'una ombra a l'altra, ho già 'l più corso  
di questa morte che si chiama vita.

No cuentes por sus líneas solamente  
las horas, sino lógrelas tu mente;  
pues en él, recordada,  
ves tu muerte en tu vida retratada,  
cuando tú, que eres sombra,  
pues la santa Verdad así te nombra,  
como la sombra suya, peregrino,  
desde un número en otro tu camino  
corres, y pasajero,  
te aguarda sombra el número postrero. (17-26)

Más claro es el influjo del soneto 272, «*La vita fugge et non s'arresta una hora*» en la composición de «¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas». El poema de Petrarca es amoroso; el último verso lo proclama: «i lumi bei che mirar soglio, spenti» son los ojos definitivamente cerrados de la amada muerta. En el de Quevedo, que José Manuel Blecua quiso metafísico, predomina el dictado senequista y, por lo tanto, un sesgo moral sobre la concepción de la vida. Sin embargo, entre ambos se aprecian analogías. En primer lugar, la idea del *tempus fugit* se presenta de la misma forma: «la vita fugge non s'arresta una ora / et la morte vien dietro a gran giornate»,

<sup>11</sup> No se puede olvidar en este análisis de las relaciones entre Petrarca y Quevedo la extraordinaria deuda de la canción fúnebre a don Luis Carrillo y Sotomayor, «Miré ligera nave» con la enigmática –por alegórica– canción petrarquista «Standomi un giorno solo a la finestra», a la muerte de madonna Laura. Fucilla (ob. cit., p. 195, nota 3) lo anota, pero prescinde de cualquier comentario adicional. El extraño carácter de la canción petrarquista, que se trasplanta al texto quevediano obligaría a un análisis más pormenorizado de ambas composiciones, análisis que desbordaría estas páginas.

harás que se adelante tu memoria  
 a recibir la muerte,  
 que, obscura y muda, viene a deshacerte.  
 No hagas de otro caso,  
 pues se huye la vida paso a paso<sup>12</sup>. (115-120)

En segundo lugar, la concepción de la vida como guerra: «le cose presenti e le passate / mi danno guerra e le future ancora» en Petrarca<sup>13</sup>, «gozo blanda paz tras dura guerra», en Quevedo. En tercer lugar, la reflexión de que ni el pasado ni el futuro conmueven al poeta se repite en las dos composiciones:

e 'l rimembrare e l'aspettar m'accora  
 or quinci or quindi, sì che 'n, veritate  
 se non ch'i' ho di me stesso pietate,  
 i' sarei già di questi pensier fòra.

No lloro lo pasado,  
 ni lo que ha de venir me da cuidado;  
 y mi loca esperanza, siempre verde,  
 que sobre el pensamiento voló ufana,  
 de puro vieja aquí su color pierde.

Por último, el *topos* del navegante como metáfora de la vida del hombre: Petrarca lo emplea en varias ocasiones (26, 80, 189), al igual que Quevedo, pero curiosamente coincide en estas dos composiciones con los demás motivos:

Tornami avanti s'alcun dolce mai  
 ebbe 'l cor tristo; e poi da l'altra parte  
 Veggio al mio navigar turbati i vènti;  
 veggio fortuna in porto, e stanco omai  
 il mio nocchier, e rotte àrbore e sarte,  
 e i lumi bei, che mirar soglio, spenti.

Estas mojadas, nunca enjutas, ropas,  
 estas no escarmentadas y deshechas  
 velas, proas y popas,  
 estos hierros molestos, estas flechas,  
 estos lazos y redes

<sup>12</sup> Que Quevedo tuvo en gran estima este soneto lo demuestra el hecho de su más que probable imitación en «Huye sin percibirse lento el día», cuyo primer cuarteto recrea el verso inicial de la citada composición de Petrarca: «Huye sin percibirse, lento, el día, / y la hora secreta y recatada / con silencio se acerca y, despreciada, / lleva tras sí la edad lozana mía».

<sup>13</sup> En el soneto 36 Petrarca reitera la imagen bélica asociada a la vida: «temo che sarebbe un varco / di pianto in pianto e d'una in altra guerra».

que me visten de miedo las paredes,  
 lamentables despojos,  
 desprecio del naufragio de mis ojos,  
 recuerdos despreciados,  
 son, para más dolor, bienes pasados. (33-42)

Aunque no se puede olvidar la influencia de Horacio (*Carm.* I,5) ni de Garcilaso (soneto VII), parece evidente que una silva como «¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas» de índole moral surge como evocación amplificadora del soneto de Petrarca.

Dentro de este mismo apartado de poemas que Blecua denominó metafísicos, morales –aunque de un estoicismo notable– al fin y al cabo, se hallan otras deudas. «Huye sin percibirse lento el día» recoge frases espigadas de la voz arrepentida de los últimos poemas del *Canzoniere*. Los dos primeros versos evocan el soneto anteriormente citado y el verso 10, «hoy los [años] lloro pasados», el primero del penúltimo poema del *Canzoniere*, «I' vo piangendo i miei passati tempi». Añádanse a ello, los versos iniciales del soneto «Ya formidable y espantoso suena, / dentro del corazón, el postrer día» imitados del verso sexto del soneto 101 de Petrarca, «et già l'ultimo dí nel cor mi tuona», indicados oportunamente por Crosby<sup>14</sup>, para completar la relación de la poesía moral quevediana con la amorosa petrarquista.

Si todos estos datos son elocuentes –aparte de otros vínculos de orden no tan explícito que bien pueden advertirse sobre el modo general del discurso–, en el caso de los poemas que conforman el *Heráclito cristiano*, y luego *Lágrimas de un penitente* en *Las tres musas*, la influencia es mayor e inesperada. Gareth Walters descubrió las reminiscencias de tres sonetos de Petrarca en este cancionero quevediano, aunque conviene señalar que Quevedo los fue incorporando a medida que fue construyendo la colección, ya que uno de ellos, al menos, el último y más próximo a Petrarca, pertenece a *Lágrimas de un penitente* y no al *Heráclito cristiano* como señala el propio Walters<sup>15</sup>. El artículo de Walters señala las afinidades entre los textos y apunta la idea de que los textos petrarquistas elegidos poseen en común la característica de poema aniversario. Este mismo propósito guió a Quevedo para hacer ver que el carácter penitencial del conjunto poseía una cronología, un devenir del tiempo. En este sentido yo trataré de complementar los planteamientos de Walters sobre la incidencia de Petrarca en este poemario del arrepentimiento quevediano.

En primer lugar, conviene detenerse en la propia dedicatoria de Quevedo al lector en el *Heráclito* que figura en el *Cancionero de 1628*: recuerda –por el espíritu y la letra de su arrepentimiento– los versos de Petrarca del soneto 229, «Cantai, or piango, et non men di dolcezza/ del pianger prendo che del canto presi,/ ch'a la cagion, non a l'effetto, intesi/ son i miei sensi vaghi pur altezza»: «Tú que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora, con oído más

<sup>14</sup> James O. Crosby, ed. cit., p. 171.

<sup>15</sup> Gareth D. Walters, «Three examples of petrarchism in Quevedo's *Heráclito cristiano*», *BHS*, LVII (1981), pp. 21-30.

puro, lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho: que esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento»<sup>16</sup>.

Este brevísimo prólogo al lector confiere la esencia de un cancionero penitencial, donde el poeta confiesa sus errores juveniles y aspira a conseguir la redención. Ésta es la materia básica de muchos de los poemas de Petrarca, en especial –aunque no necesariamente– los escritos *In morte di Laura* y, dentro de ellos, los más próximos al final del *Canzoniere*. Quevedo se nutre, sin disimular un ápice, del original petrarquista, si bien, como he dicho al principio, lo despoja –bien del todo, bien parcialmente– del componente amoroso. Así ocurre con el salmo «Cuando me vuelvo atrás a ver los años», que debe no sólo ciertos versos al soneto «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni», sino la misma concepción efímera y transitoria del mundo. En el poema de Quevedo se repiten, además, ciertos motivos: la voluntad de retrospectión, la idea del pasado como engaño e incluso la mención de la diosa Fortuna con similar afán de situar al hombre en su miserable condición:

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni  
 ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,  
 et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,  
 et finito il riposo pien d'affanni,  
 rotta la fe' degli amorosi inganni,  
 et sol due parti d'ogni mio ben farsi,  
 l'una nel cielo et l'altra in terra starsi  
 et perduto il guadagno de' miei danni,  
 i' mi riscuoto, et trovomi sí nudo (...) (298)  
 Cuando me vuelvo atrás a ver los años  
 que han nevado la edad florida mía;  
 cuando miro las redes, los engaños  
 donde me vi algún día,  
 más me alegre de verme fuera dellos,  
 que un tiempo me pesó de padecellos.

El salmo «Después de tantos ratos mal gastados», por su parte, muestra notables afinidades con el soneto 62 de Petrarca, «Padre del ciel, dopo i perduti giorni». Aunque pertenece a la primera parte del *Canzoniere*, plantea similar discurso de arrepentimiento. El poema de Petrarca es religioso: su visión del amor como sentimiento vano promueve la solicitud de misericordia a Dios. Quevedo, en este caso, aprovecha el tono confesional de Petrarca para una reflexión que parece hablar de forma indirecta con el texto italiano. Éste es uno de los ejemplos más curiosos, porque Quevedo parece constatar implícitamente el texto de Petrarca. El lector, que probablemente conozca o re-

<sup>16</sup> Francisco de Quevedo, *Obra poética*, edición citada de José Manuel Blecua, p. 167. Me advierte, con buen criterio, Ignacio Arellano, que esta determinación penitencial se halla también en los propios salmos bíblicos de David.

cuerde la fuente original, entiende el texto de Quevedo como una revisión, una contestación a la propuesta de Petrarca.

Los cuartetos del poema quevediano, más ordenados y repetitivos, amplifican algunas de las ideas del poema de Petrarca, pero en los tercetos –de modo especial, en el segundo– la voz poética parece estar haciendo tácita referencia –en forma de observación general– al soneto petrarquista. Mientras la voz en Petrarca se vuelve a Dios en súplica de piedad, incluso con una mención al instante de la crucifixión, «Miserere del mio non degno affanno; / reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;/ ramenta lor come oggi fusti in croce»; la de Quevedo muestra un pequeño comentario, inducido tal vez por este modelo: »Y vengo a conocer que, en el contento/ del mundo, compra el alma en tales días,/ con gran trabajo, su arrepentimiento». En este caso, la voluntad de Quevedo de vivir en conversación con los difuntos parece cumplirse con el lector como testigo privilegiado.

De todos modos, es el soneto «Amor me tuvo alegre el pensamiento», que cierra las *Lágrimas del penitente* (no el *Heráclito* como señala Walters) el que ofrece mayores relaciones con Petrarca. Sin duda, el poema de Quevedo es una imitación literal, clara y evidente del soneto «Tennemi Amor anni ventuno ardendo», antepenúltimo poema del *Canzoniere* petrarquista. La similitud es total, salvo mínimos detalles en la significación última del poema<sup>17</sup>.

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,  
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;  
poi che madonna e 'l mio cor seco in seme  
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

Omai son stanco, et mia vita reprendo  
di tanto error che di vertute il seme  
à quasi spento, et le mie parti extreme,  
alto Dio, a te devotamente rendo:

pentito et tristo de' miei s' speci anni,  
che spender si deveano in miglior uso,  
in cercar pace et in fuggir affanni.

Signor che 'n questo carcer m' àri richiuso,  
tràmene, salvo da li eterni danni,  
ch' i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso.  
Amor me tuvo alegre el pensamiento,  
y en el tormento, lleno de esperanza,  
cargándome con vana confianza  
los ojos claros del entendimiento.

<sup>17</sup> Tales excepciones encuentran en Petrarca también su fuente: la idea senequista de la muerte como puerto aparece en el siguiente soneto (365): «mora in pace et in porto»; y la de la vida como viento trae ecos del soneto 350: «Questo nostro caduco et fragil bene / chè vento e sombra», ambos dentro de este último apartado de su *Canzoniere*.

Ya del error pasado me arrepiento;  
 pues cuando llegue al puerto con bonanza,  
 de cuanta gloria y bienaventuranza  
 el mundo puede darme, toda es viento.

Corrido estoy de los pasados años,  
 que reducir pudiera a mejor uso  
 buscando paz, y no siguiendo engaños.

Y así, mi Dios, a Ti vuelvo confuso,  
 cierto que has de librarme destos daños:  
 pues conozco mi culpa y no la excuso.

Las únicas diferencias estriban en el desarrollo en la segunda mitad de ambos cuartetos; debido sobre todo a la mayor especificación cronológica por parte de Petrarca, obligada por la configuración y contextualización seudobiográfica del *Canzoniere*. Por lo demás la imitación es perfecta, reforzada por el hecho de que ambos poemas ocupen dentro del conjunto unitario al que pertenecen la posición conclusiva de cierre. Lo más llamativo de todo es ese empeño de Quevedo por someter un discurso amoroso a un discurso de signo moral incluso con connotaciones religiosas. Lo cierto es que Petrarca allana el camino, ya que su modo de entender el mundo concuerda con el de Quevedo y, fuera de las inclinaciones amorosas de los poemas del *Canzoniere*, el espíritu estoico preside su visión de las cosas. No quisiera dejar de lado por último otro probable influjo petrarquista en este cancionero de redención. Nada más y nada menos que el celeberrimo «Miré los muros de la patria mía». Durante tanto tiempo entendido como poema político, la composición presenta un claro contenido moral, a propósito de la ruina física del hombre. En el poema, los muros representan el cuerpo humano que se desmorona con la edad. Otros poemas quevedianos justifican esta interpretación: entresaca como ejemplo los versos «Feroz, de tierra el débil muro escalas,/ en quien lozana juventud se ffa», dirigidos a la muerte en «¡Cómo de entre mis manos te resbaldas» por la voz poética.

*Patria* en este contexto actúa como una doble metáfora: como *casa* y, con esta primera traslación, luego como metáfora del *cuerpo*. La analogía también se halla en otros poemas quevedianos, como en «En el mundo naciste, no a enmendarle», cuyo segundo cuarteto dice:

Tú debes como huésped habitarle  
 y para el otro mundo disponerle,  
 enemigo de l'alma has de temerle,  
 y patria de tu cuerpo tolerarle.

Hallo en la obra de Petrarca la posible clave. No en sus versos, pero sí en su obra *Secretum meum*, donde el poeta de Arezzo expone, en forma dialógica entre Agostino (San Agustín) y Francesco (Petrarca), sus obsesiones sobre la existencia humana. En varios pasajes figura esa metáfora del cuerpo como una casa, con muros o paredes que se van derrumbando conforme pasan los años y avanza la

muerte<sup>18</sup>. En un pasaje concreto, algo largo, Agostino, que representa la voz del conocimiento y la virtud, refiere los estragos de la edad y emplea, como hará Quevedo, esa imagen aquilatada de la patria para referirse al cuerpo que alberga el alma: «Audi modo vocantem ingiter hortantemque *spiritum* et dicentem: hac iter est in *patriam*», para más adelante repetir la ilustración de las paredes del cuerpo temblando con la llegada de la vejez y la muerte: «*parietes tremunt in quibus obsessus es*»<sup>19</sup>. Pongo este caso por lo conspicuo del poema quevediano, pero se pueden rastrear en las prosas de Petrarca numerosos motivos que, sin duda, visten el sentido de la poesía de Quevedo.

Las conclusiones de todo este análisis no pueden por menos que desmentir o, como mínimo, matizar la opinión de Julián Olivares sobre la presencia de Petrarca en Quevedo. Dentro de la poesía amorosa, la deuda petrarquista, a pesar de las advertencias de González de Salas sobre la relación de *Canta sola a Lisi* con el *Canzoniere*, se especifica en composiciones que figuran en otros lugares de la creación amorosa de Quevedo. Los rastros hallados en *Canta sola a Lisi* son de detalle, versos espigados aquí y allá, que, lejos de mostrar su escaso relieve, plasman la familiaridad con que Petrarca fue utilizado por Quevedo. El influjo más inesperado de Petrarca se encuentra, no obstante, en la poesía moral quevediana, en especial, como también es lógico, en aquella de corte estoico y senequista. Con todo no deja de sorprender que sea Petrarca el que influya de forma tan evidente en la composición de algunos de los poemas de índole más moralizante y reflexiva de Quevedo.

---

<sup>18</sup> En el *Secretum* se leen estas ideas: «Profecto enim summa insania est hominum, se se negligentium, corpus autem et, in quibus habitant, membra comentium» (p. 80) o «Sic vos senectutem, qui secum armatam et indomitam mortem reffert, incustoditi corporis menia transcendentem non sentitis» (p. 182) (Francesco Petrarca, *Prose*, ed. Martellotti-Ricci, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1955).

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 212.

# EL SONETO TRILINGÜE DE JUAN DE OVANDO Y SANTAREN

Ángeles Cardona  
Universidad de Navarra

## I. Introducción

La magnífica edición de Juan de Ovando y Santaren, *Ocios de Castalia en diversos poemas*, debida al profesor Cristóbal Cuevas García, publicada por la Diputación Provincial de Málaga, Clásicos Malagueños 1987, con textos latinos, transcritos a cargo de Francisco Talavera, es una verdadera aportación, por la que sentimos una indefinible admiración y agradecimiento, admiración y agradecimiento que hemos de constatar, en justicia, antes de empezar nuestro trabajo.

Los poemas de Juan de Ovando y Santaren cayeron en mis manos, en forma ocasional, a través de la Biblioteca de la Universidad Central de Barcelona, signatura 125/8/35. Vamos a transcribir la primera página, orlada totalmente y situada tras una hoja en blanco, tapas de cuero en muy mal estado y en las tapas un medallón dorado con la inscripción «Duque de Osuna, Biblioteca del...» y un escudo grabado en el centro, también dorado (Casa de Osuna, desde el punto de vista heráldico):

OCIOS  
DE CASTALIA  
EN DIVERSOS  
Poemas  
DEDICADO  
AL Exmo. Sor. D. IVAN GASPAR  
Enríquez de Cabrera

Grande Almirante de Castilla, Duque  
de Medina de Rioseco  
COMPUESTO  
POR JUAN DE OVANDO SANTAREN  
Gomez de Loayza por su Magestad (que Dios  
guarde) de una de las Compañías de la  
Milicia de la Ciudad de  
Málaga  
CON LICENCIA

En Málaga, por Mateo Lopez Hidalgo, Impresor de la  
S. Iglesia Catedral, Año de 1663

El volumen posee grabados de gran valor, que merecen un atinado estudio emblemático y van firmados por A° de Oviedo [s]. *El Soneto Trilingüe, sin ser Colegio, ni Cancerbero. En Español, Latín y Toscano. A vnos cabellos rubios*, que vamos a comentar, ocupa la hoja 21 (primer cuarteto), y sigue a dorso con la misma numeración, aunque no marcada. Para terminar la descripción, digamos que el volumen consta de 18 hojas + 231 págs. + 1 hoj. - 8° -.

## II. Las armas y las letras: vida de un poeta militar

Organicemos unos sintéticos datos biográficos de Juan de la Victoria de Ovando y Santaren, nacido en Málaga y bautizado en esta ciudad el 18 de enero de 1624. Estamos, pues, en tiempo de Felipe IV.

Hemos de advertir, sin embargo, que prescindiendo de la investigación de Cristóbal Cuevas García, el lector medio que quiera documentarse sobre la personalidad de Juan de la Victoria de Ovando y Santaren tiene pocos lugares comunes donde recurrir. Las modernas historias de la literatura del s.XVII no hablan de él y hay que echar mano de antologías especializadas de *Poesía de la Edad de Oro* o de estudios monográficos como los de Díaz Escobar, que son de principios de nuestro siglo, para encontrar datos fiables. Sin embargo, el volumen décimo cuarto del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes, Barcelona*, Montaner y Simón, 1894, aporta en la p. 468, un artículo realmente completo tratándose de una figura injustamente olvidada. Hay asimismo un artículo sobre Ovando y Santaren en la *Enciclopedia Espasa*. Siguiendo sus datos, que comprobamos con los más completos y fiables de Díaz Escobar<sup>1</sup>, diremos que Ovando y Santaren fue militar y poeta. Sus obras aparecie-

<sup>1</sup> N. Díaz Escobar *Don Juan de Ovando. Estudio biográfico-bibliográfico de este ilustre poeta malagueño*, Málaga, Imprenta El Último, 1903; y del mismo Díaz Escobar, *Hijos ilustres de Málaga y su provincia. Don Juan de Ovando y Santaren*, manuscrito existente en el Museo de Artes Populares de Málaga (este manuscrito no hemos podido verlo), sí, J. M. Bleuca, *Poesía de la Edad de Oro. Barroco*, Madrid, Castalia, 1984, Tomo II, p. 388. Bleuca propone como fecha de nacimiento de Juan de Orozco, «¿1625?» - Puede recurrirse también a J. Cejador y Fracua, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Madrid, Gredos, col. Facsímil, en 14 vols. 1915-1922, 1972, -vol, V, p. 181-.

ron en la segunda mitad del s. XVII y aún vivía en diciembre de 1687, porque el 22 de diciembre de este año escribe la dedicatoria de la primera obra que comentan todos los tratadistas, *Orfeo Militar cuya belicosa música celebra los felices triunfos que en la sagrada guerra de Viena y Buda han alcanzado contra el sultán de Asia las Imperiales Armas del César; Leopoldo Primero, Rey de Romanos, etc., etc.; Grande Emperador de Alemania*. (Málaga 1688, en 4º).

Ovando pertenecía a una familia noble y usó estos apellidos, *Ovando Santaren Loaysa y Rojas*, y figuraba como capitán en Nápoles, cuando este reino se alzó contra la dominación española en tiempos de Felipe IV. Es, pues, un literato soldado en el que funciona el mito de las armas y las letras, el amor y la guerra, como premisas, sin olvidar naturalmente, la religión y el linaje.

Más tarde, Ovando ejerce el cargo de comandante de la milicia del Tercio de Málaga, es decir, de la tropa que prestaba servicio entre los destinados a la costa de dicha ciudad. El mar influirá así en su inspiración, incluso en el verso en toscano de nuestro soneto:

*De'l roso mare, dove il cuore mio / fluctuando se ve  
por ondas de oro. (Metáfora que comentaremos).*

Pertenecía también a los caballeros de la orden de Calatrava y estaba casado con una tal Dña. Agustina Rizo, que había permanecido en austera clausura de monasterio durante catorce años y que, desgraciadamente, murió a los cinco años de su matrimonio con don Juan, en julio de 1664, según calcula, por documentos, Cristóbal Cuevas. También sabemos que tuvo un hijo natural, el cual permaneció en el anonimato hasta que su nombre constó en el testamento del poeta (1702).

A los seis años de la muerte de su primera esposa, Ovando casó en segundas nupcias con Dña. Rosa M<sup>a</sup> de Negro y Lomelín, mujer de 35 años, dama muy rica que aceptó gustosamente el matrimonio con D. Juan de Ovando y Santaren. La ceremonia tuvo lugar en Antequera hacia 1670, según se desprende (*vid.* Cristóbal Cuevas, p. 34) del «Testamento» del poeta, fechado en 1702, como anotamos.

Tras la epidemia de Málaga (1678-1679) en la que Ovando tomó parte activa en socorro de las víctimas, pasó a Madrid para recibir a Doña María Luisa de Borbón, esposa de Carlos II. Hemos cambiado de reinado. Estamos ya en tiempos del «hechizado» Carlos II.

Poco a poco, y tras distintas vicisitudes familiares, Don Juan de Ovando va sintiéndose mal. Sabemos que otorga testamento en 1702 y enferma de gravedad en mayo de 1706 (Hemos cambiado, esta vez, no sólo de reinado, sino de dinastía: Felipe V, inaugura en 1700, la dinastía borbónica en España). Por fin, el 11 de mayo de este 1706 muere nuestro poeta y militar: tenía 82 años de edad (*vid.* Cristóbal Cuevas p. 41) y había conocido la estancia en el trono de tres soberanos: Felipe IV, Carlos II y Felipe V de Borbón.

### III. La Obra Poética de Juan de Ovando y Santaren

Aunque el poema que nos interesa comentar se encuentra en *Ocios de Castalia*, que hemos descrito al empezar este trabajo y que aparecía en las prensas malagueñas de Mateo López Hidalgo, en Málaga 1663, no sería justo silenciar el libro por el cual se

conoce al poeta incluso en el artículo del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* que citamos. Este libro es el *Orfeo Militar*, López Hidalgo, Málaga 1688, en cuya primera parte se encuentran ocho sonetos laudatorios, respectivamente compuestos al Conde de Alcudia..., y a cuantos anotamos en nota al final de este trabajo<sup>2</sup>. Antes de la segunda parte se hallan, en elogio del autor, un epigrama latino del Licenciado D. Sebastián Cáceres Ovando y otros versos –décimas y romances– de distintos familiares del autor del *Orfeo Militar*, a juzgar por los apellidos de los autores.

En este libro estamos ante un poemario de barroca épica culta que canta las hazañas de los ejércitos cristianos y destaca, ante todo, a los grandes héroes, Leopoldo I, Juan Sobieski, rey de Polonia, el Duque de Lorena, y los electores de Baviera y Sajonia. El largo poema épico-culto que expone cómo los ejércitos de Mohamed IV invaden Hungría, penetran en Austria (1683) y ponen cerco a Viena, se inicia con un epigrama latino, dedicado al obispo fray Alonso que es el que escribe una carta pastoral excitando a que los ejércitos cristianos arreglen la situación. Como muy bien dice Cristóbal Cuevas (ed. cit. p. 38), el *Orfeo* «representa un tardío esfuerzo de utilización de la épica culta, cargada en sus versos de dificultades de fondo y forma, lo que reduce en extremo dos posibilidades de divulgación, haciéndole patrimonio de minorías entendidas».

Pero, aparte de esta musa épica y lírica, Ovando escribe una novela cortesana, que ha llegado a nosotros manuscrita y que podríamos relacionar con *Los cigarrales de Toledo* (1624) de Tirso de Molina<sup>3</sup> y asimismo se siente motivado por la musa calderoniana, y sería interesante rastrear, no sólo en manuscritos, sino en sueltas, obras que acaso se hayan atribuido a otros autores<sup>4</sup>. Hay también obras históricas<sup>5</sup>.

Para terminar este punto, digamos que es incomprensible cómo silencian las historias de la literatura a este poeta andaluz que recoge todos los signos del Barroco –culteranismo, conceptismo, manierismo–, más musa épica, musa platónico-amorosa, musa satírica y musa religiosa, llenando en Málaga, el mismo hueco que llenan Carrillo y Góngora en Córdoba, o Jauregui y el último Arguijo en Sevilla por no seguir citando más poetas andaluces menores, pero de interés, hábiles en el cultivo de fórmulas gongorinas con ramalazos quevedescos.

#### IV. El soneto trilingüe de Nicolás de Ovando y Santaren contenido en *Ocios de Castalia*. Otros autores que escriben sonetos en más de una lengua

En primer lugar transcribamos el soneto de Nicolás de Ovando:

<sup>2</sup> Conde de Alcudia; Don Fernando Luis de Noriega; Don Francisco Maldonado Salazar y Vargas; Don García Dávila Ponce de León; Don Francisco Hurtado de Mendoza; Don P. Manuel Jofre de Lodysa y Mesía, Regidor de Roda; Don F.A. de Aguilar y Rojas y el Capitán D. A. Vela Ojeda y Argamasilla.

<sup>3</sup> Se habla de las páginas de una novela, *La fortuna en la desgracia* y de *El festín de las Musas y Noches de Apolo* de tipo boccacciano, que podemos comparar, por sus técnicas, con los *Cigarrales de Toledo* de Tirso.

<sup>4</sup> En el teatro se cita *La Gran Comedia «Encantos hazen dichosos»* (primera jornada) que se ha puesto en relación con *La dama duende* de Calderón, escrita en 1629.

<sup>5</sup> *Catálogo real genealógico de España y de casas antiguas solariegas y otras hazañas dignas de memoria y la Historia de los Gereones*.

Engaño a Dánae fuerais por rozío  
 Dà love [par]i, di quel muro a il foro,  
 O aurei radij, [olis quem adoro,  
 O fili, dove me invilu[p]po io.  
 De' l ro[so] mare, dove il cuore mio  
 Fluctuando se ve por ondas de oro  
 Quia indignus non fruor, iure ploro,  
 Y a esse pass[o] en quereros más porfio.  
 Strali mi pungon perchè in tal colore  
 Nequeo tingere labra quando anhelò,  
 Embidiando Ji ay otro que os adore,  
 Licet amor me figat aureo telo,  
 Dolce languis[co] in me[ss]o de il dolore,  
 Que perderme por vos me viene a pelo.

El poema «bi» o trilingüe, o el poema polilingüe, para ser más exactos, no sólo es propio del Barroco, sino que se hallan muestras de él desde el Renacimiento. El mismo Garcilaso combina, en un último terceto, un verso latino, el último, con dos versos castellanos:

donde vi claro mi esperanza muerta  
 y el golpe, que en vos hizo amor en vano,  
*non esservi passato oltra la gona.*

Soneto XXII «Con ansia extrema  
 [de mirar que tiene]»

Como comenta Bienvenido Morros<sup>6</sup> en su edición de la *Obra poética y Textos en Prosa de Garcilaso de la Vega*, «no era extraño desde la literatura clásica, la introducción de uno o varios versos en otra lengua, por más que se tuviera, desde Herrera<sup>7</sup>, grandes detractores en la época». Pese a estos detractores, rimar intercalando versos en otras lenguas, que consigan la rima preceptiva de la estrofa en cuestión, es un juego poético al que no renuncian los poetas del Barroco, motivo por el que Góngora vuelve a insistir en ello haciendo alardes de su maestría, como veremos. Pero primero hablemos del preceptista Rengifo.

Díaz Rengifo (pseudónimo del jesuita Diego García Rengifo, Ávila 1533 - Monforte de Lemos, 1616), con su gran influencia didáctica en el s. XVII por su *Arte poética española* (Salamanca 1592)<sup>8</sup>, tiene, entre otros, este soneto bilingüe, en latín y en castellano, que, según él, es inteligible en español y en latín. Transcribimos:

<sup>6</sup> Garcilaso de la Vega, *Obra Poética y Textos en Prosa*, edición de Bienvenido Morros, Estudio Preliminar de Rafael Lapesa. Barcelona, Crítica, Colección de Francisco Rico, 1995, pp. 43-44.

<sup>7</sup> Dice Herrera de los poemas bi/trilingües: «mezcla mal considerada y agena de la prudencia y el decoro poético, y grandemente huida y abominada de todos» (*Anotaciones Garcilaso*).

<sup>8</sup> El título completo era *Arte poética española con una fertilísima sylva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflexos y un divino estudio del amor de Dios*.

Misera Francia, que sustentas gentes  
 Apóstatas, heréticas viciosas,  
 Que machinando fraudes cautelosas,  
 Perturban infinitos inocentes:  
 Predicando doctrinas diferentes,  
 Falsas e inmundas, leues, perniciosas,  
 Cautamente alegando fabulosas  
 Historias, peregrinas, aparentes.  
 Quantas angustias, quantas turbaciones  
 Causas, dando tan pèrfidas personas,  
 Que contra puras ánimas sinceras  
 Sacrífegas, inuerten opiniones:  
 Si Francia tales príncipes coronas,  
 Quales fines de gente insana esperas.

Dice de este soneto el preceptista Rengifo, «Bien es verdad que la escritura de la una y la otra lengua son diferentes, pero basta que sea una o casi una la pronunciación».

Erasmo Buceta pone en relación este experimento con la tendencia renacentista de afirmación de la lengua vulgar; de esta manera, Rengifo, persigue rasgos que unen la lengua vulgar a la latina.

Pero hay más. La mezcla de lenguas se da también, como dijimos, en sonetos de Góngora, y no sólo en sonetos, sino en romances y letrillas, con objeto de aumentar la comicidad: son pues, rasgos lúdicos, humoristas y festivos que se permite el poeta culterano<sup>9</sup>.

Encontramos en Góngora experimentos, muy superiores al que ofrecemos de Nicolás de Ovando, y no es el único en este escritor. Así en 1600, Góngora nos deja el soneto cuatrilingüe (castellano, latín, italiano, portugués) que vamos a transcribir, gracias a la publicación de Antonio Lara en *Homenajes* de Editorial Reichenberger. Antonio Lara transcribe el soneto cuatrilingüe (cita nota 9) y lo encara con su traducción castellana, tal como nosotros haremos con el soneto, de Nicolás de Ovando y Santarén. Copiamos a continuación dicho soneto con la propuesta de traducción de Antonio Lara, por su interés:

## SONETOS

Las tablas del bajel despedazadas  
 (signum naufragii pium et crudele)  
 del tempio sacro, con le rotte vele,  
 ficaraon nas paredes penduradas.

Las tablas del bajel despedazadas  
 (signo cruel de naufragios y piadoso)  
 del sacro templo, con velaje hondoso  
 en las paredes quedarán colgadas.

<sup>9</sup> Vid. Antonio Lara, «El plurilingüismo en la poesía de Góngora. Desatinos idiomáticos y comicidad» *Homenaje a Pere Ramírez*, Kassel, Editorial Reichenberger, 1993, pp. 127-142. Y también Alberto Sánchez, «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora», *RFE*, XLIV, pp. 347-368.

Del tiempo las injurias perdonadas,  
 et Orionis vi nimbosae strellae,  
 raccoglio le smarrite pecorelle  
 nas riberas do Betis espalhadas.  
 Volveré a ser pastor, pues marinero  
 quel dio non vuol, che col suo strale sprona  
 do Austro os assopros e do Oceám as agoas,  
 haciendo al triste son, aunque grosero,  
 di questa canna, gi à selvaggia donna,  
 saudade a as feras, e aos penedos magoas

Del tiempo las injurias perdonadas,  
 y de Orión el cielo tormentoso,  
 las ovejas recojo quejumbroso  
 que por el Betis van descarriadas.  
 Volveré a ser pastor, pues marinero  
 no quiere el dios, que ya pica con saña  
 aguas al Oceano y al Austro viento,  
 haciendo al triste son, aunque grosero,  
 de esta que fue ninfa salvaje, hoy caña  
 al monte y las fieras sentimiento.

Y no es sólo Góngora el que compone sonetos en más de una lengua, Don Francisco de Quevedo, lector de Tácito, en sus *Poemas Morales*, imita el fondo y el estilo del poeta latino con toda intención. Pero, pasemos ya a Nicolás de Ovando.

#### V. Comentario del soneto de Nicolás de Ovando

El soneto trilingüe de Juan de Ovando y Santaren que hemos transcrito, lleva este título que aclara Cristóbal Cuevas: *Soneto trilingüe, sin ser colegio, ni cancerbero. En español, latín y toscano. A unos cabellos rubios. Soneto trilingüe sin ser colegio*, aclara Cuevas, que es un chiste conceptista que alude a un Colegio Trilingüe que existió en Alcalá. En cuanto a *Cancerbero* ya sabemos que es el perro de tres cabezas que estaba como vigilante a la puerta del Hades, según las *Metamorfosis* de Ovidio. Este gusto por introducir un chiste conceptista, antes de cantar *A unos cabellos rubios*, ¿podría interpretarse como un deseo paródico, por parte de Ovando, al acabar en forma petrarquista, aderezada con todos los elementos barrocos que ha recogido de la tradición culta de la época? Volveremos a este punto al comentar el segundo terceto que cierra la composición.

Vamos a empezar descodificando el texto, internándonos en sus macroestructuras, antes de dedicarnos a la lengua en sí, que desde luego no podemos abandonar si pretendemos ser exactos.

Ovando inicia su primer cuarteto siguiendo la costumbre gongorina de entregarse a la alusión mitológica:

Engaño a Dánae fuerias por rozío  
*da love sparsi, di quel muro a il foro*

En el deseo de alabar hiperbólicamente los cabellos rubios que todos los poetas petrarquistas comparaban al oro, Ovando lo complica, e introduce el mito de Júpiter (que aparece en el 2º verso) según el cual, el dios, enamorado de Dánae, mujer argiva, hija de Acrisio, tuvo que valerse de una estratagema para llegar a ella, pues su padre la tenía encerrada en un calabozo subterráneo con puerta de bronce. Júpiter entró en la prisión en forma de lluvia de oro y la fecundó: así nació Perseo y así quedó burlado Acrisio que la había secuestrado para que no se cumplieran las predicciones del oráculo. Pero, en el poema, *los cabellos rubios* son nada menos que la lluvia de oro que

esparce Júpiter, simulando que es rocío. Son, pues, a la par, cabellos divinos. Como Góngora, Ovando que ha bebido de la tradición grecolatina, está apegado «al lastre representativo de las antiguas fábulas» y sustituye *los cabellos rubios* «por su representación mítica (perífrasis mitológica propiamente dicha)», tal como explica Dámaso<sup>10</sup>.

o aurei radij, solis quem adoro  
o fili, dove me invilu[p]po io.

El primer cuarteto termina con dos versos que representan una exhortación con metáfora e hipérbole asociadas: los áureos rayos del sol, al cual el poeta, que se introduce en primera persona, apela, son la melena rubia de la dama. Es más, esa melena está compuesta por los hilos (cabellos) en los que el poeta, también en primera persona, se enreda. El tema del soneto ha quedado así planteado. Pero hay que ampliarlo y esto lo consigue el 2º cuarteto:

De'l roso mare, dove il cuore mio  
fluctuando, se ve por ondas de oro,  
quia indignus non fruor, iure ploro,  
i, a ese paso en quereros más porfío.

La ampliación presenta el tema del mar; pero este tema, petrarquista también, es realmente original en Ovando. El mar es «la imagen configuradora de la angustia vital del poeta, de su situación abismal [...]». En realidad, los poetas más representativos del petrarquismo italiano y español, nos ofrecerán imágenes distintas de *mares* que serán casi siempre mares hechos lágrimas, mares de llanto que apuntarán también a un estado afectivo desolado del poeta, pero no concretamente a una situación de completa inestabilidad», según estudia Pilar Manero en *Imágenes Petrarquistas en la lírica Española del Renacimiento*<sup>11</sup>. Tenemos el ejemplo de Herrera, *Corre soberbio el mar del llanto mío*. Pero en Ovando, las lágrimas *–iure ploro–* no aparecen hasta el verso tercero del cuarteto que comentamos. Y el poeta, representado por su corazón (metonimia) vacila sobre un mar atormentado interiormente (*roso*) y entre olas de oro (*los cabellos rubios*). Luego, el mar es la melena de la amada, en la que fluctúa el corazón enamorado, melena rizada, *ondas de oro*; el poeta, pero, *indigno*, no disfruta [sino que] llora con razón, y aún así, por este camino, le dice a la amada, «en quereros más porfío». El mar se ha transformado en la melena suelta con ondas de oro. El mar es la imagen de los sueltos cabellos rubios que está cantando el poeta.

Y llegamos a los tercetos y en ellos vemos de nuevo otro tema petrarquista: *las armas de amor*. Las primeras que aparecen son los dardos (*Strali*). En la segunda parte del *Canzoniere* de Petrarca, los dardos están en conexión con la muerte. Aquí *Strali*, plural de *Strale*, pueden ser *dardos*, *flechas*, *saetas*, *armas* todas propias de las batallas de amor que libran los amantes: «*Dardos me punzan porque en tal estado / no puedo*

<sup>10</sup> «Alusiones mitológicas», en *Alusión y elisión en la poesía de Góngora. Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, p. 226.

<sup>11</sup> Pilar Manero, *Imágenes Petrarquistas en la Lírica Española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, p. 617.

mojar los labios cuando respiro [con dificultad, con vehemencia] / envidiando, (porque mientras envidio) si hay otro que os adore».

Y en el último terceto siguen funcionando las armas de amor, *Aureo telo* > aurea flecha. Los cabellos rubios se transforman en arma arrojada: aureo telo > flecha, dardo, lanza de oro... «Es lícito que amor me hiera con flecha de oro», dice el poeta, con la cual herida (elipsis) «languidezco dulcemente en medio del dolor». Y ahora viene el problema que anunciábamos al principio, y que vamos a comentar. A manera de epifonema o conclusión, Ovando termina con un verso castellano: «que perderme por vos me viene a pelo». Creemos poco poética la expresión adverbial «a pelo» con sentido de «presentarse a propósito» o «con oportunidad»... «Que [porque] perderme por vos es oportuno» ¿Ha pretendido desidealizar cuanto ha dicho y transformar en parodia quevedesca un soneto que ha sido para el poeta sólo un ejercicio petrarquista? ¿O es que, simplemente, necesitaba la rima entre *anhelo* y *telo*, para encadenar los tercetos? O bien, como ha cantado cuánto le inspiraron unos *cabellos rubios*, ¿ha pensado en el chiste *cabello/pelo*?. El poema, cuando ve la luz es leído y aparece el lector, de modo que no pertenece ya al poeta, sino a este lector. Mediten lo dicho sobre el texto.

## VI. Comentario métrico y lingüístico

Conviene ahora entrelazar el comentario literario a las estructuras superficiales que dan vida al poema. Lo primero que observamos es que Ovando ha construido un soneto a base de mezclar tres lenguas: castellano, toscano y latín. Con estas tres lenguas, sometidas por igual a las exigencias del soneto barroco, logra la rima perfecta de los dos cuartetos y se decide a reducir a latín silábico, versos que, en principio, parece que deberían seguir el ritmo cuantitativo latino. Así tenemos:

- rozío - A	}	cuatro versos	}	- mío - A
- foro - B		llanos, ritmo		- óro - B
- adoro - B		yámbico; todos		- plóro - B
- ío - A		ellos endacasilabos		- porfío - A
1er. Cuarteto				2º cuarteto

En el primer cuarteto sólo el primer verso está en español; los restantes alternan toscano, latín, toscano. Es la estrofa del mito y el poeta consigue un mayor distanciamiento al echar mano de la lengua de Petrarca (dos versos) y del latín (un verso), el penúltimo. El segundo cuarteto se inicia con un verso en toscano, con lo cual hay un paralelismo lingüístico con el último verso del primer cuarteto, como si no hubiera transición. Hasta ahora la *esticomitia* era perfecta. Pero, aunque no tengamos un encabalgamiento sirremático, ni oracional (un relativo), el gerundio tiene como sujeto «il cuore mio» y hay que leer como una unidad rítmica... «dove il cuore mio fluctuando se ve ll por ondas de oro» con lo cual unimos indisolublemente el toscano con el castellano. La conjunción causal con que empieza el verso latino, «*quía indignus non fruor, iure ploro*» y la coordinada copulativa «i>y» «del verso castellano reponen la *esticomitia*.

Los tercetos con dos rimas –C D C :: D C D– tal como las consigue en 117 ocasiones el *Canzoniere* de Petrarca<sup>12</sup>, tal como Lope hizo, después de 1605 y como lo prefirieron Boscán y Gutiérrez de Cetina, ofrecen un perfecto encadenamiento. La esticomitia es total. Y si pretendemos, de acuerdo con Navarro Tomás, establecer un ritmo cuantitativo a base de cláusulas (cada endecasílabo cuatro cláusulas) diremos que en el soneto, de ritmo pausado y remansado, predominan los endecasílabos sáficos y los melódicos, ésta es nuestra lectura.

La sintaxis, después de desentrañar el mito, cuestión que reviste caracteres culturales y no gramaticales, es, tanto la latina con sus casos preceptivos, como la italiana y la castellana, casi rectilínea, con poquísimo hipérbaton y éste no forzado y las elipsis, pasado el mal trago del mito, apenas si tienen importancia. Tal vez es más interesante resaltar cuestiones semánticas o de concordancia. Por ejemplo, si *rozío* (verso 1º) en singular, concierta *ad sensum* con *sparsi* (*rozio sparsi da Iove*) en plural, resulta que la esticomitia se rompe y al deshacer el leve hipérbaton tenemos un encabalgamiento sirremático. Por otro lado, «di quel muro a il foro», tropezamos con el significado de *foro*: ¿*foro* es agujero por el que introducía Júpiter su lluvia de oro, con engaño de que era rocío? - Otra cuestión, *roso* es, 1ª acepción, «roído», pero el mar, acaso roído por los elementos, está *alterado* o es un mar *proceloso*. También la traducción de «iure ploro» alejará el sentido primario de *ius-ris* justicia y formará el sintagma «con razón lloro». En el primer terceto, que sigue ampliando lo expuesto en los cuartetos, «*perchè* [per que] in tal *colore*», tampoco *colore* tendrá su acepción primaria y será «en tal situación».

Por último, *anhelo* lo traduciríamos por «*respiro con dificultad*» como anticipo de *languisco*-> «me consumo dulcemente en medio del dolor».

Queda sólo por determinar si el último verso desmonta todo el idealismo petrarquista que supone cantar a unos cabellos rubios, de modo que el poeta, tras un ejercicio tan perfecto, se ríe de sí mismo, o, si realmente busca una rima fácil, por medio de *anhelo* con *telo*. Pero esto es el lector y su estado de ánimo el que debe acordarlo. La pragmática no puede imponérselo, al contrario.

A continuación damos el soneto que hemos conseguido en castellano moderno, con licencias de asonancia en las rimas, en un ejercicio de interpretación:

Engaño de Dánae fuerais por rocío,  
lluvia de Júpiter, dentro del encierro,  
¡oh áureos rayos del sol!, aquél que quiero,  
¡oh hilos en los que yo me he confundido!

Del hosco mar, donde el corazón mío  
fluctuando se ve por olas de oro,  
que indigno no disfruto, sino lloro,  
y a ese paso en quereros más porfío.

<sup>12</sup> Vid. Rodolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 394-395, nota 185.

Dardos me hieren, porque en tal estado  
no humedezco los labios cuando muero,  
envidiando si hay otro que os adore.

Puede que amor me hiera, áureo hierro,  
dulce agonizo en medio de dolores,  
que perderme por vos, me viene al pelo.

He aquí como Ovando puede aún ceder su técnica a los poetas de nuestros días; y no sólo con este soneto, sino con otros en toscano, como el famoso, *Oro le piace a Julia, ma non versi*, que traducido al castellano con primor, podría confrontarse con la Rima XXVI de Becquer, *Voy contra mi interés al confesarlo*, parentesco que ya señala Cristóbal Cuevas, en la nota de la página 158. También podemos traducir y adaptar composiciones escritas en latín y asimismo comprobar elementos petrarquistas que tienen el mismo tratamiento del mar que aparece en nuestro soneto: mar > melena rubia de la dama. Vamos al último terceto de *Amante echado al reino de cupido por cinco primaveras* para terminar y constatar nuestro comentario anterior:

Remos son los desdenes que ha causado,  
*el mar las ondas de su rubio pelo,*  
grillos sus ojos, y el favor forçado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «Alusiones mitológicas», *Alusión y elisión en la poesía de Góngora. Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 226.
- BAEHR, Rodolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 394-395, nota 185.
- BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro. Barroco*, Madrid, Castalia, 1984, Tomo II, p. 388.
- CEJADOR FRAGUA, J., *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Facsímil, Madrid, Gredos, 1972, vol. V, p. 181.
- DÍAZ ESCOBAR, N., *Don Juan de Ovando. Estudio biográfico - bibliográfico de este ilustre poeta malagueño*, Málaga, Imprenta El Último, 1903.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de Métrica Española*, Madrid, Paraninfo, Colección Filosófica, 1985, p. 163.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- LARA, Antonio, «El plurilingüismo en la poesía de Góngora. Desatinos idiomáticos y comicidad», *Homenaje a Pere Ramírez*, editado por Elvezio Canónica y Ernst Rudin, Kassel, Editorial Reichenberger, 1993, pp. 127-142.

- MANERO, Pilar, *Imágenes Petrarquistas en la Lírica Española de Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, p. 617.
- MORROS, Bienvenido, *Obra poética y Textos en prosa de Garcilaso de la Vega*, Colección Crítica, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, 1995.
- OVANDO DE SANTARÉN, *Ocios de Castalia...* edición de Cristóbal Cuevas García, Málaga Diputación Provincial de Málaga, 1987 (Existe una recensión muy valiosa de Antonio Carreira que hemos visto fotocopiada).
- SÁNCHEZ, Alberto, «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora» *RFE*, 1961, XLIV, pp. 95 - 138.

# LAZARILLO DE TORMES DESDE LA PERSPECTIVA DEL DISCURSO IGNACIANO

Félix Carrasco  
Univesité de Montréal

## Inflexión de la voz narrativa

*Lazarillo de Tormes*, obra privilegiada, si las hay, por haber sido asediada por una larga nómina de eminentes investigadores y desde las más variadas corrientes teóricas, es, quizás, una de las obras maestras mejor conocidas. Sabemos cómo surge este nuevo espécimen de texto artístico como una respuesta a estímulos literarios y sociohistóricos; su ensamblaje arquitectónico ha sido luminosamente manifestado. Los análisis de la obra han puesto de relieve la radical inflexión que se produce, en la organización estructural del texto, al pasar el narrador de la adolescencia a la madurez. Deseamos hacer hincapié en esta inflexión en lo que toca a las instancias de la enunciación: observamos, en efecto, que la voz del narrador es ingenua, risueña (a pesar del carácter doloroso de sus experiencias) y veraz, al contar «las aventuras» de Lázaro niño; al atravesar la barrera de la adolescencia, la voz pasa de predominantemente sincera, en los tratados anteriores, a esencialmente falaz; la *dimensión cognoscitiva* según la cual se desarrolla el programa narrativo en el último tramo, nada tiene que ver con la utilizada anteriormente, pues revela una visión éticamente degradada de la existencia.

Se ha insistido que la más alta instancia de la enunciación se apropia de formaciones discursivas provenientes del paradigma jurídico, estamental, religioso, etc<sup>1</sup>. Nos pro-

---

<sup>1</sup> Todos los trabajos sobre el sentido fundamental de la obra o sobre los aspectos sociales, históricos, religiosos, etc., han tocado más o menos directamente este punto; de modo más preciso y focalizando su análisis desde la teoría del discurso puede verse Harry Sieber, *Language and Society in «La vida de Laza-*

ponemos echar mano del discurso ignaciano para explicar la quiebra de la voz narrativa a que hemos aludido anteriormente. Creo que la utilización paródica de la teoría ignaciana de los grados de obediencia podría facilitar la clave para dar cuenta del doble estatuto de veracidad y falacidad de que está investida la voz del narrador.

*Lazarillo* y los textos ignacianos se inscriben en un espacio sociohistórico común, lo que los condena a compartir los sistemas de significación vigentes, el primario, es decir, la lengua, y los secundarios, es decir, las variadas especies de discurso que articulaban la realidad de la época. Los dos son igualmente *producto* del contexto en que surgen y, en diversos grados, *producción* en cuanto medios de actuación en el proceso histórico. En nuestra reciente exploración por las obras de S. Ignacio para documentar nuestra propuesta hemos encontrado interesantes huellas de ese contexto que coincidan con las que se registran en *Lazarillo*; veamos algunas muestras: así, por ejemplo, sobre la dificultad de encontrar amo, es decir, ocupación para subsistir, y sobre la actitud social hostil contra los que mendigaban, estando sanos, tenemos en *Lazarillo*, al principio del tratado III, la anécdota de los que recriminaban al niño:

– Tú, bellaco y gallofero eres. Busca, busca un amo a quien sirvas. –¿Y dónde se hallará ése –decía yo entre mí–, si Dios agora de nuevo, como crió el mundo, no le criase?;

en la *Autobiografía* leemos que cuando S. Ignacio, llegó a Alcalá hacia 1525 se puso a vivir de limosnas.

[...] un día, un clérigo y otros que con el estaban, viéndole pedir limosnas se empezaron a reír de él y decirle algunas injurias como se suele hacer a estos que, siendo sanos, mendican<sup>2</sup>;

sobre la dificultad de encontrar amos «puso hartas diligencias por hallar amo; habló [...] al bachiller Castro y a un fraile [...] y nunca fue posible le hallasen un amo» (*ob. cit.*, p.130). Sobre el desgaste del tratamiento de «vos» vemos en *Lazarillo* al puntilloso escudero lanzando su diatriba contra aquél que lo «atestaba de mantenimiento» diciéndole «manténgaos Dios»; también se nos cuenta en la *Autobiografía* (p. 62) cómo S. Ignacio fue detenido por hablar de «vos» a un capitán, porque el Santo tenía para él que ése era el tratamiento que usaba Nuestro Señor.

## La dualidad de estilo

Aunque hemos dicho que *Lazarillo* es una de las obras mejor estudiadas de la lite-

*rillo de Tormes*», Baltimore and London, The J. Hopkins University Press, 1978, y Antonio Gomez-Moriana, «Autobiografía y discurso ritual: Problemática de la confesión autobiográfica destinada al tribunal inquisitorial,» *L'Autobiographie en Espagne, Aix-en-Provence*, 1982, pp. 69-94.

<sup>2</sup> Véase *Autobiografía*, San Ignacio de Loyola. *Obras Completas*, Ed. P. I. Iparraguirre, Madrid, B.A.C., 1952, p. 119; mencionado por A. Bleuca (edición *La vida de Lazarillo de Tormes*, Madrid, Castalia, 1974, p. 13)

ratura europea, su esencial ambigüedad de lenguaje y la práctica de la ironía en todas las modalidades siguen siendo un reto y constituye un obstáculo para obtener un acuerdo de base sobre el sentido de la obra. En efecto, la crítica, concordante en otros aspectos esenciales, diverge en posiciones inconciliables al diagnosticar el sentido de la obra y la intención del autor: desde «un libro para hacer reír, un libro de burlas,» hasta una sátira preñada de aviesas intenciones e imbuida de un pesimismo atroz, hay para todos los gustos. Con *Lazarillo*, como con cualquier obra maestra, sucede que el cambio de las condiciones de recepción repercute inevitablemente en la interpretación que han ido haciendo las generaciones de lectores a lo largo de la historia; es claro que los contextos de recepción contribuyen a que se privilegien unos aspectos de la obra y a que se pasen por alto otros; C. Guillén lo señala oportunamente:

Se ha dicho que si para el lector actual el Lázaro maduro y cínico del final es el fulcro de la narración, «para los hombres del Siglo de Oro quien está en el centro de la obra es Lazarillo, el pequeño personaje folclórico del mozo de ciego»<sup>3</sup>

Por esto, la crítica reciente ha insistido, desde distintas perspectivas, en la dualidad de la obra, que coincide en el plano de la historia, como hemos indicado, con la edad del narrador protagonista

La novela dramatiza la hipocresía y no ejemplaridad de los modelos propuestos por la sociedad, y la decisión del protagonista de adherirse por fuera al simulacro, mientras por dentro el yo interior identifica el engaño y lo revela (cf. Cl. Guillén. *ob. cit.* p. 97)<sup>4</sup>.

El relato despierta profunda simpatía con las vicisitudes de Lazarillo en contraste con la repulsa que provoca la conducta cínica y degradada de Lázaro adulto. Al cruzar la línea de la adolescencia para entrar en la edad adulta, la sindéresis moral del protagonista experimenta un sensible viraje. Los enclaves moralizantes que van intercalándose en la fluencia del relato revelan una visión moral que coincide básicamente con el sistema de valores de los lectores, y lo mismo podemos decir de los juicios que imparte, sobre la marcha, a los personajes y conductas. El último comentario exclamativo aparece al final del tratado V, fustigando con sano juicio moral las malas tretas del buldero: «¡Cuántas de éstas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!». Los calificativos que el protagonista reserva a sus amos, terminan igualmente en el tratado V: el ciego es obsequiado con una ristra de adjetivos como *astuto*, *avariento*, *mezquino*, *mal ciego*, *traidor*, *perverso ciego*; del cura de Maqueda, de entrada, nos dice que «era el ciego para con éste un Alejandro Magno con ser la misma avaricia», y continúa asignándole apelativos como *mezquino*, *miserico*, *comía como lobo y bebía más que un*

<sup>3</sup> Cf. Claudio Guillén, «Los silencios del *Lazarillo*», *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1987, p. 69.

<sup>4</sup> Véase también Margit Frenk, «Lazarillo de Tormes: Autor-Narrador-Personaje», *Romania Europea et Americana*, Bonn, Festschrift für Harri Meier, 1980, p. 186.

*saludador*; para el escudero, todos los apelativos son reflejo de una cálida solidaridad humana por parte del narrador Lázaro: *pobre amo, lastimado de mi amo*, comparándolo con «el avariento ciego y el malaventurado mezquino clérigo», no vacila en confesar sus sentimientos opuestos: «aquéllos, es justo desamar, y aquéste de haber mancilla»; el fraile de la Merced es tildado de «gran enemigo de coro», «callejero», «amicísimo de negocios seculares y otras cosillas»; el buldero de «el más desenvuelto y desvergonzado y el mejor echador dellas... que nadie vio».

Con el maestro de pintar panderos, con el capellán y con el alguacil, el narrador cumple su obligación de imparcialidad y se abstiene de emitir calificativos morales. No digamos del arcipreste, que es objeto de tratamientos respetuosos y sumisos por su servidor.

#### El tratado VII y las funciones de «Vuestra Merced»

Sabemos que en una obra como *Lazarillo*, con tan fuerte anclaje en la realidad socio-histórica, el que un personaje de la catadura de Lázaro entregue en letra impresa a los lectores su poco ejemplar vida, se justifica desde dentro del texto porque alguien, que sí tiene el derecho a la palabra, ordena o hace llegar una petición de obligado cumplimiento al servidor de su servidor («el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced»). Así pues, V.M. queda investido de la función de *narratario* y al mismo tiempo proporciona el pretexto de la obra. Hasta aquí estamos en un terreno de plena relevancia literaria.

Pero los estudiosos han desbordado probablemente los límites de la disciplina, buscando tres pies al gato, al ponerse a especular sobre los motivos de la carta de «Vuestra Merced». A pesar de los intentos, nadie ha podido descifrar de modo convincente por qué razón o en virtud de qué competencias «Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso». No cabe duda de que la más alta instancia de la enunciación ha dejado a oscuras esta dimensión fundamental de nuestro texto o la ha disimulado tan eficazmente que seguimos ignorándolo. Pero si de algún espacio textual podemos esperar el guiño iluminador, debería ser del tratado VII, en el que no sólo se contiene el núcleo del relato sino que se incrementa el papel de «Vuestra Merced», de simple *narratario* en los tratados anteriores con la nueva función de actante del enunciado:

En el cual [oficio] el día de hoy vivo y resido a *servicio* de Dios y de *Vuestra Merced* [...] teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y *servidor y amigo de Vuestra Merced*.

R. Hitchcock rechaza la idea de que «Vuestra Merced» esté interesado en la vida de un insignificante pregonero; más plausible le parece la idea de que «Vuestra Merced», un superior eclesiástico o civil del Arcipreste, se sienta alarmado ante los rumores de la vida licenciosa de su subordinado y se interese por la conducta del arcipreste, y que discretamente se dirija a Lázaro para obtener información de primera mano. Éste

se siente halagado de que tan alto personaje se dirija a su persona y aprovecha la oportunidad para contarle toda su vida<sup>5</sup>.

H. Sieber se hace una serie de preguntas pertinentes sobre el problema en consonancia con la lógica interna del texto: si no estará «Vuestra Merced» haciendo una pesquisa semejante a la que hizo el Comendador de la Magdalena sobre el caso de Zaide; si tendrá la competencia para administrar justicia, y si va a basar su decisión en el documento que le proporcione Lázaro; o si de algún modo es él víctima también de los rumores<sup>6</sup>.

F. Rico aplica un rasero mucho menos pretencioso a los motivos de «Vuestra Merced» interesándose por el pregonero toledano: «el «señor... y amigo» del Arcipreste estaba al cabo de la calle sobre el particular y sólo quería divertirse un rato tirando a Lázaro de la lengua»<sup>7</sup>.

Nada tenemos que decir sobre estas tres imaginativas conjeturas porque no están fundadas en el texto. Dejando ya el campo de la especulación y tratando de explicar la actuación del narrador en el tratado VII, afirma Sieber que Lázaro esta repitiendo ante «Vuestra Merced» la estrategia empleada por Lazarillo ante el escribano, que consiste en repetir al escribano lo que su amo, el escudero, le había contado sobre sus imaginarias posesiones<sup>8</sup>. Lázaro no repite escuetamente lo que el Arcipreste le ha dicho; los paralelismos entre las dos situaciones nos parecen más que discutibles: frente a la indefensión e improvisación del niño agarrado por el collar del jubón por el alguacil, y sometido a interrogatorio por el escribano, y que suelta, naturalmente, todo lo que sabe, tenemos a un Lázaro adulto que planea tranquilamente en su recinto personal la estrategia de la carta solicitada por «Vuestra Merced»<sup>9</sup>. F. Rico trata de explicar la forma mentirosa de dar cuenta de el caso de nuestro personaje literario con la que el lector podría esperar del personaje homólogo en la vida real:

<sup>5</sup> I question the assumption that Vuestra Merced is interested in Lazaro [...] It is feasible that a higher-ranking prelate, or perhaps a layman in a high position, should have been concerned about rumours of dissolute living condoned by the archpriest, and should seek to satisfy himself of the truth or otherwise of these rumours. He would make discreet enquiries, addressing himself to one of the persons involved in the affair. He tactfully avoids writing directly to the archpriest, and astutely enquires the truth of the situation from the pregonero, the very person whom rumour alleges is being cuckolded (cf. R. Hitchcock, «Lázaro and «Vuestra Merced»», *Modern Language Notes*, LXXXVI, 2 (1971), pp. 264-65).

<sup>6</sup> «Is Vuestra Merced conducting a *pesquisa* of the affair like the one executed by the mayordomo of the Comendador de la Magdalena? Does he have the authority to administer similar justice? And if so, will he base it on the document that Lázaro has prepared? Or, does he see himself as part of the caso? Is he, too, somehow a victim of the gossip, of the dishonor associated with Lázaro and the archpriest?» (cf. Harry Sieber, *Language and Society in «La vida de Lazarillo de Tormes»*, Baltimore and London, The J. Hopkins University Press, 1978, p. 93).

<sup>7</sup> Cf. *Los problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 175.

<sup>8</sup> «He is telling Vuestra Merced what the archpriest told him, echoing the strategy he used in the third tratado when he communicated the *escudero's* fiction to the escribano in order to remove himself from a perilous situation» (cf. *ob. cit.*, p. 96).

<sup>9</sup> Creo que el paralelismo al interrogatorio del escribano hay que buscarlo en el interrogatorio que sufre el niño Lázaro con motivo de la pesquisa que se hizo a su padastro Zaide.

entre amigos, quizá ante el mismo abad, es de suponer que no opondría excesivos reparos a aclararse cuando se terciara, negando sólo de labios para afuera, mientras burlona y cínicamente dejaba entender que era al revés de como decía [...] Exactamente, en suma, como actúa Lázaro al contestar a la carta de su corresponsal, «el señor y amigo» del Arcipreste [...] Al lector no le cabía sino convenir en que ese era el tono y esa la forma de proceder que habrá adoptado un marido del pelaje de Lázaro para contar un «caso» como el suyo a alguien de confianza (*cf. ob. cit.*, p.175).

Pero, a nuestro juicio, no estamos solamente ante una burlona y cínica aceptación; bajo la apariencia de una respuesta típica de rufián, logra el autor bordar una pieza dialéctica impecable, apropiándose de unidades y reglas combinatorias de un sistema discursivo totalmente alejado de los contenidos vertidos.

### La teoría ignaciana de los grados de obediencia como hipótesis

Con las obligadas cautelas vamos a intentar probar que la lógica discursiva subyacente en la confesión del Lázaro del tratado VII reproduce, con cierta aproximación, la teoría de los grados de obediencia de la ascética cristiano-medieval, que S. Ignacio va a plasmar y difundir con un éxito inigualable en un período histórico que coincide con los años de composición y publicación de la novela.

En la doctrina ignaciana, la obediencia adquiere un rango singular de madre de las virtudes hasta el extremo de hacer de ella un *leitmotif* en sus escritos, cartas y recomendaciones. Insistentemente recuerda que si otras religiones aventajan a la cristiana en el sacrificio, en la obediencia la cristiana se lleva la palma. No es ajeno a esta actitud la confluencia de dos experiencias vitales que supervaloran, cada una desde su perspectiva, la virtud de la obediencia: la de hombre de armas, que tiene hasta los 26 años, y la de hombre de espiritualidad que marca el resto de su vida. Es más que evidente que, después de su conversión, transfiere el bagaje de su vida anterior y organiza su orden según el modelo militar. Aunque la obediencia aflora constantemente a su pluma, los especialistas consideran el espacio privilegiado para este punto la carta «A los hermanos de Portugal»<sup>10</sup>, fechada en Roma en 1553. Tres son los grados de obediencia:

- 1º. *Obediencia de ejecución*, que consiste en realizar materialmente la orden del superior. Para S. Ignacio «es muy bajo [...] y no merece el nombre por no llegar al valor de esta virtud» (*ob. cit.* p. 836).
- 2º. *Obediencia de voluntad*, que consiste en «hacer suya la voluntad del Superior; en manera que, no solamente haya ejecución en el efecto, pero conformidad en el afecto con un mismo querer y no querer» (*ibídem*).
- 3º. *Obediencia de entendimiento*, que exige «hacer entera y perfecta oblación de sí mismo, además de la voluntad es menester que ofrezca el entendimiento (que es otro grado y supremo de obediencia), no solamente teniendo un querer, pero teniendo un sentir mismo con su Superior, sujetando el propio juicio al suyo, en cuanto la devota voluntad puede inclinar el entendimiento» (*ibíd.*, p. 837).

<sup>10</sup> Cf. San Ignacio de Loyola, *Obras Completas*, Ed. P. I. Iparraguirre. Madrid, B.A.C., 1952, pp. 833-43.

El relato de *el caso* es presentado por el narrador como una estructura narrativa autónoma cuyo sujeto actancial, en el sentido greimasiano<sup>11</sup>, es claramente el Arcipreste. Efectivamente, él concibe y ejecuta el plan de poner a cubierto sus relaciones sacrílegas con su criada, buscándole un marido y haciéndoles vivir en su vecindad:

En este tiempo viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor Arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced [...] *procuró* casarme con una criada suya. [...] E *hízonos* alquilar una casilla par de la suya.

De pronto el Arcipreste llega a saber, o a sospechar, que Lázaro atraviesa una crisis que amenaza con arruinar el éxito del plan:

«Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, *no nos dejan vivir*, diciendo no sé qué y sí sé qué de que veen a mi mujer ir a hacer la cama y guisalle de comer»

El sujeto actancial pone en marcha otra operación para neutralizar el peligroso obstáculo. Observemos que el narrador presenta a los actantes del relato insertos en una estructura estrictamente jerárquica: «*el señor Arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced*». Nótese cómo se subrayan las relaciones de dominio y subordinación saturando al texto con signos léxicos del campo semántico en cuestión, y cómo se potencian las relaciones jerárquicas con una especie de «abismación»<sup>12</sup> al instalar, *velis nolis*, a «Vuestra Merced» en el nuevo plano del tinglado jerárquico. H. Sieber, que ha analizado el pasaje, señala que Lázaro inicia el relato de *el caso*

estableciendo explícitamente una estructura de relación de servicio: primero entre él mismo y Vuestra Merced [...] La segunda relación es un poco más complicada porque Lázaro coloca al Arcipreste entre él y Vuestra Merced [...] Lázaro sirve a Vuestra Merced; sirve también al Arcipreste, que sirve a Vuestra Merced, y hay una estrechamente apiñada estructura de servicio, una jerarquía con Vuestra Merced en la cima y Lázaro en la base<sup>13</sup>.

En virtud de su *status* el Arcipreste convoca a su servidor a que acuda ante él, y en presencia de su mujer le hace unas amonestaciones que podemos desglosar en tres puntos:

- 1) Alusión a la eventualidad de que malas lenguas interpreten torcidamente las idas y venidas de su mujer a la casa arciprestal: «Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará. Digo esto porque no me maravillaría alguno, viendo entrar en mi casa a tu mujer y salir della...».

<sup>11</sup> Para mayor claridad reproducimos la reformulación que hace Anne Ubersfeld: «celui autour du *désir* de qui l'action, c'est-à-dire, le modèle actantiel, s'organise, celui que l'on peut prendre pour sujet de la phrase actatielle, celui dont la positivité du désir avec les obstacles qu'elle rencontre entraîne le mouvement de tout le texte" (cf. *Lire le théâtre*, Paris, 1978, p.79).

<sup>12</sup> Aludimos a la «mise en abîme».

<sup>13</sup> Cf. *ob. cit.*, p. 94 (la traducción es nuestra).

- 2) Declaración solemne de la falsedad de las malas lenguas: «Ella entra muy a tu honra y suya, y *esto te lo prometo*».
- 3) Recomendación-orden: «Por tanto, *no mires a lo que pueden decir*, sino a lo que te toca, digo a tu provecho».

Terminada la intervención del señor, el servidor Lázaro hace uso de la palabra aprovechando el único intersticio abierto en el primer punto de la alocución de su señor, para, humildemente, ofrecer prueba al canto a lo que su señor ha presentado como algo hipotético:

– Señor –le dije–, [...] Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo deso, y aun por más de tres veces me han certificado que antes de que conmigo casase, había parido tres veces, hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante.

Volvamos por un momento a la doctrina ignaciana. En una carta del santo al P. Juan Bautista Viola, le habla de la posibilidad, por parte del inferior, de hacer las alegaciones oportunas al superior, lo que el comentarista denomina representación. Dice así el texto ignaciano:

Llamo [obediencia] ciega [...] del inferior [...] dado que el superior le mande o le haya mandado alguna cosa, sintiendo razones o inconvenientes cerca la cosa mandada, con humildad al superior representar las razones o inconvenientes que se le asoman, no induciéndole a una cosa ni otra, para después con ánimo quieto seguir la vía que le será mostrada o mandada (*ob. cit.*, pp. 684-85).

El cándido alegato de Lázaro desencadena la intimidante pataleta de su mujer, que hace a Lázaro desear haber muerto antes que se le hubiera escapado aquella palabra de su boca, y que aunando sus esfuerzos con su señor logra apaciguar:

Mas yo de un cabo y mi señor de otro tanto le dijimos y otorgamos, que cesó su llanto, con juramento que le hice de nunca más en mi vida mentalle nada de aquello, y *que yo holgaba y había por bien de que ella entrase y saliese, de noche y de día*, pues estaba bien seguro de su bondad. Y así quedamos todos tres bien conformes.

Creo que estamos ante una realización, sin duda ninguna profanadora, del 2º grado de obediencia, que consiste, repetimos, en «hacer suya la voluntad del Superior; en manera que, no solamente haya ejecución en el efecto, pero conformidad en el afecto con un mismo querer y no querer» (*ob. cit.* p. 836).

El sumo grado de obediencia, la de entendimiento, reconoce S. Ignacio que es muy difícil de alcanzar, porque éste no tiene «la libertad que tiene la voluntad, y naturalmente da su asenso a lo que se le representa como verdadero» (*ibíd.*, p. 838), puede conseguirse con la fuerza de la voluntad. Para vencer su resistencia sugiere el santo varios medios:

- I. «Y así, aun en las otras cosas humanas, comúnmente lo sienten los sabios, que es prudencia verdadera no fiarse de su propia prudencia, y en especial en las cosas propias, donde no son los hombres comúnmente buenos jueces por la pasión». (p. 838)

2. «El segundo medio es, que seáis prontos a buscar siempre razones para defender lo que el Superior ordena; de donde también nacerá el obedecer con alegría y sin molestia alguna» (p. 841)
3. «El tercer medio para sujetar el entendimiento es aun más fácil y seguro, y usado de los santos Padres, y es: presuponiendo y creyendo (en un modo semejante al que se suele tener en cosas de fe) que todo lo que el Superior ordena es ordenanza de Dios nuestro Señor, y su santísima voluntad; a ciegas, sin inquisición ninguna, proceder, con el ímpetu y prontitud de la voluntad deseosa de obedecer, a la ejecución de lo que es mandado. Así es de creer procedía Abrahán en la obediencia que le fue dada de inmolar a su hijo Isaac; y asimismo en el Nuevo Testamento algunos de aquellos santos Padres, que refiere Casiano, como el abad Juan, que no miraba si lo que le era mandado era útil o inútil, como en regar un año un palo seco con tanto trabajo; ni si era posible o imposible, como en procurar tan de veras de mover, como le mandaban, una piedra, que mucho número de gente no pudiera mover» (p. 841).

Volviendo a nuestro texto, creemos poder identificar en él algunas muestras del grado sumo de obediencia. En la expresión «pues estaba bien seguro de su bondad» hay implicada una coerción del entendimiento, que va más allá de la conformidad con la voluntad del superior.

En cuanto a las recomendaciones antes citadas, Lázaro puede acogerse a la advertencia del apartado (1) de que no son los hombres buenos jueces de las propias cosas, sobre todo si media la pasión.

En cuanto al programa de prevención recogido en el apartado (2), también Lázaro se busca sus razones para erradicar la menor sombra de sospecha:

cuando alguno siento que quiere decir algo della, le atajo y le digo: -Mira, si sois mi amigo, no me digáis cosa con que me pese [...] mayormente si me quieren meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero, y la amo más que a mí. Y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco.

También el tercer medio ignaciano podríamos identificarlo en el juramento sacrílego en el que culmina la superchería y manipulación que hace Lázaro de la doctrina ignaciana: «que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo».

No es de extrañar que Velasco suprimiera en el *Lazarillo castigado* el sacrílego juramento como rescate para sacarlo del *Índice de libros prohibidos* en 1573.

Por otra parte, es un hecho que el posible tiempo en que se puede razonablemente situar la composición de la novela, coincide o fue precedido por una fuerte presencia del Santo en los centros académicos de las pujantes ciudades castellanas: Alcalá, Toledo, Salamanca, Valladolid..., donde sabemos que se levantaron los primeros colegios de la Compañía y donde S. Ignacio no sólo practicaba los ejercicios, sino que fue detenido y encarcelado en relación con ellos, y que se le prohibió impartirlos. Una pieza clave de los ejercicios ignacianos era justamente la meditación sobre los grados de humildad y obediencia.

Nuestro anónimo autor, eclesiástico o no, si no pertenecía a los círculos humanistas y universitarios, estuvo con seguridad en contacto con ellos y fácilmente llegarían a su conocimiento las polémicas que originaban en ellos la presencia de Ignacio de Loyola.

### Conclusión: Lazarillo como un camino de perfección subvertido

Dejando el tratado VII y releendo desde el comienzo el relato de Lázaro desde nuestra hipotética atalaya, sería posible recomponer la trayectoria autobiográfica como un remedo perverso de un camino de perfección: nuestro personaje recorre todo el trayecto desde la *no-obediencia*, caso del ciego, del cura de Maqueda y, en parte, del escudero, hasta el grado sumo, pasando por la *obediencia de ejecución*, caso habitual en el episodio del escudero. A título de ejemplo: cuando el escudero, después de corretear juntos desde las ocho de la mañana hasta las dos, le dice que aguante hasta la noche sin comer, el pobre niño acoge el deseo del amo con buenas palabras, pero nos revela su rechazo interior en un aparte no exento de sarcasmo<sup>14</sup>; la escena se repite varias veces con ligeras variantes. Salvo algunas muestras de obediencia de ejecución, nada encontramos digno de notar en el segmento de vida cubierto por los seis primeros tratados. El salto cualitativo se produce precisamente en el VII. Ahora bien, en el discurso hagiográfico, en la variante de conversión, la vida del santo queda perfectamente demarcada en dos segmentos, separados por el momento fundamental de la conversión, que, a su vez, viene precedido por circunstancias especiales y por una singular iluminación divina. En las primeras líneas del tratado VII, el narrador nos cuenta que estando deliberando sobre cuál sería su modo de vivir «quiso Dios alumbrarme y ponerme en camino y manera provechosa». Ésta podría ser la clave de la inflexión de la voz narrativa a que aludíamos al principio. La gran superchería del *Lazarillo* consistiría en verter en moldes del discurso hagiográfico el contenido de la trayectoria de envilecimiento moral del protagonista.

<sup>14</sup> [...] por eso, pásate como pudieres, que despues cenaremos [...] señor, mozo soy que no me fatigo mucho por comer, bendito Dios [...] –Virtud es esa –dijo él–, y por eso te querré yo más: porque el hartar es de los puercos, y el comer regladamente es de los hombres de bien. –*Bien te he entendido –dije yo entre mí– ¡Maldita tanta medicina y bondad como aquestos mis amos que yo hallo hallan en la hambre!*» (el subrayado es nuestro).

## VARIANTES DE LAS «COMEDIAS DE MOROS»

María Soledad Carrasco Urgoiti  
Hunter College (C.U.N.Y.)

Cuando en España empleamos la expresión «moros y cristianos» todo el mundo entiende que los definimos como enemigos. Son los tirios y troyanos del ámbito peninsular, que aún no han acabado de enfrentarse, por lo menos en el terreno del rito conmemorativo. Y es que perdura en el folklore actual una visión del mundo que estaba instalada en la mentalidad colectiva en el momento que hoy nos interesa: las últimas décadas del siglo XVI, cuando va fraguando la comedia española. Apenas había hecho su impacto en la cultura popular el Nuevo Mundo, y para muchos, el universo, de tejas abajo, se dividía en dos. Dominaban una mitad los moros; la otra los cristianos. Se daba por sentado que unos y otros encontraban en su religión una identidad colectiva y un impulso que apuntaba a un destino de expansión.

Durante la baja Edad Media y sobre todo en la frontera limítrofe con el reino de Granada, el moro fue simultáneamente, para la población cristiana, el adversario con el que se mantiene una relación alternativa de tregua y guerra, y el vecino con quien se comparte un entorno geográfico y los usos de la tierra. A nivel de caballero, se le considera capaz de ostentar un lujo que seduce y de comportarse con señorío, pero no deja de ser «el infiel», o en lenguaje actual, «el otro». Cien años después de la conquista de Granada, cuando se representan las primeras obras de Lope de Vega, esta percepción del musulmán asentado en un reino propio, vecino de Castilla, pertenece al pasado, aunque sigan en el suelo español muchos descendientes suyos, algunos asimilados en cuanto a religión y costumbres, otros disimulando su criptoislamismo, y la mayor parte agrupados en aljamas de labradores o apiñados en barrios artesanos.

El moro no era visto —y sigo moviéndome fuera de los núcleos selectos— simplemente como un infiel, que se diferenciaba en su credo y ciertas normas de conducta. Dentro del contexto de un pasado común a los reinos de la Península, su papel se veía

como el del agresor por excelencia. Pero el cristiano vencido, reaccionó y triunfó. Este proceso se divulga en pliegos de romances y alusiones de predicadores; se ilustra mediante cuadros y retablos, y se ve representado en piezas dramáticas y en festejos, que tienen su faceta de rito, pues historia, hagiografía y política caminan juntas.

Las más veces el enfrentamiento se plantea, no en dimensiones de nación sino de ciudad. Con todas las variantes posibles, la celebración áulica suele hacer hincapié en un hecho glorioso que garantizó la permanencia en la órbita cristiana de tal plaza y tales pobladores. Son secuencia obligada: el alarde militar, el reto del bando moro, y el torneo o simulacro de batalla, en que se vierten los sentimientos representados por la figura iconográfica de Santiago fulminando al infiel, como San Jorge al dragón.

Pero la España de los Austrias preferirá otra imagen emblemática, en que la figura victoriosa es la Virgen María, y el enemigo abatido una sierpe o el propio espíritu del mal. ¿Dónde queda, cuando esa transición se consolida, el infiel que había que eliminar? La fiesta de moros y cristianos nos ofrece la respuesta del bautismo de los moros, que dentro del plano áulico alterna aún hoy con la estampa del cristiano victorioso, enarbolando como trofeo una máscara con turbante. Esta dualidad de actitudes había arraigado en la conciencia colectiva. Eloy Benito Ruano la define como: «Convivencia frente a Neutralización, Comprensión frente a Superación o Dominio, Tolerancia frente a Excomunicación, Conversión frente a Combate y Absorción frente a Eliminación»<sup>1</sup>. Mi principal objetivo, hoy, es llamar la atención sobre la polaridad que tal divergencia introduce en el corpus dramático del Siglo de Oro que presenta enfrentamientos y eventuales aproximaciones entre cristianos y musulmanes.

La comedia de moros surgió en el periodo prelopista, probablemente cuando el espectáculo áulico que simbolizaba la secular contienda, encontró en el romancero de la frontera un lenguaje poético y una particular manera de ver a un adversario, siempre próximo y dispar. Entretanto, los pliegos de cordel habían hecho vibrar a todo lector – y a muchos oidores – de esos numerosos romances sobre desafíos y duelos entre un moro que reta y un cristiano que lo subyuga. Ya entrado el siglo XVII, Miguel de Cervantes<sup>2</sup> y Agustín de Rojas<sup>3</sup> destacarán el tema del enfrentamiento y el valor plástico de su realización, como notas identificadoras de la comedia de moros y cristianos.

Pero más de cincuenta años antes, *El Abencerraje*, esa joya de la narrativa que en no muchas páginas encierra tanto matiz de sensibilidad y de ética, había consolidado la figura dual de los fronterizos, cristiano y moro, capaces de construir, por encima del enfrentamiento, el puente de la amistad. El segundo, Abindarráez, vive en función del amor y también de la nostalgia, tesitura que hacia finales del siglo XVI renace en el

<sup>1</sup> *De la alteridad en la historia. Discurso ...* (Madrid, Real Academia de la Historia, 1988), p. 18. Véase también José Antonio González Alcantud, «En la frontera imaginaria: Fascinación y repulsión de lo musulmán para la Granada real», en su libro *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Granada, Universidad de Granada, 1993.

<sup>2</sup> Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, eds., Barcelona, Planeta, 1987, pp. 8-9.

<sup>3</sup> «Loa de la comedia», incluida en su *Viaje entretenido*, ed. de J. P. Ressay, Madrid, Castalia, 1972, pp. 147-158.

sujeto poético de los romances moriscos nuevos. Estos seres imaginarios, anclados en el histórico pasado plural, son creación de los jóvenes poetas de la corte, quienes así consiguen un 'alter ego' poético, que alterna con el que les deparaba la corriente pastoril. A partir de ahí, será normal que el moro cortés encarne grandes pasiones humanas: el amor, el despecho, los celos. Y dentro de la poética del género, la descripción minuciosa de un jinete armado y engalanado a la morisca, o la evocación de un cortejo o una ruptura, tienen el valor de una confidencia.

El conjunto de piezas que quisiera seguir llamando comedias de moros y cristianos tiene como punto de referencia el ciclo de conquista y reconquista en el que se sentía fundada la nación española. Con frecuencia la victoria que se conmemora es atribuida a una intervención sobrenatural, y ello se recoge, tanto en comedias como en parlamentos de festejos situados en los linderos de teatro y fiesta<sup>4</sup>. El afán de dar por terminado un proceso histórico que se interpretaba en función del concepto de limpieza de sangre, quizás contribuyera a institucionalizar la estructura áulica que lo reflejaba<sup>5</sup>.

Dentro de la producción de Lope de Vega, puede citarse como ejemplo característico de comedia de moros y cristianos *La divina vencedora* (1599-1603)<sup>6</sup>, título que alude a una aparición de la Virgen, amparando a los defensores de su imagen. No se da elemento milagroso alguno, pero sí hagiografía asimilada a la heráldica, en la leyenda granadina del Ave María. Un cartel con las palabras de salutación a la Virgen es arrastrado por el moro retador, quien al fin será derrotado por un caballero novel castellano, en un duelo alusivo al bíblico combate de David y Goliat. Con este episodio concluyen las dos comedias de Lope relativas a la toma de Granada, *Los hechos de Garcilaso de la Vega* y *Moro Tarfe* (1579?) y *El cerco de Santa Fe* (1596-1598). Los toques ambientales de ambas obras están supeditados a motivos de raíz épica que proclaman los propios títulos: proezas de dos antagonistas en *Los hechos*, y asedio de una plaza en la segunda comedia. Algunos pre-lopistas, como Tárrega, Lobo Lasso de la Vega y Cervantes, habían experimentado con el tema de la ciudad sitiada. Curiosamente Lope esquivó al adoptarlo el título que hubiera sido más significativo, «El cerco de Granada», y optó por *El cerco de Santa Fe*, reemplazando la capital nazarí, objetivo de la campaña, por la ciudad-campamento levantada por los conquistadores. Tal elección se explica porque introduce una referencia a romances fronterizos que se citan y glosan, y

<sup>4</sup> Entre los principales trabajos que exploran la interrelación de teatro y fiesta: José María Díez Borque, «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII» (1975), en A. Sánchez Romeralo ed., *Lope de Vega: el teatro*, Madrid, Taurus, 1989, vol. I, pp. 249-290; los estudios de Juan Oleza y Josep Lluís Sirera en *Teatros y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, y el volumen coordinado por Díez Borque, *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Eds. del Serbal, 1986.

<sup>5</sup> Remito a mi estudio «La fiesta de moros y cristianos y la cuestión morisca en la España de los Austrias», *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, eds. por J. Alvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez, Madrid, C.S.I.C., 1987, pp. 65-84.

<sup>6</sup> La comedia figura en Lope de Vega, *Obras*, Nueva edición de la Real Academia Española, Madrid, 1916-1930, vol. IV, pp. 616-654. Al fechar las comedias, me atengo a S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

contiene una dilogía que nombra la improvisada fortaleza, al tiempo que alude a la fe, entendida por el contexto como religiosidad beligerante. En *El cerco* el bando infiel cuenta con una sola figura heroica, la del retador, ya que los otros caballeros de Granada se muestran más aficionados a jugar cañas que a blandir la lanza. Al fin de la obra no asistimos a la rendición, pero sí al desplome del reino nazarí. El triunfo del joven campeón de la Virgen es el inexorable desenlace; y para que el espectador así lo entienda, el propio moro lo reconoce, quedándose a las puertas de la conversión. Tal como ha pergeñado en esta obra el poeta el perfil fiero pero noble del antagonista, su bautismo sería el natural desenlace, pero la estampa obligada de fin de fiesta exige su decapitación, impidiendo que Garcilaso salga cristianamente al paso del arrepentimiento de su contrario. Cuando le grita que no huya, el retador, que acaba de comprender el carácter sagrado de la figura de María, responde «Cara a cara he de morir». Me parece que con estas vacilaciones de Tarfe, Lope se muestra proclive, no digo a admitir una pluralidad cultural y religiosa como hoy podamos hacerlo, pero sí a superarla por la vía de la asimilación y no de la eliminación del adversario. Sin embargo, prevalece el esquema dado por la leyenda y la tradición áulica.

Respetando la norma compositiva básica, la materia de *El cerco de Santa Fe* fue vertida en un molde poético muy inferior, que hizo fortuna. *El triunfo del Ave María* acentúa el carácter conmemorativo de su modelo, lo que le valió que hasta muy entrado el siglo XX se representase en el aniversario de la toma de Granada. El estilo jactancioso y pegadizo que caracteriza esta obra se da también en otras comedias de moros y cristianos que versan sobre episodios históricos o legendarios adscritos a la historia local, adoptando en ciertos casos el mismo esquema especular de victoria alternativa que se impone en las fiestas. Además de Granada, cuentan con piezas que celebran su incorporación a la España cristiana Madrid, Segovia, Cuenca, Valencia, Málaga y Almería<sup>7</sup>; y la lista pudiera prolongarse.

Constatamos que la tradición de moros y cristianos es un mito y un rito que corre por cauces folklóricos y dramáticos paralelos. Mas como ya indiqué, el corpus teatral del Siglo de Oro y concretamente el repertorio de Lope de Vega comprendía, al lado de las obras conmemorativas, otras que enfocaban la figura del moro español y su relación con el cristiano desde la misma óptica idealizadora de la maurofilia literaria, que emerge en la narrativa y el romancero. Éstas son las piezas que he creído apropiado llamar comedias moriscas, desde que empecé a trabajar por los años ochenta sobre el papel del romancero morisco nuevo como estímulo y componente de tales obras<sup>8</sup>. Encuentro

<sup>7</sup> *La Patrona de Madrid, Nuestra Señora de Atocha* de Francisco de Rojas Zorrilla; *La Virgen de la Fuencisla* por Sebastián de Villaviciosa, Juan de Matos Fragoso y Juan de Zabaleta; *La conquista de Cuenca y Primera dedicación de la Virgen del Sagrario* de Pedro Rosete Niño; *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, loa de Marco Antonio Orti; *Nuestra Señora de la Victoria y Restauración de Málaga* de Francisco de Leyba, y *Nuestra Señora del Mar y Conquista de Almería* de Juan Antonio Benavides.

<sup>8</sup> «Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, LXII (1982), 51-76; «Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón» (1629-1639), en *Calderón. Actas del Congreso ...*, Madrid, 1981, L. García Lorenzo, ed. (Madrid, 1983), pp. 855-867, y «*El buen caballero, Maestre de Calatrava*» de Juan Bautista de Villegas», *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, vol. III, Madrid, Gredos, 1987, pp. 337-347.

un apoyo en el hecho de que también Thomas E. Case<sup>9</sup>, en su libro *Lope and Islam* (1993) ha establecido, y por cierto sin que haya mediado entre nosotros comunicación alguna, una división entre las comedias de Lope que versan sobre episodios de la Reconquista y las que presentan al moro como adversario amigable. Tal grupo abarca, por un lado las obras con protagonistas que proceden de la materia carolingia, y por otro las que forman el ciclo de los Abencerrajes, que son prácticamente las mismas piezas que yo califico de comedias moriscas. Case establece otras dos categorías: las comedias que versan sobre la contienda con el Imperio otomano, y las protagonizadas por moriscos. El tiempo impide que hoy me ocupe, como fue mi proyecto inicial, de una obra de Luis Vélez de Guevara, *El cerco del Peñón de Vélez*, en que los recursos de las comedias de moros y cristianos se adaptan a una labor de reportaje crítico sobre la situación de los enclaves españoles en el norte de África.

Volvamos a la comedia morisca de Lope, en que no faltan enfrentamientos, ni el tópico del reto del moro, que suele estar motivado por conflictos personales, y algunas veces se formula en clave paródica. Advierto que se han perdido cuatro obras mencionadas en la primera lista de *El Peregrino en su patria* (1604), que versaban sobre motivos procedentes de romances o novelas moriscas<sup>10</sup>. Sí conservamos *El hijo de Reduán* (1588 y 1595)<sup>11</sup>, que tiene algo de farsa caballeresca y no es comedia de moros y cristianos, entre otros motivos porque falta en la escena, aunque no en el trasfondo de la acción, el segundo de estos colectivos. Como el Abenámbar del romance, el héroe, es hijo de moro y cristiana, genealogía que el fuerte Reduán considera óptima. En torno al protagonista, Gomel, que refleja la figura del caballero salvaje, se anticipan rasgos y circunstancias del Segismundo calderoniano, mientras que los personajes secundarios se ajustan al modelo del moro sentimental.

Lope sabía trasladar al terreno dramático una intensa acción novelística, como demuestran sus obras de inspiración italiana. Esta maestría se observa también en el *Remedio en la desdicha*, respecto a *El Abencerraje*<sup>12</sup>. El texto dramático no adopta el orden que guarda la obra en prosa al desvelar la historia, sino que incorpora a la acción parte de la experiencia recordada en la confianza de Abindarráez. La evocación de la leyenda de los Abencerrajes servirá, como en la novelita, para introducir en la genealogía del protagonista cautivo el motivo de la caída de fortuna. El desenlace ofrece un

<sup>9</sup> *Lope and Islam: Islamic Personages in his 'Comedias'*, Newark, Del., Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1993.

<sup>10</sup> Tres de estos títulos –*Sarracinos y Aliatares*, *La prisión de Muza y Muza furioso*– remiten a incidentes ficticios del romancero nuevo. Otras dos comedias –*Abindarráez* y *Narvéz y Zegríes* y *Abencerrajes*– debieron ser las primeras versiones de *El remedio en la desdicha* y *La envidia de la nobleza*.

<sup>11</sup> La obra apareció en la *Parte I de las comedias de Lope de Vega* (1604). Figura, así como *El hidalgo Bencerraje* y *La envidia de la nobleza*, en el tomo XI de Lope de Vega, *Obras*, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1890-1913. Dicho volumen ha servido de base a los tomos 214 y 215 de la Biblioteca de Autores Españoles (Lope de Vega, *Obras*, vols. XXIII y XXIV). Las referencias a página y columna en el presente trabajo remiten al tomo 214 de la BAE.

<sup>12</sup> Francisco López Estrada, máximo estudioso de *El Abencerraje*, ha editado, en colaboración con María Teresa López García-Berdoy, *El remedio en la desdicha* (Barcelona, PPU, 1991).

despliegue de cortesanía que refuerza el vínculo establecido entre adversarios nobles, sin que ninguno de ellos abandone su religión.

Digna de atención es la intriga secundaria. La anécdota referente a la renuncia por parte de Narváez a los amores de una mujer casada se potencia al convertirla en mora, y ambientar el episodio dentro del entorno fronterizo, que se revela como un espacio social de cultura mixta, donde se dan la hostilidad y la convivencia, y son posibles el bilingüismo y los desplazamientos a la zona contraria. La mora Arlaja es un personaje tratado muy positivamente, que no se ajusta a patrón literario alguno, aunque surge de la tradición de las serranillas y la morica garrida, y quizás refleje la realidad social coetánea de algunas moriscas.

Nos alejamos de la frontera para volver a la corte de la Granada nazarí, con dos comedias que reflejan muy fielmente las estilizaciones del romancero morisco nuevo. En *El hidalgo Bencerraje* (circa 1605) se produce un cruce de papeles en el tríptico de personajes que ya nos es familiar, pues el protector de los enamorados es moro y los amantes cristianos. El Abencerraje protagonista encarna la figura, surgida en la obra de Pérez de Hita y muy desarrollada por Lope, del moro «que tiene el alma cristiana» (p. 260b), como él mismo declara, aunque también afirma frente al castellano: «nobles habrá sin tu ley» (p. 230b). La solución de todos los conflictos se alcanza gracias a la amistad de los dos caballeros de distinta ley, que a lo largo de un divertido enredo, se presentan vestidos el cristiano de moro y el moro de cristiano. En suma, Lope ofrece en esta obra una variante ligera de comedia morisca, respetuosa con la interpretación caballeresca de la frontera de Granada pero alejada de la dinámica del enfrentamiento a ultranza.

*Prisión de los Bencerrajes y envidia de la nobleza* (1613-1615) es la última comedia morisca de Lope. Para apreciar esta pieza vistosa, de muy complicada peripecia, hay que reconstruir imaginativamente su representación, que ofrecía un caleidoscopio de motivos romancísticos dramatizados, con ocasionales remansos líricos, en que el poeta parece dar salida a sus propios afectos y odios. Con ello desmitifica la materia que trata. La personalidad de Zelindo-Alvaro, único personaje en quien el amor suena a auténtico, tiene menos en común con el protagonista de la primera novela morisca que con el don Fernando de *La Dorotea*. Como en las *Novelas a Marcia Leonarda*, el autor ironiza a costa de los estereotipos que él mismo ha contribuido a plasmar, aunque no los abandona. Al fin y al cabo, la comedia aspiraba a hacer llorar y reír, y a deleitar con la palabra. Cuando la trama se mueve fuera de la sociedad que comparten autor y público, y no rige más código que el caballeresco, primará con mayor concentración el juego emotivo de amor, celos, envidia y amistad. Si el sujeto dramático es además heredero, como el moro de Granada, de una tradición cultural refinada, se convierte muchas veces en exponente de lo que vive y siente el poeta.

El tipo de pieza que acabo de comentar no comparte los rasgos estructurales de las comedias de moros y cristianos, aunque sí ciertos tópicos y formas poéticas que cobran en ellas distinto sentido. Termino. He procurado exponer las razones que aconsejan extender a estas obras dramáticas el calificativo que aplicamos a la novela y al romance moriscos, reconociendo así su pertenencia a un modo literario definido, que se mani-

fiesta en la temática, el lenguaje poético, y una actitud de selectiva valoración frente a la herencia cultural de la España musulmana. Habría que añadir la tendencia a utilizar los textos para revelar y enmascarar a un tiempo el propio sentir. Es cierto que al lado de comedias que manifiestamente pertenecen a una de las dos modalidades descritas, no faltan otras de difícil clasificación, pero lo mismo ocurre cuando se trata de categorías reconocidas, como son la comedia villanesca, la de privanza, la palatina etc. Y a mi juicio, la comedia morisca cumple el requisito de aplicar a una temática dada, la intencionalidad y los rasgos estructurales y estilísticos que le dan sentido<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> De esta cuestión trata mi discurso de ingreso en la Academia Norteamericana de la Lengua Española, incluido en *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, que edita el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. También en prensa: «La frontera en la comedia de Lope de Vega», en *La frontera oriental nazarí como sujeto histórico*, congreso celebrado en Lorca (Noviembre, 1994); y «El reto del moro en la comedia española», en *Pensar la Alpujarra. IV encuentro sobre los Bandos de moros y cristianos*, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet de la Diputación de Granada (Diciembre, 1994).

# ANTONIO DE SOLÍS O LA POESÍA COMO DIVERTIMIENTO

Antonio Carreira  
Edad de Oro. Madrid

La noción de decadencia, de la que tanto se ha abusado al hablar del siglo XVII, en sus vertientes histórica, económica y artística, tiene en la lírica un sentido concreto que sería bueno examinar. Los géneros nacen, se desarrollan o entran en estado latente según una dialéctica peculiar, que depende de múltiples factores. Se ha señalado, por ejemplo, como la novela en sentido moderno, tras nacer con Cervantes, desaparece sin dejar huella, y no regresa a nuestras letras hasta varios siglos más tarde. La comedia, en cambio, alcanzará su auge en el XVII, y penetrará con ciertos bríos en el XVIII, sin llegar a eclipsarse del todo. La épica en verso se mantiene, nunca demasiado boyante, y sólo el menor favor de la recepción puede hacerla decaer. Sin embargo, con el tiempo, se dan en ella simultáneamente el acortamiento del vuelo, las mezclas de carácter lírico o dramático, y sobre todo el paso a lo burlesco, que será uno de los rasgos que presente en común con la lírica.

Entre los factores de la evolución hay que señalar dos, que, simplificando bastante, podrían denominarse con dos abstractos: novedad y calidad. En el caso de la lírica no se ha hecho todavía suficiente hincapié en el enorme influjo que sobre todo un siglo ejerce la obra de Góngora. No se trata ahora de evaluar el número de sus secuaces, mejor o peor denominados conceptistas o culteranos. El asunto consiste en que tal obra fue, para la lírica hispana del XVII, lo que el mensaje evangélico para la religión judía: literalmente, la buena nueva del esperado Mesías, algo que suscitó rechazos y adhesiones, pero que modificó lo existente de manera irreversible. Los poetas tuvieron que resistirse o dejarse arrastrar; no cabía indiferencia. Componer poemas desde el escándalo de las *Soledades*, hacia 1613-14, y en especial desde 1627, en que se imprime la

edición de Vicuña, se convirtió, por un lado, en un acicate, y por otro, en el suplicio de Tántalo. Hace poco hemos analizado el caso más llamativo, que es el de Quevedo, un poeta fecundo e inspirado que prefirió no aparecer apenas como tal en público, sino que guardó celosamente la inmensa mayoría, y lo mejor, de su obra poética, de forma que sólo llegó a conocerse varios años después de su muerte: anomalía que, a nuestro juicio, requiere una explicación algo más convincente que la habitual<sup>1</sup>. Para decirlo de una vez, la obra gongorina, por su novedad, calidad y cantidad, convirtió a todo lírico posterior en epígono. Su difusión en manuscritos e impresos, y su influencia, incluso en la novela y el teatro, no tuvo parangón con la de cualquier otro fenómeno literario: sólo se le podrían comparar, allá a comienzos del siglo XVI, Garcilaso, en cuanto a la transformación radical de la lírica, y el romancero viejo, en cuanto a persistencia generadora. Esto hoy se ve claro, y no supone en absoluto una defensa, ya del todo innecesaria, de aquella estética. Es más bien la aserción de algo que para los contemporáneos, aun careciendo de nuestra perspectiva, no ofrecía la menor duda, que aceptaban resignados, y que, en suma, condujo la lírica a su propia extinción. Después de Góngora sólo se podía descender, y el descenso se fue produciendo, peldaño a peldaño, hasta que a finales del XVII la poesía se encuentra a ras del suelo: no era posible exprimir más el limón del ingenio ni de la imaginación creadora, y la lengua, agostada y exhausta, tardaría más de un siglo en encontrar recursos nutricios para que en ella se diera nueva floración.

Uno de los peldaños, de los epígonos, fue el poeta don Antonio de Solís, nacido en 1610 y muerto en 1686. Su biografía y su teatro se encuentran bien estudiados por Frédéric Serralta, y a ellos apelaremos en lo estrictamente necesario para nuestro propósito, reducido a contemplar la lírica de Solís como lo que es: una parcela menor, y en buena medida juvenil, dentro de la producción de un dramaturgo celebrado, que llegó a secretario real y cronista de Indias<sup>2</sup>. A la vez, daremos un repaso a las citas poéticas con que Solís esmalta su obra lírica y dramática, para mostrar hasta qué punto se siente a la sombra de Góngora, aunque su estética no sea ya la misma.

Baltasar del Alcázar, dentro de la lírica, es el precursor de esa tendencia conceptista a producir una hilaridad que en ocasiones se mezcla con el asombro, o se ve sustituida por él, según los quilates del ingenio desplegado. También según el contenido, porque los procedimientos son idénticos a los practicados en el conceptismo sacro. Góngora, naturalmente, descuella en su poesía satírica y burlesca no sólo por la agudeza, la audacia y la eufonía, sino por la elegancia y complejidad de sus conceptos, que sirven de modelo a coetáneos y secuaces: el Dr. Salinas, Anastasio Pantaleón, Jerónimo Cáncer, Maluenda, Polo de Medina y, a fin de siglo, el P. Cornejo, son de los poetas podríamos decir «especializados» en exhibir un ingenio muchas veces humorístico responsa-

<sup>1</sup> Cf. A. Carreira, «Quevedo en la redoma. Análisis de un fenómeno cripto poético», en L. Schwart y A. Carreiro (eds.), *Quevedo a nueva luz*, Málaga, 1997, pp. 229-247.

<sup>2</sup> Cf. en especial, de F. Serralta, «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», *Criticón*, n° 34 (1986), pp. 51-157, y *Antonio de Solís et la comedia d'intrigue* (Université de Toulouse-Le Mirail, 1987). Citaremos por su paginación moderna las ediciones de Solís debidas a M. Sánchez Regueira: *Varias poesías sagradas y profanas* (Madrid, CSIC, 1968; en lo sucesivo VP), *Comedias* (Madrid, 1984; en adelante Com) y *Teatro menor* (Madrid, 1986; abreviado TM).

ble de un conceptismo verbal menos complicado que el gongorino, puesto que no consiste en aproximar realidades lejanas, sino que se funda, esencialmente, en el campo asociativo de la palabra. Es el conceptismo que también practican Quevedo, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, entre otros, y, desde luego, Solís. Éste, según Serralta, versifica desde los 17 años, pero al llegar a cincuentón, apenas compone, se entrega de lleno a su nuevo cargo de cronista de Indias y, siete años después, al sacerdocio. Esto sitúa la producción poética de Solís entre 1627 y 1660, aproximadamente; es decir, entre la publicación de las obras de Góngora y las dos partes del *Parnaso* de Quevedo. Si ser epígono del primero era grave, serlo de ambos hubo de ser gravísimo. Solís no se arredra, porque para él la actividad lírica es, sin duda, secundaria: un adorno poco productivo, aunque inexcusable, en cualquier discreto de palacio. Conoce bien a sus modelos, pero sabe que también los conocen sus lectores; por tanto, se devana los sesos buscando márgenes de originalidad. No puede evitar caer en repeticiones, en conceptillos que si una vez fueron novedosos están ya manidos: a veces da la impresión de que los escribe fatigado, sospechando que aquello es ya mecánico, se le ocurre a cualquiera. Hay, así, frialdades difíciles de evitar, porque constituyen, como entonces se decía, un cabe de a paleta. Si aparece el término *ocasión*, detrás vienen los cabellos (VP, p. 190), si se menciona el *desvelo*, se juega con el verbo *velar*, porque el poema trata de casamiento (*ibid.*), si se cita a Felipe cuarto, el ordinal es una tentación demasiado fuerte y se lo enlaza con el vellón (VP, p. 202), si se habla de la Eucaristía, donde Cristo está en cuerpo, no se puede evitar mencionar la capa (VP, p. 216), si en un verso se usa *tanto*, en el otro surge *tonto* (VP, p. 158), etc. Solís, en fin, hace lo que puede: la musa no siempre está propicia, ni hay tiempo para autoexigencias. Tampoco los asuntos son, por lo general, muy elevados, sino que predominan los intrascendentes, especificados en largos epígrafes, sin los cuales el poema sería incomprendible. La poesía descende a la minucia, como si el reto fuese procurar que los poemas desplieguen el máximo de ingenio para el mínimo de contenido: «Muchas gárgaras la voz / y poca sustancia el verso», como resume por boca de un gracioso<sup>3</sup>. Incluso los textos de asunto amoroso o religioso son tan alambicados y circunstanciados que toda universalidad es abolida: valga como ejemplo ese poema donde da «el pésame a la cinta verde, de cuán desvalida está oy, auiendo sido antes tan fauorecida de los amantes» (VP, p. 241). El asunto se propuso en certamen, pero la estrofa la eligió Solís: nada menos que la noble sextilla manriqueña de pie quebrado, llena de resonancias solemnes, se aplica aquí, con todo el tono elegíaco posible, para evocar un tiempo en que la cinta verde era apreciada por los galanes, contraponiéndolo al presente, en que los favores son colorados. No cabe mayor trivialidad de contenido ni mayor contraste con el modelo. Y no es el único caso en que Solís se acuerda de Manrique.

Los certámenes, serios o burlescos, fueron también decayendo, y acabaron por ser una carrera de obstáculos para el poeta, quien debía superarlos, sin preocuparse mayormente del resultado. En uno «se dio por asunto para el soneto que se dixesse de qué materia está hecha la imagen [de Nuestra Señora del Buen Sucesso], porque nunca se ha

<sup>3</sup> *Triunfos de Amor y Fortuna*, II, Com., p. 88.

podido aueriguar». Solís, tras declararla «materia bien dificultosa», pues, como pondera con elegancia, «es segundo barniz nuestro respeto», concluye jurando que la materia es palo santo, con lo cual esta seguro de acertar. En estas dimensiones Solís se mueve con agilidad. Se ríe de un enano, pintando así su cuerpo minúsculo sobre dos piernecillas:

Sin duda, al escribir tu forma humana,  
Naturaleza erró la ortografía,  
pues hizo un punto encima de dos comas  
(VP, p. 98).

También cuando se burla del largo pie de una dama logra un concepto gracioso:

Oy en vn piélago entro,  
pero no me anegaré,  
que en piélagos de pies largos  
no es difícil hallar pie (VP, p. 154),

donde el significado de *piélago* se suma al de *pie / lago*, y la prolongación fonética de *pie* en *piélago* hace como un falso sufijo aumentativo que subraya la excesiva longitud del pie descrito<sup>4</sup>. En otra décima, enviada con un coco lleno de tabaco a una dama que lo tomaba, fuerza las cosas para lograr el efecto cómico, primero con las rimas *-oco / -aco*, luego en el disparate final:

Dama que toma tabaco  
ello bien podrá ser bella,  
mas vive Christo que es ella  
vn grandíssimo bellaco (VP, p. 270).

En otros casos le sale mejor, como en un romance al Cristo vejado por los hebreos:

Aquí, al veros injuriar,  
llorando que es compassión,  
cada qual haze pucheros  
que se salen de fervor (VP, p. 203).

<sup>4</sup> En este romance se encuentra el siguiente pasaje: «Pie más largo que ocho días; / poco dixé, pie de vn mes, / pie de vn año, pie de vn siglo, / y siempre jamás amén. / Aposté con ella vn día / que no avría peor que él / vno en Madrid; sacó el otro / y perdí lo que aposté» (VP, p. 154). La anécdota se la atribuye a Quevedo la *Vida*, publicada por Pablo Antonio de Tarsia en 1663: «Habiendo entrado don Francisco con algunos caballeros en casa de unas damas para oírlas cantar y tocar el arpa, en que eran tan estimadas que las visitaban los mayores señores, y como iba de hábito largo para encubrir la fealdad de los pies, descubriósele casualmente un pie. Viéndole la una dellas dijo: «¡Oh, qué mal pie!» Reparó inmediatamente otra, y añadió: «Con mal pie entraron vs. ms. aquí.» Refanse las demás de la conversación, haciendo mofa y burla, muy propio de las mujeres de Madrid, que son prontísimas y se precian de entendidas. Estuvo don Francisco muy severo, y con igual prontitud respondió: «Yo les prometo a vs. ms., señoras más, que otro hay peor en el corro.» Empezaron entonces a mirarse unas a otras y a registrar los pies de los que venían en su compañía, diciendo: «¿Cuál será? « Y después que les hubo detenido algún rato en duda y curiosidad, sacó el otro pie y dijo: «Éste, señoras», pues tenía el un pie más mal hecho y más torcido que el otro» (Quevedo, *Obras completas*, ed. de L. Astrana Marín, Madrid, 1932, Verso, pp. 791b-792a).

La figura etimológica de *fevor*, junto con la bisemia de *pucheros*, redondea el concepto. Con estos y otros procedimientos, Solís tira de la poesía hacia abajo, forzándola a andar por los suelos, o no permitiéndole más que un vuelo gallináceo. En el romance «Ahora que estamos solos», acaso escrito de encargo, espeta a la dama:

Diréis que yo no os merezco;  
 verdad es, indigno soy,  
 pero ya que soy indigno,  
 quisiera ser pecador. [...]  
 Ojalá que yo supiera  
 tenerme en la tentación,  
 o que fuera tan bendito  
 animal como el castor (VP, p. 170),

lo cual es una alusión, no poco atrevida, a la creencia de que el castor, viéndose perseguido, se taraza los testículos; don Quijote la recuerda tras la aventura del yelmo de Mambrino<sup>5</sup>. En este mismo romance concluye con una irrisión mitológica, que, como se sabe, es género de abolengo gongorino:

La muger más recatada  
 cuernos pone a su amador,  
 que Diana era doncella  
 y se los puso a Anteón.

Aquí se ve bien la naturaleza del conceptismo solisiano, ya que lo único que le interesa es el común denominador, puramente verbal, de la frase hecha *poner cuernos*. Otras veces a Solís no le bastan las palabras, sino que con ellas describe el gesto:

Los ratos que tengo mós  
 me embaraçan, como assí  
 (aora junto los dedos  
 y muchos quiero decir) (VP, p. 136).

Solís es muy diestro en insertar en sus poemas las frases del habla coloquial, en especial los idiotismos, algo en que también Góngora y Quevedo habían insistido, sobre todo en romances y letrillas. Y cuando están modificadas, siempre son reconocibles, porque en eso estriba, como en la parodia, el efecto buscado:

<sup>5</sup> Según Covarrubias, el castor «quando se vee perseguido de los caçadores, alcançando por natural distinto le persiguen por los testículos, que son a propósito para ciertos remedios en medicina, se los corta, y con esto escapa la vida. Pero Sextio, diligentísimo autor en verificar semejantes cosas, niega ser possible, porque este animal tiene los testículos pegados y asidos al espinazo y muy pequeños. Bien es verdad, que entre las ingles tiene dos tumores, cada vno del tamaño de vn huevo de ánsar, en medio de los quales está el miembro genital, y por esta causa estan reputados comúnmente por testículos. Estos, que son a modo de bolsas, le embaraçan quando va huyendo, y por esso se los corta». Cf. también la nota de Rodríguez Marín al *Quijote*, I, 21.

Esta es la hora que está  
mi amor bolviendo a dezirme  
que quien por tí no se muere  
no sabe lo que se vive (VP, p. 149),

bromea en el romance titulado «Afectos de un ausente». También el clisé lingüístico le sirve para hacer un buen chiste, al comentar que si su dama se fue a confesar él excusa de hacerlo, «porque ella, sin duda, habrá / dicho lo suyo y lo ageno» (p. 277). El sintagma puede ser latino y proceder de cualquier oración. En la *Fábula de Hermafrodito y Sálmacis*, que es uno de sus textos más desenfadados, la ruptura de sistema va seguida del comentario metapoético, al que Solís es muy proclive:

Quedó en fin con empeños de amorosa:  
presto amó, mas qué mucho, estava ociosa,  
y el ocio en semejantes ocasiones  
es el inducas de las tentaciones.  
Morales van los versos, mas no importa,  
que en una silva, a falta de frutales,  
no es mucho de admirar que aya morales  
(VP, p. 303)<sup>6</sup>.

De nuevo la figura de lenguaje marca la tónica y es responsable del segundo chiste, ya un poco desvaído. En otro poema igualmente burlesco y mitológico dice de la Luna que «corrida se fue, cuerno entre piernas» (p. 112). También la frase hecha se combina con el neologismo, en cuya abundancia se adivina el dechado quevedesco:

Hecho vn mar qualquiera entonces  
*despestañándose* está  
y echando de sus pestañas  
los pelillos a la mar (VP, p. 193).

Y la silva burlesca a Hermafrodito y Sálmacis comienza con este exordio:

Hablando con perdón, yo tengo gana  
(vergonzoso lo digo) de hazer versos  
oscuros no, sí cándidos y tersos:  
no a *barrancoso* pie, sí a pata llana  
(VP, p. 299),

donde, junto con el neologismo y el manifiesto deseo de escribir claro, combina el *sí / no* característico de Góngora, y unos versos después, otros neologismos como *enninfado*, *descrepuscular*, *jóvena*, etc. También en el «Retrato de Flora» encontramos un verbo insólito:

<sup>6</sup> En otro lugar se sirve del latín para jugar con su nombre: «Roto el tupido velo de vna nube / regia Solís erat, del Sol digo» (VP, p. 107).

¿Por qué con afeytes turcos  
vna república hermosa,  
solimanes y albayaldes  
tu cara *constantinoplan*? (VP, p. 163).

Son numerosos los ejemplos que muestran el garbo con que Solís adapta las reglas de la lengua, y los recursos gongorinos, a sus necesidades expresivas:

Hétele al deseo en casa  
que me obliga a que amoroso  
te escriba o te *farisee*  
de amor dulces soliloquios (VP, p. 159).

La blanca y la rubia digo  
ante quien se *ebanifica*  
el marfil... (VP, p. 138).

Pero el más audaz se encuentra, una vez más, en la *Fábula de Hermafrodito y Sálmacis*, al describir

un arroyo tan poco maldiciente  
que nunca murmurava,  
donde vn risco jayán, sin pesadumbre,  
con tener mal de piedra, se orinava,  
y por la selva amena,  
ya que no mansamente  
corría *mente brava* (VP, p. 303),

en lugar de *bravamente*. También en esa fábula se encuentra un gracioso neologismo, tras las palabras con que Hermafrodito desdeña a Sálmacis:

Esto dixo, mas ella despreciada,  
casi casi intentó vna *tarquinada*  
(VP, p. 304),

es decir, estuvo a punto de violarlo. Quevedo había usado la idea en su rom. «Una niña de lo caro»:

Quisiéramos ser Tarquinos  
la mitad de los oyentes,  
y que fuera el rey Lucrecia  
para forzarle mil veces<sup>7</sup>.

En este apartado de la lengua poética de Solís son curiosas sus licencias puramente gramaticales. Así, cuando se ríe de sus arcaísmos, con esa actitud metapoética que es en él constante:

<sup>7</sup> *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, 1969-81, n° 693.

Filis ya, Filis, aquella  
 asaz hermosa, asaz grave,  
 noble asaz, asaz discreta  
 y otros que no cuento asazes (VP, p. 131).

Aquí el plural es lo inusitado; en otro poema es el género el que permite el jugueteo:

Con vuestro grande talento,  
 por más que luzcan sus obras,  
 era Sapho vn ignorante  
 y Séneca era vna boba (VP, p. 122).

En el romance «a la ausencia de una dama», la irreverencia se extiende por igual a la morfología y a la sintaxis:

A cuentas entré conmigo,  
 y al verme sin tigo, vn  
 propio amor me hizo caer  
 en tentación de virtud [...]  
 ¿Es bien que vna moça ausente  
 desde tanta latitud  
 se meta a tenerte inquieto  
 con manos lavadas sus? (VP, p. 165).

Y llega al dominio del grafema. En la décima «a vna dama que escriuía muy obscura letra» le dice:

Vos escriví de talante<sup>8</sup>,  
 niña, tan enrebesado,  
 que por respuesta he trazado  
 embiaros a Morante (VP, p. 268).

Como se recordará, los Díaz Morante fueron los grandes pendolistas que enseñaron a escribir, con sus tratados de caligrafía, a varias generaciones de españoles. De igual manera Solís en su autorretrato burlesco, trazado en la estela del gongorino «Hanme dicho, hermanas», se dispone a pintarse con estas palabras:

Venga el pincel; y el pincel  
 sea vn Murcia de la Llana,  
 que de mi cuerpo no enmiende,  
 sino apunte, las erratas (VP, p. 152).

Es bien sabido como el oficio de corrector de impresos estuvo vinculado en los Murcia de la Llana hasta fin de siglo, y la ancha manga con que ejercían su oficio. Más adelante en el romance encontramos el topos destrozado por la grosería, buscada a fin de escapar de él:

<sup>8</sup> Corregimos la lectura *de tal arte* de la edición, que sólo puede ser errata.

Vna perla es cada diente  
de los que mi boca ensarta,  
o la engendre o la conciba  
concha de toba estriada,

es decir, que los dientes son perlas, cuya concha es nada menos que algo tan prosaico como el sarro. Este prosaísmo, en verso siempre bien cincelado, es algo muy del tiempo y tiene su precedente en Quevedo, pero seguramente a Solís le sale en forma espon-tánea dado su peculiar concepto de la poesía y de la vida, de clara filiación burguesa. Dentro de esta línea están el soneto contra la soledad (VP, p. 93), topos del menospre-cio de corte vuelto del revés, así como el romance escrito «en una ausencia de Madrid, desde las impertinencias de una aldea» (VP, p. 135). Pero el más genuino es sin duda su soneto «a la rosa, moralidad burlesca», donde el lenguaje coloquial y el realismo se unen para terminar en un epifonema chusco:

Nace la rosa, pues, y apenas dexa  
el botón, quando vn lodo la salpica,  
vn viento la sacude, otro la acosa,  
  
ájala vn lindo, huélela vna vieja,  
y al fin viene a parar en la botica:  
si esto es ser rosa, el diablo que sea rosa  
(VP, p. 97)<sup>9</sup>.

La poesía se observa, se ríe de sí misma. La actitud metapoética que adopta Solís es la de quien, por contemplarse desde fuera, se burla de los trucos del oficio, haciendo de la misma burla materia poética, como se ve en el soneto del soneto (VP, p. 323). Incluso un asunto serio, como el titulado «Afectos de un pecador arrepenido», puede desem-bocar en la irrisión:

¿Hasta cuándo mi torpe desvarío  
abusará, Señor, de tu clemencia?  
(VP, p. 61)

El poema comienza y prosigue con gravedad ciceroniana, pero otro similar titulado «Afectos de vn pecador desengañado» es un soneto burlesco que recorre las rimas agudas *-án, -én, -ín, -ón y -ún* (VP, p.326). El escepticismo poético es la materia del que compuso «auiéndose hecho a la desgracia de Milán más de doscientos sonetos en Madrid», y que presenta a la ciudad lamentando su segunda peste, peor que la primera, porque –según dice– aquella cesó, ésta no cesa, «y no ay acá San Roques de concetos» (VP, p.99). También la invocación al propio poema surge en otras ocasiones, a veces con gusto gongorino:

<sup>9</sup> En otro soneto «A vn almendro florido elado» (VP, p. 94) encontramos una de las pocas gotas de lirismo puro que se dan en la poesía de Solís, cuando dice de las flores este verso espléndido: «más que del yelo mueren de ser flores».

Este mozo es impotente,  
y lo fue desde rapaz:  
redondilla, vete en paz,  
y cuéntaselo a tu gente (VP, p. 363),

dice introduciendo commiato en un epigrama. Y en otro, hablando de las criadas que protestaban de que se las llamase mondongas, termina con esta observación inesperada:

Esto dixeron, queriendo  
doncellas de honor llamarse,  
y tienen muchas razones,  
mas no tienen más romance (VP, p. 184).

Alguna vez la metapoésía se concreta en metamétrica, igualmente festiva. En un poema de academia donde discuten la Luna y el Sol, éste

templó su enojo ardiente  
y luego dixo *derrepentemente*  
este soneto, o como es su gracia  
(VP, p. 110),

pero su gracia es romance, no soneto. También en un romance burlesco sobre el casamiento del marqués de Salinas injiere un soneto epitalámico precedido de este prólogo:

Hétele por donde viene  
mi epitalamio en figura  
de soneto, porque en fin  
crece el verso como espuma (VP, p. 125),

y después de haberlo transcrito se amonesta con estas palabras:

Alto, al romance, señor,  
antes que tome la furia  
a algún estrambote y quiera  
meterme el soneto a bulla.

Con la métrica consigue Solís algún efecto notable. Así, en la segunda de las décimas escritas «a vna dama que pidió que le hizieran versos, y no los entendía», donde las rimas son agudas, y los encabalgamientos, audaces:

No te olvidaré por fas  
ni por nefas; yo, Solís,  
que te amo con todos mis  
cinco sentidos, y más:  
chico con grande van tras  
mis passiones, a que los  
socorras, de dos en dos;  
pero al tacto, de por sí.

Y esto lo espero de ti,  
aunque lo temo de Dios (VP, p. 274).

Lo de que la dama socorra al tacto de por sí tiene miga escatológica que la pía frase del final no desvanece. Otro caso donde la métrica permite un conceptillo gracioso se da en la *Fábula de Hermafrodito*, cuando al describir a Sálmacis se dice:

El coturnillo, aliás, la zapatilla  
con que la tal hollava,  
si no mintió la ninfa coturnera,  
poco más de tres puntos ocupava.  
Y así le dixo vn culto  
destos que hablan a bulto,  
silabizando de sus pies lo breve,  
que pisaba con dáctilos de nieve  
(VP, p. 302).

Pero resulta chocante que el mismo concepto sea de carácter culto, pues sólo puede entenderlo quien sepa que el dáctilo consta de tres sílabas –las equivalentes de los puntos que mide el tal coturno–, y quien recuerde que *dáctylos* en griego significa dedo. En otra ocasión justifica la licencia métrica como exigencia del contenido:

Pie o verso entero, que tiene  
cesuras de *juanetés*:  
si fue largo el assonante  
bien tiene a quien parecer (VP, p. 154),

ya que el poema pone en solfa el desmesurado pie de una dama. Hay, por tanto, en Solís una actitud constante de autoironía, ya visible, por cierto, en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora<sup>10</sup>:

¿Évano dixé y marfil?  
Pobre de Anarda, que estoy  
dos dedos no más de hazer  
tu cabeza contador (VP, p. 174),

pues los contadores más apreciados eran de ébano con incrustaciones de marfil. Y en la *Fábula de Hermafrodito y Sálmacis* esa actitud aparece revuelta con los prosismos, la metapoesía y la cita de un refrán:

Dejemos el garçón ido de Ida  
por jugar del vocablo

<sup>10</sup> Es la conocida diaporesis: «Esparcidos imagina / por el fragoso arcabuco / –¿ebúrmeos diré, o divinos?–, / divinos digo, y ebúrmeos, / los bellos miembros de Tisbe» (vv. 405-409). El recurso, que viene a ser una especie de *Entfremdung*, también lo practica Solís en el teatro. El caso más próximo al citado se encuentra en el *Diálogo al Conde de Oropesa*: «*Mad.*: Excelentísimo Señor, / el bienaventurado San Blas. / *Xar.*: Mira que es largo esse verso. / *Mad.*: Con el tiempo encogerá» (TM, p. 170).

(aunque vaya a parar en cas del diablo,  
y vamos paso a paso, o tranco a tranco,  
que en silva que es no parque ni florida  
tanto anda el lector cojo como el manco)  
(VP, p. 301)<sup>11</sup>.

También las décimas contra los guardainfantes terminan invocando al lector:

Y tú, que aquí te detienes,  
lector, pues es por tu bien,  
di amén; mas poco es amén:  
di quatrocientos amenes (VP, p. 350).

Y en la descripción de Sálmacis se las arregla para sortear el tópico e insertar el refrán populachero:

Los ojos (era rubia) serían verdes;  
aquí, Esperança, vn conceptillo pierdes  
(VP, p. 301) [...]  
Los labios son, si yo he de ser su Apeles,  
allá vas rayo, en cas de los claveles  
(VP, p. 302).

Solís, como los demás ingenios de su época, hace un uso amplio de la intertextualidad con fines muy diversos, entre los que destaca la intención jocosa, no necesariamente paródica. La cita requiere tan sólo ser reconocida como tal, de lo contrario puede generar un sinsentido:

¿Adónde ha de aver Senado  
en vn retrete que apenas?,

exclama el personaje que echa la *Loa para una comedia doméstica* (TM, p. 90), y la frase queda así, inconclusa, truncada, para quien no recuerde el célebre romance sobre doña Blanca de Borbón impreso en la *Segunda parte del Romancero General*, de 1605<sup>12</sup>. Es obvio, pues, que el poeta cuenta con la cultura de su público, lector o espectador, usando un sistema de referencias que está en el ambiente, que no necesita aclaraciones en nota. Mejor dicho, que no las necesitaba, porque hoy se nos escapan<sup>13</sup>. Cualquiera reconocía el comienzo de la tercera égloga de Garcilaso cantado en la *Loa para Un*

<sup>11</sup> *El garzón de Ida* es sintagma fijado desde el v. 8 de las *Soledades*. En cuanto al último verso, alude al refrán «Kamino de Santiago tanto anda el koxo komo el manko» (Correas, *Vocab.*, ed. L. Combet, Burdeos, 1967, p. 381a).

<sup>12</sup> «En vn retrete, que apenas / se diuisan las paredes» (*Segunda parte del Romancero General y Flor de Diuersa Poesía*, recopilados por Miguel de Madrigal, Valladolid, Luis Sánchez, 1605, f. 51v).

<sup>13</sup> No nos referimos a los motes de glosas ni a versos más o menos proverbiales, como los de «Ven muerte tan escondida», citados en *Eurídice y Orfeo*, I (*Com.*, p. 163), «Era el remedio olvidar», en *El alcázar del secreto*, II (*ibid.*, p. 352-4), «Harto os he dicho, miradlo» (*El Doctor Carlino*, II, *ibid.*, p. 493), «Jura mala en piedra caya» (*ibid.*, p. 514), «Reverencia os haze el Alma» (TM, p. 106).

*bobo hace ciento* (TM, p. 99) o el verso de Lope «Ir y quedarse y con quedar partirse», con que Solís justifica que un amante prefiera repartirse en servir a dos damas (VP, p. 82). Pero otras citas son menos tópicas. Al final de *El Doctor Carlino*, III, dice el epónimo de la comedia:

Pues es engaño, que sólo  
a Leonor quiere, y yo apuesto  
que en los dos a poco rato  
los cuñaditos veremos,  
graue honor de los azules,  
dulce afrenta de los negros (Com., p. 527)

Y continúa su parlamento como si tal cosa. El autor no se limita aquí a injerir dos versos ajenos, sino que los emplea como microtexto de forma fija y contenido variable. En otro caso los aplica a describir la belleza de unos ojos:

Ves aquí que la Amaçona  
se prendió de mis ojuelos,  
que son (según ella dixo  
en tonillo de requiebro)  
graue honor de los açules,  
dulce afrenta de los negros<sup>14</sup>.

E incluso introduce variación en su forma, cuidando de que pueda seguirse leyendo el original como en filigrana:

Venturosa casadilla  
la de los lindos ojuelos,  
grave honor de los maridos,  
dulce afrenta de los suegros (VP, p. 189).

El modelo, como se sabe, es el romance «Mal segura zagaleja», impreso en la *Primavera y Flor*, de Arias Pérez (1621), y atribuido a Villamediana y a Antonio de Mendoza, a quien podría pertenecer. Según J. F. Montesinos,

debió de ser popularísimo, pues esos cuatro primeros versos, continuados con otros que nada tienen que ver con nuestra versión, figuran en la comedia de Tirso *La Gallega Mari-Hernández*, Rivad. V, pág. 117c, y aun cita el romance *Quiñones de Benavente, Los planetas*, ed. Cotarelo, pág. 562<sup>15</sup>.

El siguiente ejemplo nos presenta como también popular un poema impreso en pliego suelto a nombre del bachiller Engrava:

<sup>14</sup> *Las amazonas*, I, Com., p. 397.

<sup>15</sup> *Primavera y Flor de los mejores romances*, Valencia, 1954, p. 246.

Esto le dixo a vn retrato  
que estava en vna pared  
del soberano Domingo  
vn bobo a más no poder (VP, p. 205).

Se trata del romance «Apenas os conocía», atribuido a Quevedo en dos mss., y que termina con estos versos:

Esto le dixo a un retrato,  
que estaba en una pared,  
del rey Filipe el segundo  
un villano sayagués (ed. J. M. Blecua, nº 800)

Pero, como hemos dicho, Solís tuvo sobre todo presente a Góngora, no para emularlo sino para delimitar su propio campo. Recogió y completó su comedia *El Doctor Carlino*, que incluye elogio de su predecesor, y compuso un soneto «dedicando al marqués de Guadalcazar las Obras Pósthumas de don Luis de Góngora en su primera impresión» (VP, p. 76), donde los ditirambos al cordobés se mezclan con los dicerios a la envidia y a la ignorancia que lo habían combatido. Ni siquiera es seguro que toda reminiscencia gongorina sea intencional; así en el soneto a Tomás de Aguiar, que había pintado su retrato, y donde remata con un concepto sobre el silencio de la pintura, ya expresado por Góngora en su soneto a Villamediana (VP, p. 71)<sup>16</sup>. Una copla del romance que escribe «despidiéndose de una moça, en vulgaridad», es decir, en frases hechas, presenta estos versos:

Paseava más que siete  
y rondava más que ocho  
por mugeres como tierra,  
y por calles como polvo (VP, p. 158),

cuya fuente parece una copla del romance «Qué necio que era yo antaño», del propio Góngora:

Quince meses ha que duermo,  
porque ha tantos que reposo,  
sobre piedras como piedra,  
sobre plumas como plomo.

En cambio, lo cita explícitamente en el romance «a vn diciplinante que açotándose a instancia de una dama y no pudiendo sacar sangre degolló un perro de caça para formar la llaga», al describir a la dama en estos términos:

... cuyas grandes perfecciones  
a las desnudas de Paris  
diosas (Góngora sea sordo)  
mórbido hicieran vltirage (VP, p. 131),

<sup>16</sup> Cf. el soneto «Las que a otros negó piedras Oriente», vv. 5-8.

ya que el pasaje procede de la descripción de Tisbe en la fábula gongorina: «El etcétera es de mármol / cuyos relieves ocultos / ultraje mórbido hicieran / a los divinos desnudos / la vez que se vistió Paris / la garnacha de Licurgo».

Pero en el mismo romance al disciplinante, hay otra reminiscencia, más oculta, de un poema que Solís debía saber de memoria: las *Soledades*:

Ladró al ruido del açote  
su can en esto. ¡Ha! No ladres,  
perro, mira que convocas  
despidiendo al açotante (VP, p. 132),

lo cual sólo tiene gracia si el lector reconoce aquel paso en que el peregrino se acerca a la hoguera de los caberos, mientras

el can ya, vigilante,  
convoca despidiendo al caminante  
(I, vv. 84-5).

Lo mismo sucede, quizá, con los versos donde Solís describe cómo la Luna entra en el palacio de Apolo:

dando en la sala passos tan veloces  
que no parecían passos sino coces (VP, p. 108),

que suena a reminiscencia de la *Soledad* 1ª: «pasos otro dio al aire, al suelo coces» (v. 1023). Más claramente se refleja este poema en un romance donde desea largos años de vida al marqués de Salinas, con estas palabras:

Vividlos quieto, o el austro  
brame o la arboleda cruxa;  
Góngora, por Dios, que calle,  
no diga que se lo hurtan (VP, p. 126),

pues, en efecto, el sintagma proviene del v. 83 de la *Soledad* 1ª, y se reitera en la *Representación panegírica al Conde de Oropesa*:

Y aquí, en efecto, pienso blandamente,  
en ocio quieto, sí, mas diligente,  
vna vida formar sencilla y leda,  
o brame el Austro o cruxa la arboleda  
(TM, p. 164).

Y la *Representación* concluye con una nueva alusión al poema gongorino: «Viva, pues, larga edad, nunca prolixa», que no hace sino adaptar unos versos del epitalmio: «Vivid felices –dijo– / largo curso de edad nunca prolijo» (vv. 893-4). Todavía una cita de las *Soledades* aparece en el «Retrato de Flora», de forma inesperada:

Tus muslos: mas ¿dónde subo?  
No te enfaldes tanto, Flora,

que me despeño azia arriba,  
 si Eva te pinto sin hoja.  
 Brinco, pues, dame la mano,  
 que por la cuerda fragosa  
 del atajo, salva el arco  
 de mi Cupido mi copla (VP, p. 162).

El pasaje evocado es aquel de la 1ª *Soledad* donde las serranas que caminan a las bodas acortan por una trocha, mientras los serranos, cargados de regalos, siguen por el camino:

El arco del camino, pues, torcido  
 que habían con trabajo  
 por la fragosa cuerda del atajo  
 las gallardas serranas desmentido  
 (vv. 335-8),

lo cual prueba que no ya Solís sino también sus lectores sabían de corrido tiradas del poema, pues, de no ser así, el efecto perseguido se malograría. Otras reminiscencias pueden espigarse en el resto de su obra:

...Quando a perseguir las fieras,  
 de venablos impedido,  
 con la gente que me sigue  
 me desvié del camino,

dice un personaje de *Eurídice y Orfeo*, I (Com., p. 154), usando el sintagma de la dedicatoria de las *Soledades*, v. 5. El famoso elogio del albergue campesino (*Sol.* I, vv. 94-135) lo canta, con leves variaciones, un personaje de la comedia fragmentaria *Amor es arte de Amar*:

O, bienaventurado  
 albergue, a qualquier hora!  
 No en ti la ambición mora,  
 ni a ti llega el cuidado, etc.  
 (TM, p. 206).

Su devoción por el poema debió ser tan grande que lo cita aun sin pretenderlo. En *La gitanilla de Madrid*, III, es posible que al autor le traicione la memoria cuando escribe los versos: «Al que le ve de inclinación ligera / le encarga el bayle, el salto y la carrera» (Com., p. 661), ya que en ellos resuena el v. 572 de la primera *Soledad*: «En la lucha, en el salto, en la carrera». Otro tanto cabe decir de los versos «Ni el desconsuelo de las soledades / en todo moderando los extremos», también de *La gitanilla*, III (p. 660), que recuerdan «Los extremos de fausto y de miseria moderando», de la *Sol.* II 207-8, aunque esta parte es menos familiar a nuestro poeta. Caso notable se produce en la *Historia de la Conquista de Méjico*, obra de lenguaje terso y claro, donde Solís sólo

se permite sentenciosos epifonemas a la manera de Tácito<sup>17</sup>, y según declara, se ve forzado a contrariar su natural poético:

Llegó el caso de verse puesta en ejecución la rara novedad de conducir bajeles por tierra; los cuales, *si nos fuera lícito incurrir en alguna de las metáforas que tal vez se hallan en la historia*, se pudiera decir que iban como empezando a navegar sobre hombros humanos, entre aquellas ondas que al parecer se formaban de los peñascos y eminencias del camino<sup>18</sup>.

Pues bien, en obra tan programáticamente aséptica se le escapa un sintagma salido del v. 7 de la primera *Soledad*:

Salían luego hasta veinte mujeres vistosamente ataviadas que servían la vianda, y ministraban la copa con el mismo género de reverencias que usaban en sus templos<sup>19</sup>.

También del *Polifemo* hay huellas en la obra de Solís: «Librado todo sobre el pie siniestro» (*La gitanilla*, III, ed. cit., p. 661) remeda el verso donde Góngora describe a Galatea, que, al observar a Acis, «librada en un pie toda sobre él pende» (v. 258). En *Triunfos de Amor y Fortuna*, II, se pone este soliloquio en boca de una joven:

...Corazón mío,  
sossiega para que acabe  
de colorir con los ojos  
el bosquejo que empuñaste,  
que después (allá a tus solas)  
te entenderás con su imagen (*Com.*, p. 110),

y que es muy probable eco del mismo pasaje, cuando Galatea se dispone a mejorar de sitio,

...viendo  
colorido el bosquejo que ya había  
en su imaginación Cupido hecho  
con el pincel que le clavó su pecho  
(vv. 269-272).

Pero la cita puede ser textual:

No ha visto en faltriquera de avariento  
doblón que su clausura no quebrante,  
cñíalo bronce o múrelo diamante<sup>20</sup>,

<sup>17</sup> La presencia de Tácito en la *Historia de Solís*, muy evidente aun prescindiendo de las veces que se cita y de su intención de seguir a Tito Livio, es más de carácter estilístico que ético, razón por la cual no la tiene en cuenta E. Tierno Galván en su tesis sobre *El Tacitismo en el siglo de oro español*, *Escritos*, Madrid, 1971, pp. 11-93.

<sup>18</sup> Lib. V, cap. xiv, Paris, 1884, p. 481.

<sup>19</sup> Lib. III, cap. xv, ed. cit., p. 242. Cf. asimismo estos versos dichos por Palemón en *Triunfos de Amor y Fortuna*, III: «El copero soberano / del supremo de los dioses / ministra el néctar sagrado / a Siques» (*Com.*, p. 139).

<sup>20</sup> *La gitanilla*, III, *Com.*, p. 663.

verso este último que sale del *Polifemo* (v. 294). Lo mismo sucede cuando don Carlos exclama, en *Amparar al enemigo*, II:

Quiero dar otro passo  
por apurarle la ponçoña al vaso  
(*Com.*, p. 728),

ya que la expresión calca los vv. 287-8 del poema. De las letrillas gongorinas sólo hemos hallado una cita:

En hora buena cobréis  
vuestra salud, y podáis  
dar dos higas al dotor,  
pues de buen arte orináis<sup>21</sup>,

que apunta a la nº XXVII de la ed. Jammes, quien sospecha que Correas toma de ella el refrán que le sirve de cabeza: «Buena orina y buen color, / y tres higas al dotor». En cambio, es frecuente en Solís el recuerdo de los romances. Así, en la *Loa para la comedia de Hipómenes y Atalanta*, de Monteser, hace la siguiente alusión, un tanto enigmática:

Qué bien vn discreto dijo  
descanse la cuerda vn rato (*TM*, p. 65).

Pero el discreto ha de ser Góngora, cuyo romance «Aquí entre la verde juncia» contiene estos versos: «Descanse entre tanto el arco / de la cuerda que le aflige» (vv. 9-10). El célebre «Esperando están la rosa» se canta casi completo en el *Sainete para la comedia de Pico y Canente*, y se cita en la *Loa para la misma* (*TM*, pp. 109 y 193-5). Y en *Triunfos de Amor y Fortuna*, II se lee:

Yo soy el Zéfiro manso  
que de tu aliento aprendí  
aquel ámbar que respira  
la juventud del jazmín (*Com.*, p. 87),

cuyo origen es una célebre copla del mismo romance, glosada por varios ingenios:

Ámbar espira el vestido  
del blanco jazmín, de aquel  
cuya castidad lasciva  
Venus hipócrita es (vv. 45-8).

En la *Loa para la Comedia de las Amazonas* se injieren, en tono festivo, dos versos de un romance gongorino también recordado por Quevedo:

<sup>21</sup> *Diálogo al Conde de Oropesa*, *TM*, p. 173.

Aora, que se conspiran  
 contra ti, como unos perros,  
 quantos silvos, quantas voces  
 la Nava oyó de Zueros (*TM*, p. 104).

De «Entre los sueltos caballos» hay al menos tres citas en Solís: una en *Amparar al enemigo*, II (*Com.*, p. 730); otra, asimismo textual, en *La más dichosa venganza*, III (*ibid.*, p. 893), y otra aún, breve, en las *Varias Poesías*:

Por quien soy y por quien eres  
 puedes allá colegir  
 si sabrá dezir de no  
 quien sabe apenas de sí (p. 136).

Igualmente fácil de identificar es la de «En un pastoral albergue» embebida en *El amor al uso*, II:

... Vive Christo  
 que no ha de dezir que yo  
 le dexé por escondido  
 o le perdoné por pobre,  
 que si es pobre es más delito  
 (*Com.*, p. 272).

O la de «Diez años vivió Belerma», con cuyo íncipit remata una décima (*VP*, p. 276). Tras la muerte de Eurídice, en la tercera jornada de *Eurídice y Orfeo* (*Com.*, pp. 210-11), éste canta tres coplas del romance «Moriste, ninfa bella», compuesto por Góngora en 1594 a la muerte de doña Luisa de Cardona. En la comedia de *Las Amazonas*, I, se encuentra el siguiente pasaje:

O, gigante corpulento  
 que con dos cuestras por ombros,  
 sin hazer caso del peso,  
 tres o quatro siglos ha  
 que tiene a cuestras el cielo  
 (*Com.*, p. 392),

cuyo penúltimo verso se ha deslizado desde la descripción que Góngora hace de la fuente a las afueras de Babilonia, cuando Tisbe

sus pasos dirigió donde  
 por la boca de dos brutos  
 tres o cuatro siglos ha

También en la cuarteta «Malditas de Dios estén / tus facciones, Francisquilla. Diga aquí tu boca: amén / y responda la cupilla, / que esto sólo dize bien» (*VP*, p. 292), el penúltimo verso es el 32 del romance «Quien pudiera dar un vuelo». Por último, Solís

recuerda versos sueltos de «Guarda corderos, zagala» en dos ocasiones: *Amor y obligación*, I (*Com.*, p. 769) y *La más dichosa venganza*, I (*ibid.*, p. 852).

Con lo dicho queda apenas esbozado el estudio de la lírica crepuscular de Antonio de Solís, en cuya mente parecen haber estado muy próximas la actividad poética y la bufonesca. El inventario limitado de retruécanos, la penuria de ideales estéticos renovados, y la sombra de grandes ingenios que poco antes habían llevado el lenguaje poético a extremos nunca vistos, lo convirtió, como dijimos al principio, en epígono nato, y no pretendió salir de tal condición, sino que puso a la poesía ante un espejo deformante, y tuvo humor para reírse de su triste figura —la misma que hace, en el imperio español, la segunda mitad del siglo XVII, con el epílogo representado por dos reyes fantasmales: el Felipe cuarto posterior a 1640, gobernando según el juicio de una monja, y su hijo Carlos II, ya sin juicio para gobernar.

# EL SUPUESTO FORMULISMO DE LOS PETRARQUISTAS DESDE LAS TEORÍAS SOBRE EL REFERENTE POÉTICO

Sofía M. Carrizo Rueda  
CONICET  
Univ. Católica Argentina

El análisis de las imágenes poéticas en la lírica petrarquista del Siglo XVI español ha estado durante mucho tiempo, subordinado fundamentalmente al estudio de sus fuentes<sup>1</sup>. Quienes se interesan por indagar desde un punto de vista formal, el dinamismo de la producción de la imagen en el lenguaje poético de la época áurea, se encaminan derechamente hacia la lírica barroca. Mientras tanto, los poetas del 1500 parecen haber quedado ordinariamente confinados a que se investiguen sus imágenes poéticas sólo como diversos modos de combinación de aquellos clichés propuestos por Margot Arce para Garcilaso. Propuesta que años después reforzaría Sobejano al afirmar: «Característico del poeta renacentista es que descansa en esas fórmulas como en apoyaturas estéticas, cuya uniformidad y borrosa expresividad no le perturban antes bien, le ayudan a reducir el mundo de lo natural a visiones simples, inmatizadas, consabidas»<sup>2</sup>.

Sobejano se refiere a los sintagmas compuestos por sustantivo y epíteto como «agua clara», «verde prado», «blancas manos», etc. Pero por extensión, el carácter meramente formulario que él y otros atribuyen a dichas imágenes, ha afectado a cuantas compo-

---

<sup>1</sup> Dado que la denominación «imagen poética» ha sido objeto de múltiples discusiones sin que se haya llegado a una definición precisa de su naturaleza, la empleo en el sentido general de «representación mental relacionada particularmente con lo sensitivo». Ver una síntesis de las diversas posturas en Marchese - Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, s. v.

<sup>2</sup> G. Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª. ed. revisada, p. 201.

nen en el universo lírico heredero del petrarquismo. La conclusión que así ha predominado es que dicho universo, en cuanto a la producción de imágenes poéticas, no depara sorpresas porque sólo se trata de compaginaciones realizadas, con mayor o menor maestría, de determinados clichés.

Por supuesto que siempre han existido trabajos que superan con sus propuestas la simplificación que entraña esta postura. Pero a pesar de ello, el estudio de la originalidad en la producción de imágenes poéticas no ha llegado nunca a cuajar como uno de los caminos de acercamiento al petrarquismo español y es un tipo de investigación que ha continuado reservado casi exclusivamente, para los textos barrocos.

Fue precisamente, la disconformidad con las propuestas citadas, acerca de Garcilaso, lo que me llevó a analizar su poesía con criterios que partieran del funcionamiento interno del sistema. Y pude comprobar que a través de esas imágenes que constituyen el patrimonio común de Petrarca y sus herederos, se manifiestan además, una serie de constantes textuales que interactúan permanentemente con el nivel denotativo de dicho repertorio, generando así metaestructuras semánticas que conciernen únicamente a particularidades de la lírica del toledano<sup>3</sup>.

Comenzaré pues, por las cuestiones metodológicas que me permitieron desarrollar dicha indagación de un modo orgánico.

En los orígenes de la crítica formal, el estudio del referente poético parecía ser el lastre que prontamente debía ser arrojado de cualquier análisis si se quería realmente alcanzar la naturaleza de la poeticidad. Era la hora de la epifanía del sonido y el ritmo. Pero ya en esa primera etapa, había quien percibía claramente que la cuestión no pasaba por rechazar aspecto alguno, sino por el contrario, por investigar una complejidad que precisamente, se estaba revelando más que nunca en una plenitud irreductible. Me refiero a Brik, quien insiste en defender tanto el estudio de los aspectos fónicos y rítmicos como el de los semánticos. Y afirma: «si privamos al verso de su valor semántico, lo aislamos del elemento lingüístico y lo transferimos al elemento musical, en consecuencia, el verso dejaría de ser un hecho lingüístico»<sup>4</sup>.

Sin embargo tal complejidad permaneció mucho tiempo postergada. Las razones partían de dos posiciones igualmente extremas. Por una parte, estaban quienes defendiendo una postura tradicional, amarraban el estudio de los aspectos semánticos del poema a una consideración de los referentes en cuanto aspectos unívocos de una realidad objetual preexistente. En el otro polo, los defensores de la función poética de Jakobson diseñaban esquemas de ritmos, fonismos, grafismos y transgresiones clasemáticas que se condicionaban en una circularidad permanente y cerrada a todo cuanto no fuera las leyes de su propio funcionamiento. Parecía imposible que pudieran existir puntos de articulación entre el materialismo determinante de los primeros y la absoluta autonomía del signo de los segundos.

<sup>3</sup> S. Carrizo Rueda, *Las Transformaciones en la Poesía de Garcilaso de la Vega*, Kassel, Reichenberger, 1989.

<sup>4</sup> O. Brik, «Ritmo y sintaxis», en T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, 1987, 5ª. ed., pp. 107-114.

Tras largos años, la dicotomía sólo se quebró al ser revisada la concepción de la función poética, que comenzó a ser analizada como una función instrumental que desemboca necesariamente en una función final de naturaleza semántica. La cuestión del referente se ubicó entonces, no antes sino después del proceso, como resultado de éste y no como su condicionante.

En efecto, el complejo juego de los diversos niveles lingüísticos del poema va construyendo una entidad autónoma, pero que ineludiblemente por su carácter lingüístico, culmina en el nivel semántico. Y tal culminación la constituye la producción de referentes inéditos sólo nominables por y desde las particularidades del lenguaje poético. Por lo tanto, la referencialidad no aparece como actividad retrospectiva mediante la cual un semema designa un referente preexistente, sino como actividad *prospectiva*, pues crea sus propios referentes o por lo menos, genera ciertas derivaciones referenciales.

Tales referentes poseen un estatuto propio que ha sido investigado por Ricoeur en sus relaciones con el del mito y el del símbolo<sup>5</sup>. Y en el área de los estudios hispánicos contamos con los trabajos de Del Prado, que utiliza la denominación de *función óptica* de la escritura para referirse a esta capacidad, a la cual describe como de «aprehensión o creación de los rincones ocultos del ser»<sup>6</sup>.

El gran paso que significó la revisión de los presupuestos para el estudio de la poeticidad ha favorecido, sobre todo, a los textos con acusaciones de formulismo como los de nuestros petrarquistas. Es evidente que desde esta renovada perspectiva, resulta imposible considerar que existe un tipo de imagen poética que se solidifica alrededor de determinada denotación y que luego se repite, siempre igual a sí misma, sin que la afecten hechos como un cambio en el orden del sintagma, la inclusión en éste de nuevos elementos, la frecuencia con relación al macrotexto, la conformación con otros elementos de un campo semántico dominante, etc. Precisamente, el más sutil de cualquiera de estos matices se vuelve desde esta perspectiva, una incitación a penetrar en los laberintos de la red textual<sup>7</sup>.

Entremos entonces, en la ejemplificación con la obra de Francisco de Figueroa. Recuperar sus poesías y apartarlas de falsas atribuciones ha sido una labor lenta, sumamente trabajosa, que desde hace unos años ha comenzado a mostrar importantes frutos<sup>8</sup>. Pero esto no significa que esté terminada y que aún no subsistan interrogantes. Trabajaré por lo tanto sobre el *corpus* que parece ofrecer menos dudas. Por falta de tiempo me ceñiré al análisis de un solo referente. Pero su complejidad y la frecuencia que presenta dentro del macrotexto configurado por lo que se considera con razonable

<sup>5</sup> Vid. particularmente, P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.

<sup>6</sup> J. Del Prado, «Metáfora y estructuración metafórica del texto», en *Teoría del discurso poético*, Ve. Colloque du S.E.L., Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, pp. 161-180.

<sup>7</sup> En mi citado trabajo sobre Garcilaso presento varios ejemplos de la aplicación de este tipo de análisis a los clásicos sintagmas de sustantivo + epíteto. Vid. *ed. cit.*, pp. 43-56.

<sup>8</sup> Vid., F. Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988; y Fco. de Figueroa, *Poesía*, ed. de M. López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989. Sigo para este trabajo la edición de Maurer, pero señalo en romanos, entre paréntesis, la numeración de las composiciones en López Suárez pues el ordenamiento es completamente distinto.

seguridad, obra del poeta, creo que ilustrarán suficientemente mis propuestas de trabajo.

En la Can.1 (CIX-L.S.), Figueroa metaforiza el despertar cotidiano de todos los seres vivos del siguiente modo: «... mil otros ojos/ que, rompiendo su ciega, espesa niebla,/ dan luz más agradable a amorosa alma» (vs. 4-6.).

En el Son. 20 (LXXXII-L.S.) también aparecen los primeros momentos del día, pero esta vez bajo una imagen mitológica: «Apolo.../ tenía ya la hacha aparejada/ con que del mundo aparta el negro velo» (vs. 5-8).

Si recurriéramos al método tradicional de análisis, podríamos confeccionar sin dificultad un repertorio de otros poemas de raigambre petrarquista donde figuran imágenes similares y dejar así resuelta la cuestión. Pero si olvidamos las fuentes para concentrarnos en algunos rasgos semánticos, se abre inmediatamente un abanico de sugerencias. a) Ambas imágenes aluden al amanecer; b) el lexema «romper» en un caso y el hacha mítica en el otro, lo relacionan con un acto violento; c) éste se manifiesta con el desgarramiento en partes de una sustancia; d) la referencia a la aparición de la luz y al consecuente retorno de sensaciones agradables depende de dicha violencia.

Quien haya leído con atención la obra poética de Figueroa puede llegar a percibir que estos rasgos semánticos no son aspectos aislados sino que reaparecen en distintos niveles. En el léxico por ejemplo, es altamente frecuente el lexema 'partir' en sus dos acepciones, «dividir en partes» y «ponerse en camino», incluso realizando a veces un juego conceptista con ambas que termina identificándolas<sup>9</sup>. Abundan además, otros lexemas de este campo semántico como 'dividir' o 'hendir'.

Respecto a la violencia de algunas imágenes, hay que subrayar por ejemplo, que la archiconocida metáfora de «la herida de amor», en Figueroa cobra una cruenta corporeidad en esta imagen del Son. 74 (LXI[A]-L.S.): «De aquella mi profunda antigua llaga/ sale de sangre un turbio río que enlaga/ la tierra de mis flacos pies pisada».

Por lo que toca al nivel de los recursos retóricos, Figueroa utiliza el de la personificación de partes del cuerpo o de potencias anímicas con una frecuencia más propia de la poesía de Cancionero que de la escuela italianizante. Pero lejos de ser un factor de abstracción como en la lírica tradicional castellana, las imágenes poéticas que Figueroa construye alrededor de estas prosopopeyas, desarrollan roles sumamente activos que las dotan de una existencia tangible y terminan así, configurando al «yo» como una sustancia vital repartida en fragmentos. Hay que tener en cuenta que la dispersión del «yo» es mencionada explícitamente varias veces como por ejemplo, en el Son. 43 (LVIII-L.S.)<sup>10</sup>.

Para nuestras indagaciones resulta particularmente significativa la personificación del Son. 11 (XLVII-L.S.), dedicado al sueño y a los engaños agradables que puede fabricar. Dice el primer terceto: «Sueño dulce y sabroso, que has rompido/ la dureza

<sup>9</sup> Vid. el madrigal «Triste de mí que parto más no parto». Maurer, p. 316 y López Suárez, p. 221.

<sup>10</sup> La importancia de la fragmentación del yo ha sido subrayada por López Suárez que basa en lo que llama proceso de «disyunción», toda la segunda parte de su interpretación de la obra de Figueroa. *Vid. ed. cit.*, Introducción, pp. 74-92.

que amor y mi fe pura/ nunca ablandó, ni mi dolor tan largo». En este caso, el sueño, intangible por naturaleza, aparece sin embargo a través de la personificación, con el vigor suficiente como para destrozar algo que parecía inquebrantable y ese poder lo hace dispensador de un bienestar que sucede al acto violento.

Pero el análisis anterior tiene que ser completado con el de otra imagen del sueño que se encuentra en el Son. 3 (XLII-L.S.): «Allí mis ojos lacrimosos cubre/ amargo sueño y, aunque el llanto cesa/ acrecienta el dolor sueño tan triste./ Rómpole y torna; en esto el sol descubre/ su rostro, y baña el mío en esta espesa/ lluvia, que tú, cruel Fili, me diste». Aquí el proceso es el inverso pues no se trata de un sueño engañosamente dulce sino de otro que refleja la angustia de la realidad. Pero para metaforizar el hecho del despertar brusco propio de las pesadillas, es utilizado también el verbo 'romper' que por lo tanto, una vez más implica superación del dolor.

Si comparamos ahora las cuatro imágenes revisadas a lo largo de este análisis, podemos comprobar que por una parte se repiten las constantes semánticas, generando un referente de naturaleza compleja que condensa las relaciones noche-sueño / día-despertar. La metáfora de la Can I, citada al principio, que se refiere al despertar de todos los seres vivos, designa según hemos visto, una violencia de la que resulta finalmente el júbilo instintivo por el renacer diario. En el Son. XX, la violencia aparece también como necesaria, pero en este caso para que se cumpla el proceso cósmico mismo, representado por la acción del hacha de Apolo que arrasa con la oscuridad. — Hay que considerar además, que la violencia impregna todo este Son. pues la luna trata de impedir con voces airadas la aparición del sol, quien al final la derrota doblemente, al acabar con su reinado y separarla de Endimión—. En el tercer caso analizado, es el sueño quien actúa para destruir el sufrimiento del amante, mientras que en el ejemplo siguiente es el amante el que trata de destrozar dolorosas imágenes oníricas. Y el hecho es que en ambos casos, el lexema «romper» está presente, designando una relación combativa de la cual surge aunque sea momentáneamente, la recuperación de la armonía interior.

Nada de formulario por lo tanto. Aunque esté presente en las cuatro composiciones la tradicional oposición entre la felicidad del despertar de un nuevo día y la pena permanente del amante, las circunstancias en que se producen los procesos poseen rasgos distintivos. Todos los seres y hasta el cosmos experimentan un tránsito violento con desgarramiento —quizá se podría evocar un parto— que distingue las imágenes de Figueroa de las de otros poetas petrarquistas. Sólo tenemos que recordar la descripción del resurgir matinal de toda la naturaleza en la Egl. I de Garcilaso (vv. 71-80) que se produce como una armónica transición cíclica, sin ningún tipo de quiebra.

Pero ni siquiera en el mismo Figueroa hay repetición de un cliché porque ya se ha visto que además, unas veces el sueño arremete contra el dolor y otras, es el amante quien intenta aniquilar al sueño.

Hemos comprobado por otra parte, que estas imágenes en las cuales son constantes la violencia física, la realización del proceso por medio de cortes y la necesidad de dicho proceso para una regeneración, se integran en realidad en isotopías que recorren los diversos niveles y que se relacionan de diferentes maneras para producir referentes

que como el analizado, si bien denotan la tradicional melancolía amorosa, también le superponen a lo largo de la poesía de Figueroa una constelación de imágenes. Si en el que acabamos de tratar nos atenemos a sus rasgos semánticos básicos, podemos concluir que éstos connotan el drama de la materialidad de los seres: una densidad sujeta en toda circunstancia a inevitables desgarros como condición de la continuidad de la vida.

No dejo por supuesto de tener en cuenta que una propuesta metodológica de este tipo, la cual va más allá de la seguridad de un análisis taxonómico de los formantes lingüísticos y se interna en el territorio de la interpretación, ofrece un costado riesgoso de impresionismo. Por eso quiero recordar una aseveración de Segre que a mi juicio, se conserva siempre vigente: «no hay una vía libre para cualquier interpretación ya que la obra se protege de las exégesis arbitrarias a través del contexto de signos que la configuran; si todos ellos no pueden ser explicados coherentemente a partir de la interpretación que se intenta, ésta debe ser desechada»<sup>11</sup>.

En el tipo de análisis propuesto, considero que el control a través del contexto de signos es el resultado de dos etapas. La primera consiste en una cuidadosa identificación de los diversos semas que convergen en las isotopías y la segunda, un atento reconocimiento del referente no explícito que la reunión de algunos de estos semas termina por configurar.

Antes de entrar en las conclusiones no quiero dejar de citar un hecho significativo respecto al ejemplo examinado. Afirma Steiner que las interpretaciones que un creador hace de otro creador resultan de una «penetrante autoridad»<sup>12</sup>. Lo traigo a colación porque en *La Galatea*, cuando Cervantes introduce a Figueroa bajo el *alter ego* poético del pastor Tirsi, caracteriza su universo lírico a través de algunos elementos que me han resultado sumamente sugestivos.

En el canto amebico con el cual Tirsi entra en escena, expresa sus sentimientos mediante un juego conceptista con las dos acepciones del vocable 'parte'. Es decir que evidentemente, el intertexto es el madrigal ya citado<sup>13</sup>. Estrofas más adelante aparece otro de los rasgos que he mencionado, porque hay una personificación de la memoria que habla con la imagen de la amada impresa en ella, y el conocido tópico del retrato interior aquí se resuelve en una fragmentación dinámica pues se desarrolla un diálogo en el que la misma imagen varía sus actitudes<sup>14</sup>. Pero el hecho que más me ha llamado la atención es que en un soneto que el propio Cervantes pone en boca de Tirsi, la felicidad amorosa que dice haber alcanzado el pastor, llega de este modo «Por medio de los filos de la muerte/ rompió mi fe, y a tal punto he llegado,/ que no envidio el más

<sup>11</sup> C. Segre, *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 22.

<sup>12</sup> G. Steiner, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 23-24.

<sup>13</sup> «Damón, si el cuerpo miserable parte/ sin la mitad del alma en la partida, / dejando della la más alta parte./...», vv. 1-3. Vid. *La Galatea*, J. B. Avalle Arce, ed., Espasa Calpe, col. «Clásicos Castellanos», Madrid, 1961, T. I, p. 107.

<sup>14</sup> «Y allí en blando silencio le da cuenta/ de su bien o su mal, según la mira/ amorosa, o de amor libre y esenta./...», vv. 1-3, ed. cit., t.I, p. 108.

alto y rico estado/ que encierra humana , venturosa suerte.»<sup>15</sup>. Es decir que nos encontramos con una imagen poética en la cual se condensan todos los semas identificados: violencia física, tajo, renacer por la dicha<sup>16</sup>.

Por supuesto, que a pesar de los campos semánticos y de las sorprendentes coincidencias cervantinas, no pretendo postular esta interpretación como única posibilidad, ya que precisamente el estatuto que comparten desde la perspectiva adoptada, mito, símbolo y lenguaje poético es el de la polifonía. Al respecto quiero recordar una vez más a Segre con una cita que complementa a la anterior. «[Las estructuras de las obras de arte] no están ahí, sólidas en su sustancia y dispuestas para aparecer en la pantalla en virtud de determinadas sondas acústicas y tampoco son una construcción del crítico útil para poner en orden la masa huidiza de sus observaciones. Son las líneas de contacto entre un tipo particular de aproximación y una particular obra de arte. Cuanto más refinada sea la capacidad de lectura, más comprensivas y reveladoras serán las estructuras individualizadas»<sup>17</sup>.

A mi juicio, esa «capacidad de lectura» tal como la postula el crítico italiano, en el caso de los petrarquistas tiene que ir siempre más allá de la taxonomía del código aunque éste parezca imponerse por su canónica repetición. De lo que se trata es de acceder a las referencialidades que lo desbordan continuamente en virtud de la peculiaridad del discurso poético.

---

<sup>15</sup> *Ed. cit.*, t.I, pp. 120-121.

<sup>16</sup> Me he ocupado en otra oportunidad de cómo Cervantes construye el personaje del pastor Tirsi a partir de datos biográficos del Figueroa histórico, de su *alter ego* poético y de una intencionada selección de aspectos de su obra. *Vid.* S. Carrizo Rueda, «Cervantes crítico-poeta: el caso de Fco. de Figueroa», en *Cervantes. Simposio Nacional «Letras del Siglo de Oro»*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1994, t. II, pp. 317-326.

<sup>17</sup> *Vid. op. cit.*, p. 23.

## ¿Y QUÉ FUE DE LOS DUQUES? (CONTINUACIONES DE *DON QUIJOTE*, II, XXX-LVII EN AZORÍN Y ROBIN CHAPMAN)

Isabel Castells  
Universidad de La Laguna

El viejo motivo del *ubi sunt* no es sólo una inquietud que dio trascendencia metafísica al Barroco: también puede ponerse al servicio de la intertextualidad erigiéndose como una interrogación sobre el *más allá* de los personajes una vez finalizado su paso por la novela que les dio vida. En esta comunicación analizaremos cómo dos autores-lectores de Cervantes –Azorín y Robin Chapman– se cuestionan el destino de los duques ulterior al *Quijote* y dan respuesta a esta preocupación mediante una nueva escritura que se convierte así en homenaje, continuación y, en ocasiones, alteración de las palabras del escritor de partida.

Nada debe sorprendernos que se haya elegido este episodio, en el que, como se indica en el propio texto, asistimos a «las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen»<sup>1</sup> y que explora de forma insuperable lo que primero Borges y luego Alter han denominado las «magias parciales del *Quijote*»<sup>2</sup>. En efecto, es en el palacio ducal donde, merced a un prodigioso juego de ficciones de distinto grado, nuestros héroes se comportan de acuerdo a su doble naturaleza *real* y *literaria*: don Quijote, experimentando la paradójica fortuna de sentirse por fin «caballero andante verdadero, y no fan-

---

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992, p. 815. En adelante, todas las citas corresponderán a esta edición.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, «Magias parciales del *Quijote*», en *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, Vol. II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 260-262, y Robert Alter, *Partial magic. The Novel as Self-Conscious Genre*, University of Berkeley Press, 1976.

tástico» (pág. 788); Sancho, disfrutando del inesperado triunfo de haberse convertido en un «presonaje» (pág. 583) que reconoce su origen no en la cuna, sino en «la estampa» (pág. 784). Los duques, por su parte, mediante esa continua confrontación entre el comportamiento —leído primero, contemplado «en directo» después— de estos seres *de letra y hueso*, se constituyen en verdaderas alegorías del acto de la recepción y sus consecuencias en la conducta<sup>3</sup>, de las que la más llamativa es ese deseo de construir ellos mismos ficciones que les permitan intervenir también, a su manera, en el juego de la creación literaria. Por otra parte, es indiscutible que, al planear para entretenerse aventuras que sean «famosas» (pág. 816), están experimentando el vértigo de saberse potenciales personajes de esa segunda parte cuya redacción presuponen. De ahí a hacerles conscientes de que el historiador arábigo está escrutando, como hizo con sus huéspedes, cada uno de sus actos y pensamientos, sólo hay un paso. Así las cosas, los duques parecen tener como principal cometido apuntalar el carácter metafictivo de la obra cervantina: como lectores, recordándonos una vez más que las aventuras de escudero y caballero, aunque pretendan pasar continuamente como verdaderas, *no son más que literatura*; como personajes que habitan también en las cubiertas de un libro, haciéndonos saber que la literatura puede también leerse y juzgarse a sí misma y, por último, como inventores de diversas aventuras, reproduciendo una vez más esa permanente bifurcación de las funciones autoriales que hace de nuestra obra uno de los pioneros experimentos de las llamadas estructuras en abismo<sup>4</sup>.

Las palabras del siempre rotundo Unamuno resultan en esta ocasión muy a propósito:

En el fondo no perdonaban los duques a don Quijote el renombre por éste adquirido y aspiraban a unir su nombre al nombre inmortal del Caballero. Pero bien los castigó el sabio historiador pasando en silencio sus nombres, con lo cual no lograron su propósito. En «Duques» a secas se quedarán, y como cifra y compendio de Duques sandios y malintencionados<sup>5</sup>,

porque Azorín y Chapman, parecen proponerse, cada uno a su manera, satisfacer ese anhelo de trascendencia y concederles, al mismo tiempo, una suerte de segunda oportunidad que los *redima* del ingrato papel que les tocó representar en su texto de origen, y lo hacen en un lúdico intento no de corregir a Cervantes, sino de enseñarnos la grandeza y la potencial profundidad de las criaturas por él inventadas.

<sup>3</sup> Como indica Carroll Johnson, ellos, al igual que don Quijote, pretenden llevar la lectura a la práctica, aunque sus fines sean bien distintos a los del caballero: «They too attempt to put their reading into practice, but where don Quixote lives out chivalric adventures in his own life, the duke and duchess only stage them for their amusement while remaining on the sidelines themselves», Carroll B. Johnson, *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*, Boston, Twayne, 1990, p. 98.

<sup>4</sup> Sobre estos aspectos, resulta enormemente interesante el artículo de Kristen G. Broodes «Readers, Authors and Characters in *Don Quixote*», *Cervantes*, 12, 1992, pp. 73-92. Véanse especialmente las páginas 80-86. Para el concepto de *mise en abyme*, véase el manual de Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, especialmente las páginas 106-111, en las que se aplica al *Quijote*.

<sup>5</sup> Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, p. 211.

Empezaremos por Azorín, escritor enormemente discutido y cuyo interés por Cervantes no ha sido aún valorado en su justa medida<sup>6</sup>. No es ahora el momento de hacerlo, pero sí de esbozar una aproximación mediante un somero análisis de su particular recuperación del episodio del *Quijote* que nos ocupa.

Aparte de sus conocidos ensayos, muy irónicamente redactados *con permiso de los cervantistas*, la mayor parte de los trabajos azorinianos constituyen auténticas «glosas» a las páginas del maestro<sup>7</sup>, de cuyas criaturas le duele apartarse. En un significativo texto titulado «Las despedidas», alude a la «melancólica poesía»<sup>8</sup> que reside en la partida de algún personaje, sobre cuyo paradero formula repetidas interrogaciones retóricas<sup>9</sup>:

La sensación más honda que Cervantes da, la ofrece en esas narraciones en que no acaba nada. [...] ¿Qué ha pasado después, transcurridos años y años? ¿Qué fin han tenido todos estos personajes? ¿Y por qué Cervantes deja en suspenso lo que todos deseamos saber?<sup>10</sup>.

A resultas de esta frustración lectora, como ha señalado Elena Catena, «Azorín persigue siempre a los seres de ficción»<sup>11</sup>, cuya evolución posterior al texto leído no deja de inquietarle. Aunque en diversas ocasiones se interesa por el destino de personajes como Álvaro Tarfe, el licenciado Peralta o Ana Félix<sup>12</sup>, son los que rodean el episodio que ahora nos ocupa los que aparecen con mayor frecuencia en sus nostálgicas recreaciones.

No puede ser más positiva su valoración del episodio, en el que, según él, «llega a su culminación la obra de Cervantes»<sup>13</sup> y donde, a excepción del gateamiento, «todo es medurado, equilibrado [...] de buen gusto»<sup>14</sup>. Contraviniendo la general tendencia execradora (que inicia, como todos sabemos, el mismísimo Cide Hamete Benengeli), Azorín extiende semejantes elogios a los propios habitantes del palacio: el duque es calificado, así, como «modelo de cortesía» y la duquesa como «inteligente y despierta»<sup>15</sup>.

<sup>6</sup> Como punto de partida, aunque existen otros textos al respecto, pueden consultarse: Elena Catena, «Azorín, cervantista y cervantino», *Anales cervantinos*, XII, 1973, pp. 73-113, y a Ángel Cruz Rueda, «El cervantismo de un cervantista», *Cuadernos de literatura*, V, 1949, pp. 85-113.

<sup>7</sup> José María Martínez Cachero, «Con permiso de los cervantistas», (Azorín, 1948): examen de un «libro de melancolía», *Anales cervantinos*, 35-36, 1987-88, p. 309.

<sup>8</sup> *Con Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1981 (primera edición, 1947), p. 144.

<sup>9</sup> Cachero, *Ibid.*, p. 313.

<sup>10</sup> *Con Cervantes*, p. 181.

<sup>11</sup> *Art. cit.*, p. 82.

<sup>12</sup> «¿Adónde va Don Álvaro Tarfe? [...] ni don Quijote tendrá más noticias de don Álvaro, ni las tendremos nosotros. El licenciado Peralta [...] encuentra al alférez Campuzano [...] ¿qué pasa después con Peralta?», «¿qué será de Ana Félix? ¿Adónde irá Ana Félix?», *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948, pp. 130 y 201 respectivamente.

<sup>13</sup> «Cervantes y el ideal», *Con permiso...*, p. 34.

<sup>14</sup> «El palacio ducal», *Con permiso...*, p. 198.

<sup>15</sup> «Cervantes y los duques», *Con permiso...*, p. 223.

Los relatos que vamos a comentar retoman la narración en el punto en que la abandonó Cervantes y nos informan sobre la secuela que dejó el paso de caballero y escudero en la conducta de los aristócratas.

En «Los primeros frutos»<sup>16</sup> Azorín nos *revela* lo que sucede después de la partida de don Quijote y Sancho:

Aconteció que tiempo después don Quijote murió en su aldea. Cervantes publicó la segunda parte de su historia inmortal. El duque compró cuatro o seis ejemplares del libro y los llevó a su palacio. En la casa el espíritu de don Quijote había labrado los ánimos. [...]

Andando los años, los duques, en la villa inmediata, levantaban un santo hospital en memoria de Alonso Quijano. Muchas de las doncellas de la casa fueron enfermeras en ese hospital [...] En la cartuja, metido en su celdita, está el buen capellán que fue del palacio de los duques. Ha llegado el buen religioso a la más alta perfección ascética. (Pág. 64)

Idéntica conducta ejemplar encontramos en «Don Quijote»<sup>17</sup>, relato que desarrolla las acciones del caballero a su regreso a la aldea. En esta ocasión, los duques actúan como secretos financiadores de las buenas acciones de Don Quijote, que recobra de esta forma el respeto de su aldea y puede reiniciar sus aventuras sin riesgo de ser considerado un loco. Con este «desenlace», Azorín pretende conciliar el doble instinto de libertad y solidaridad en el que, según él, reside la esencia del quijotismo<sup>18</sup> y recordarnos que la historia de un don Quijote rico habría tenido un final muy distinto.

No son los duques los únicos personajes que enmiendan su conducta en estas continuaciones de Azorín: también el antipático doctor don Pedro Recio regresa a escena para congraciarse con Sancho y con todos los lectores.

En un relato que lleva por título el nombre del doctor, Azorín nos ofrece, una vez más, la pregunta sobre el destino del personaje:

Recibió el doctor Recio instrucciones del duque; instrucciones sobre lo que le cometa hacer con Sancho [...] No podía hacer otra cosa que lo que hizo el doctor Recio. [...] ¿Y ahora cuál es el pensar del doctor Recio? Han pasado algunos o muchos años. Las cosas han cambiado. [...] Don Quijote murió; Sancho, como es lógico, envejeció. Los duques se acordaron de Sancho; favorecieron a Sancho. [...] ¿Y el doctor Recio? ¿Qué fue del doctor Recio?<sup>19</sup>

pregunta a la que no tarda en dar diferentes respuestas. En «Sancho encantado», los duques preparan una nueva burla al antiguo escudero, haciéndole creer que sigue siendo gobernador y reproduciendo la antigua situación de la ínsula Barataria, aunque esta

<sup>16</sup> Incluido en *Con Cervantes*, pp. 58-64.

<sup>17</sup> En *Con Cervantes*, pp. 152-155.

<sup>18</sup> Sobre el espíritu justiciero atribuido a don Quijote por Azorín y sus coetáneos, véase Paul Descouzis, *Cervantes y la generación de 1898*, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1970, especialmente p. 133.

<sup>19</sup> «El doctor Recio», en *Con permiso...*, p. 133.

vez sin restricciones ni sobresaltos. Aparece entonces el doctor Recio, invitándolo a la degustación de un excelente menú:

¿Cómo, señor gobernador? –grita– ¿Qué es eso de comer esas miserias? El señor gobernador no puede desdeñar la comida preparada por su cocinero<sup>20</sup>.

Pero Azorín va más lejos todavía y en «Se vuelven las tornas», invierte, como el título indica, el argumento del original cervantino. En este relato, lleno de nostalgia hacia el pasado, Sancho convida al doctor y ahora es éste quien, en una irónica revancha del destino, no puede ingerir ningún alimento:

Hace treinta años [...] yo no le dejaba comer a usted. No pudo usted probar ni las perdices asadas, tan apetitosas, ni los conejos guisados, que sabían a gloria. La varita que yo esgrimía se lo vedaba a usted. Y ahora soy yo el que no puede comer de estos gazpachos, de estas perdices y de estos conejos del monte. Se vuelven las tornas. El burlador de antaño, es burlado ahora<sup>21</sup>.

También Azorín exhibe este triunfo de la justicia poética que reconcilia a dos antagonistas sin necesidad de acudir a la Ley del Talión. Tal es el caso del relato titulado igualmente «El doctor Recio de Agüero», donde ya no son los duques quienes manejan a Sancho y al propio doctor, sino éstos quienes se unen contra ellos en un engaño compartido:

Sí, Sancho y Pedro Recio se habían conchabado. [...] Han representado una farsa. Y la prueba es que, momentos después de levantarse Sancho de la mesa, los dos [...] se encerraban en un aposento, y allí, mano a mano, en buena paz y compañía, devoraban, entre dichos regocijados, una suculenta comida. (Pág. 10)

Este último relato, situado en una coordenada temporal ambigua –«en el siglo XII o en el XVII o en el XX»<sup>22</sup>– típicamente azoriniana, sirve muy bien para ubicar estas recreaciones en esa suerte de limbo utópico y ucrónico en el que se desenvuelve toda relación intertextual. Pero no debemos perder de vista el hecho de que, en este caso, este espacio nebuloso posee un carácter moralizante más cercano a las Edad de Oro de las fábulas que al libre despliegue de la imaginación desatada. Y no es ocioso recordar, aunque sea fugazmente, que también Juan Goytisolo en su novela *Reivindicación del Conde don Julián* recupera al personaje del doctor Recio sin necesidad de acudir a este correctivo moral que, sin lugar a dudas, ensombrece el cervantismo de Azorín.

Todo lo contrario sucede en el caso de Robin Chapman, cuya novela *El diario de la duquesa*, redactada en 1980, no supone sólo un buceo en el interior de un personaje femenino enormemente sugestivo, sino una amena intriga de aventuras y un continuo desafío a la competencia cervantina del lector.

<sup>20</sup> «Sancho encantado», *Con Cervantes*, p. 67.

<sup>21</sup> «Se vuelven las tornas», en *El buen Sancho, La Novela del Sábado*, año II, n° 46 (1954), p. 25. Esta misma idea aparece, de forma esquemática, en «La Vida» (*Con Cervantes*, pp. 160-163) y en «El doctor Recio» (*Con permiso de los cervantistas*, pp. 133-134).

<sup>22</sup> «El doctor Recio de Agüero», en *El buen Sancho*, p. 6.

Resumiré el argumento: Miguel de Cervantes visita el palacio ducal mientras redacta la segunda parte del *Quijote*. Inmediatamente intima con la duquesa, que se enamora de él, y la hace partícipe de sus tribulaciones literarias. En el palacio, la duquesa inventa una serie de divertimentos teatrales que el autor incluye, con alguna variación, en su texto. Poco después, abandona el palacio y publica su novela. La duquesa, al verse retratada en ella, enloquece y es severamente castigada por su marido. Decide huir a Madrid y pedir cuentas al escritor. Después de un largo peregrinaje, llega a la Corte justamente el 23 de abril de 1616. Perdidos el juicio, la fortuna y la posibilidad de encuentro con Cervantes, su destino se evapora en una penosa incertidumbre conscientemente perseguida por el autor.

Las consecuencias de tan rocambolesca trama son múltiples y afectan tanto a la consistencia de la protagonista principal como al propio Miguel de Cervantes en su doble condición de autor del *Quijote* y personaje de una novela que lo incluye tanto a él como a su obra.

Robin Chapman, en un intento de *completar* el original cervantino similar al de Azorín, aunque mucho más lúdico –y lúcido–, pretende mostrarnos importantes aspectos de la génesis de la Segunda Parte del *Quijote* y subrayar la importancia del episodio ducal en la misma.

Lo primero que se desprende de este planteamiento es que Miguel de Cervantes deja de ser el responsable principal de su novela para convertirse en simple trasladador de experiencias vividas o de ficciones inventadas por otros. Veamos estas palabras de la encolerizada duquesa:

He estado releendo los capítulos en que aparezco retratada para estar bien segura del terreno que piso. No me han parecido tan espantosos como los recordaba, pero lo que esta vez me ha impresionado es la pobreza de su imaginación. Quiero decir, que no puede pensar en nada, imaginar nada por sí mismo. Todo es de segunda mano, no es sino un modelador que como materia prima utiliza a otras personas y sucesos. Hasta incluye nuestra chanza con sus calzas, ahí está el padre Gattinara [...] y, como es natural, las funciones que ofrecimos en su honor él las usa para dejar atónitos y confundidos al caballero y al escudero<sup>23</sup>.

Estas reflexiones no son sólo resultado del rencor de una mujer defraudada al comprobar su reflejo literario: muy al contrario, son muestras de la enorme profundidad que ha adquirido el personaje en esta nueva novela: lejos de la juguetona frivolidad que le otorga Cervantes y del hieratismo casi inverosímil de la redención que le inventa Azorín, la duquesa de Chapman se nos revela como una suerte de madame Bovary atormentada que ha de sufrir la incompreensión del duque y el desprecio de Cervantes, que oscila entre la locura y la cordura, la pasividad y la decisión y que acaba finalmente destruida por los distintos efectos que la literatura causa en su vida. Tan quijotesca como don Quijote, se enfrenta a la sensación de saberse inmortalizada en un libro que

<sup>23</sup> Robin Chapman, *El diario de la duquesa*, Barcelona, Edhasa, 1983, p. 199.

no le hace justicia y a la necesidad de encauzar su vida a partir de esta vergüenza ya irrevocable.

La propuesta de Chapman es clara y está sugerida, como suele suceder, por el propio Cervantes. Anteriormente vimos cómo también los duques participaban de esa *sed de tinta*, de ese afán de inmortalidad que empuja las aventuras de don Quijote. Si en la segunda parte de la obra de Cervantes (capítulo III) nuestro héroe se desasosiega al conocer en boca de Sansón Carrasco los detalles de su historia impresa, idéntica desazón invade a la duquesa en esta obra de Chapman: deseosa de formar parte de la novela que redacta su admirado huésped, ansía verla publicada para gozar de la sensación de saberse literaturizada y su desconsuelo final es idéntico al de don Quijote: si éste se quejaba de que el historiador arábigo no omitiera sus más grotescos lances, la duquesa se lamenta de que Cervantes haya revelado detalles tan íntimos como el de sus famosas «fuentes» (*El diario...*, pág. 132, *Don Quijote*, pág. 913) y, lo que es peor, de que la retratara como una burladora despiadada:

La segunda parte es mucho mejor, más profunda y misteriosa. Por eso me dolía verme como parte de ella, aparecer como su aliento inspirador, verdugo sonriente de estos héroes a quienes el lector ha aprendido a amar tanto. (Pág. 133)

Los efectos de semejante situación no se hacen esperar: la duquesa enloquece y su cruel marido envía a la celda donde la tiene recluida a un capellán que la azota, reproduciendo de forma patética los latigazos que en la obra de Cervantes inventó ella misma a costa de Sancho. Así, al menos, lo interpreta ella, que, en un nuevo acercamiento a la conducta de don Quijote, busca constantemente el trasunto literario de toda situación vivida:

Y tomó el látigo. Yo me había quedado casi sin habla, pero logré decir, y fue sólo un murmullo, ¿hay que desencantar a Dulcinea? Si lo oyó, no lo comprendió, al igual que su predecesor, él tampoco lee novelas. (Pág. 83)

No quisiera terminar esta revisión del texto de Chapman sin hacer referencia al tratamiento al que somete a Cervantes en tanto que personaje de su novela. Como buen experimento metafictivo, *El Diario de la duquesa* hace de la crítica literaria parte esencial del argumento y abunda en reflexiones sobre el quehacer del escritor, que refiere a la duquesa sus dudas (págs. 51, 75), sus lecturas favoritas (pág. 101), su defensa de la verosimilitud (pág. 152), el origen de relatos como el de *El licenciado Vidriera* (pág. 74) o el momento exacto de la redacción del *Quijote* en que se encuentra (pág. 97).

Completamente entregado a la creación, Cervantes aparece definido, no sin ironía, por el duque como un ser que tiene «demasiada tinta en las venas» (pág. 79). Semejante apego a sus criaturas ficticias es lo que provoca la cruel contrafactura literaria que realiza de su estancia en el palacio ducal: el origen de todo está, en efecto, en su enojo al ver el tratamiento burlesco al que la duquesa y sus ayudantes sometieron a don Quijote, Sancho y la misma Dulcinea en una representación que, aunque bien intencionada, se apropiaba de sus sublimes personajes para divertimento de la ociosa aristocracia (págs. 89 y ss).

La reacción de Cervantes en esta obra de Chapman puede muy bien servirnos para concluir nuestra intervención con ciertas reflexiones sobre las múltiples formas de recepción literaria y la elasticidad de los derechos de propiedad de un creador sobre una obra publicada. En efecto, en muy distintos niveles, durante este recorrido por tres autores no hemos hablado de otra cosa: Azorín, Chapman, los mismos duques son, antes que nada, lectores del *Quijote* y el contacto con el universo cervantino actúa decisivamente en su conducta: convirtiendo a los primeros en coautores del original admirado y a los segundos en seres distintos cuya existencia cobra un nuevo rumbo: redimidos, sin salir de la ficción misma, en el caso de Azorín; enloquecidos, mediante una bien lograda imbricación de literatura y vida en la novela de Chapman.

Terminaremos esta intervención con más preguntas: si en la obra de Chapman, Cervantes escritor se enoja ante la apropiación de sus personajes por parte de la duquesa, ¿qué sucedería si conociera estas continuaciones que ahora nos ocupan?. Burladores y burlados, inventores e inventados, benefactores y vengativos, ¿son estos duques que hemos encontrado hoy los mismos de Cervantes? ¿Le pertenecen acaso sólo a él? ¿Quiénes son *realmente* los duques? ¿No serán ellos quienes, al modo unamuniano, se han servido de Chapman y Azorín para redimirse y *salvarse* de Cervantes? Si seguimos tirando del hilo podemos llegar al vértigo borgesiano y constatar, una vez más, que recreaciones como éstas no dejan de recordarnos que los dominios de escritura y recepción, creador y criatura siguen resultando resbaladizos. Que esto resulte inquietante, moralizador o divertido depende, una vez más, de escritores y lectores. Y volvemos así al principio.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. Activa

AZORÍN, *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

—, *El buen Sancho*, La Novela del Sábado, año II, nº 46, 1954.

—, *Con Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992.

Chapman, Robin, *El diario de la duquesa*, Barcelona, Edhasa, 1983.

### II. Pasiva

ALTER, Robert, *Partial magic. The Novel as Self-Conscious Genre*, University of Berkeley Press, 1976.

- BORGES, Jorge Luis, «Magias parciales del *Quijote*», en *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas*, Vol. II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 260-262.
- BROODES, Kristen G, «Readers, Authors and Characters in *Don Quixote*», *Cervantes*, 12, 1992, pp. 73-92.
- CATENA, Elena, «Azorín, cervantista y cervantino», *Anales cervantinos*, XII, 1973, pp. 73-113.
- CRUZ RUEDA, Angel, «El cervantismo de un cervantista», *Cuadernos de literatura*, V, 1949, pp. 85-113.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- DESCOUZIS, Paul, *Cervantes y la generación de 1898*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1970.
- JOHNSON, Carroll B, *Don Quixote. The Quest for Modern Fiction*, Boston, Twayne, 1990.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, «Con permiso de los cervantistas (Azorín, 1948): examen de un «libro de melancolía»», *Anales cervantinos*, 35-36, 1987-88, pp. 305-314.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa Calpe, 1981.

## LA CENSURA LITERARIA EN EL *INDEX* DE QUIROGA (1583-1584)

M<sup>a</sup> Luisa Cerrón Puga  
Università di Roma «La Sapienza»

Comparando el *Indice* firmado por el cardenal Quiroga en 1583 y 1584 con el *Index* tridentino de 1564 y con las listas posteriores que, emanadas por la Curia romana, fueron anticipando la complicadísima preparación del *Index* de Clemente VIII de 1596<sup>1</sup>, se observa una interesantísima discordancia en lo tocante a la censura de la literatura profana debida a la doble significación de lo *profano*, que puede lindar tanto con lo obsceno, lo lascivo, como con lo irreverente hacia la iglesia católica y sus prelad<sup>2</sup>. Y aunque lo concerniente a la segunda de las acepciones es unánimemente reprobado, la primera parece no despertar demasiados recelos en el catálogo de Quiroga donde, como consecuencia, la permisividad con la literatura de entretenimiento es notablemente mayor que la demostrada por las listas romanas. A la ilustración –escueta por necesidad– de tal diferencia están dedicadas las líneas que se siguen<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Los índices del siglo XVI son ahora de fácil consulta gracias a la tarea llevada a cabo por J. Martínez de Bujanda en los IX volúmenes del *Index des livres interdits*, Sherbrooke – Ginebra, Université de Sherbrooke – Librairie Droz, 1984-1994, en los que se reproducen y estudian los índices de París (vol. I), Lovaina (vol. II), Venecia (vol. III), Portugal (vol. IV), España (vols. V y VI), Amberes (vol VII) y Roma (vols. VIII y IX).

<sup>2</sup> La definición de Sebastián de Covarrubias da bien la medida de la ambigüedad al enlazar lo uno con lo otro: «Profano llamamos el poco religioso, que trata de las cosas del mundo viciosamente». *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (1611), ed. M de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987<sup>2</sup>, p. 883).

<sup>3</sup> Su lectura ha de ser precedida por la del estudio de Peter E. Russell, «El Concilio de Trento y la literatura profana», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios. Del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 443-478, donde desmonta la supuesta influencia perniciosa que –según Toffanin y Américo

El *Index et Catalogus librorum prohibitorum* del Arzobispo de Toledo e Inquisidor General don Gaspar de Quiroga ve la luz en 1583; un año más tarde sale el *Index librorum expurgatorum*<sup>4</sup>. La división en dos partes del monumental *catálogo de síntesis*<sup>5</sup> sigue el ejemplo del *Index* flamenco de Arias Montano donde, a su vez, se ponía en práctica la regla VIII del Catálogo tridentino de 1564<sup>6</sup> permitiendo, por medio del índice expurgatorio, que ciertas obras prohibidas por contener nombres, palabras o sentencias sea sospechosas, sea mal interpretadas, volvieran a la luz del sol una vez corregidas de sus errores. Gracias a este expediente, tenemos una primera prueba de la *liberalidad* del sistema censorio español en lo tocante a la literatura vernácula, ya que se rescatan obras tan atrevidas como el *Lazarillo*, o tan escabrosas —y voluminosas— como el *Decamerón* de Boccaccio, incluidas en 1559 en el *Index* romano y en el de Valdés.

Teniendo en cuenta que el *Index* tridentino había aparecido en 1564, el de Quiroga —preparado por un vasto equipo de teólogos y de profesores entre los que no faltan los de la Universidad de Salamanca— es todo un monumento a la desconfianza hispánica hacia Roma. El *Index et Catalogus* de Quiroga va precedido por catorce reglas generales en las que se establecen los criterios restrictivos que han de contemplarse con escritos e impresos, y aunque el espíritu de las mismas remite a las diez *regulae* tridentinas de 1564, pues se siguen a veces al pie de la letra, aproximadamente la mitad de las reglas son fruto de una reelaboración que las adapta a las necesidades españolas, y van dictadas por los poderes y prerrogativas particulares del Estado y del Santo Oficio. De hecho el catálogo romano, que nunca entró en vigor en España sino temporal y localmente, a veces puede estar en franca contradicción con el español porque en éste, contra la *regula* décima tridentina, se pueden prohibir libros permitidos por Roma. Es un estado de cosas que sanciona las ruidosas discrepancias de los tiempos del Inquisidor Valdés<sup>7</sup>.

---

Castro— tuvo sobre la literatura de los países católicos el Concilio de Trento. Véase asimismo J. M. de Bujanda, «Literatura e Inquisición en España en el siglo XVI», en Pérez Villanueva (ed.), *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, 1980, pp. 579-592 y compárense ambos estudios con las conclusiones de Antonio Márquez en su *Literatura e Inquisición en España 1478/1834*, Madrid, Taurus, 1980.

<sup>4</sup> *Index et Catalogus librorum prohibitorum, mandato Illustriss. ac Reverendiss. D. D. Gasparis a Quiroga Cardinalis Archiepiscopi Toletani, ac in regnis Hispaniarum Generalis Inquisitoris, denuo editus. Cum Consilio Supremi Senatus Sancta Generalis Inquisitionis*, Madriti, Apud Alphonsum Gomezium Regium Typographum, Anno M.D.LXXXIII. *Index librorum expurgatorum. Illustrissimi ac Reverendissimi D. D. Gasparis Quiroga, Cardinalis & Archiep. Toletani Hispan Generalis Inquisitoris, iussu editus. De Consilio Supremi Senatus S. Generalis Inquisit. Matriti*, Apud Alphonsum Gomezium Regium Typographum. Anno M.D.LXXXIII. Reproducidos y estudiados ambos en el vol. VI del *Index* de Bujanda (1993).

<sup>5</sup> Así lo denomina Virgilio Pinto al estudiar pormenorizadamente su formación en *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983; del mismo estudioso véase también «Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, VIII, 1989, pp. 181-192.

<sup>6</sup> *Index librorum prohibitorum, cum Regulis confectis per Patres a Tridentina Synodo delectos, auctoritate Sanctiss. D.N. Pii IIII, Pont Max. comprobatus*. Romae, Apud Paulum Manutium, Aldi F, M D LXIII, in aedibus populi romani; reproducido y estudiado en el vol. VIII del *Index* de Bujanda (1990).

<sup>7</sup> Baste recordar los casos de fray Luis de Granada, del arzobispo Carranza, de Francisco de Borja, o la humillación a que debieron someterse los jesuitas consignando a la Inquisición los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola en su versión vulgar —la usada por los novicios—. Vid. Henry Kamen *Inquisition and Society in Spain in the XVI<sup>th</sup> and XVII<sup>th</sup> centuries*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 82-83.

En lo que aquí nos ocupa, la diferencia más interesante entre ambos criterios radica en la supresión de la *regula VII* tridentina y en el desdoblamiento de lo que atañe a la *irreverencia* en las reglas X, XII y XIII de Quiroga. La *regula VII* del índice tridentino de 1564 prohibía expresamente lo *lascivo* y lo *obsceno contra la fe y contra las costumbres*, siempre que no se tratase de clásicos y que no se diera a los más jóvenes:

Libri, qui res lascivas, seu obscenas ex professo tractant, narrant, aut docent, cum non solo fidei, sed & morum, qui huiusmodi librorum lectione facile corrompi solent, ratio habenda sit, omnino prohibentur, & qui eos habuerint, severe ab Episcopis puniatur. Antiqui vero, ab Ethnicis conscripti, propter sermonis elegantiam, & proprietatem permittuntur, nulla tamen ratione pueris praelegendi exunt. (p. 18).

Con este criterio, después de largos debates, se acabaría midiendo por el mismo rasero lo herético y lo lascivo, pues se identificaba la peligrosidad de los libros que *repugnen a las buenas costumbres* con los que *induzcan a la impiedad* –por decirlo con palabras del cardenal Borromeo<sup>8</sup>– y ciertos libros de entretenimiento caerían víctimas de la censura como bien puede observarse en las listas locales que, emanadas por la curia romana durante el complejo proceso de renovación del *Index* tridentino, sirvieron para la preparación de los índices de 1590, 1593 y 1596<sup>9</sup>. En estas listas (no hay ahora ocasión de extenderse sobre el particular), se censura lo más granado de la literatura italiana contemporánea: *novelle, facezie, lettere, dialoghi, trattati, rime, stanze, capitoli, madrigali, poemi in ottava rima, commedie* y hasta libros de música; los autores son tantos y tan conocidos, que se acabaría antes enumerando las ausencias que no las presencias: Petrarca, Boccaccio, Bembo, Castiglione, Ariosto, Bandello, Berni, Maquiavelo, Guicciardini y un larguísimo *etc.*

La ausencia de la *regula VII* tridentina del *Index* de Quiroga indudablemente juega a favor de la difusión de la literatura *vulgar* en España. Dicha ausencia ha sido convenientemente notada por Russell, e interpretada por Martínez de Bujanda como una voluntaria inhibición en materias que atañían a la moral sexual<sup>10</sup>. Si ampliamos sin embargo esta consideración, anclada en el sexto mandamiento, al ámbito menos restrictivo de lo privado, de las *mores*, notaremos que si bien su cura va indisolublemente unida a la de la *fides* en Roma, según las reglas españolas las primeras no son estrictamente controladas porque lo que se ataca como *profano* no es lo humanamente *obsceno* o *lascivo*, sino la *irreverencia*, lo que toca la esfera sea de lo sagrado, sea de la autoridad. Así se especifica en las reglas X y XII del catálogo de Quiroga:

Item se prohiben todos los pasquines, o libelos infamatorios y famosos, debaxo de qualquier título, y nombre salgan, o se escrivan, e intitulen: en los quales con autoridades, y palabras de la Sagrada Scriptura, se dizen, y tratan cosas, y materias prophanas. Y

<sup>8</sup> Vid Bujanda, *Index IX*, p. 33.

<sup>9</sup> Tanto los catálogos como las listas están reproducidas en el vol. IX del *Index* de Bujanda, con estudios introductivos de Paul F. Grendler y Ugo Rozzo.

<sup>10</sup> *Index VI*, p. 108.

lo mismo se entienda de todas las canciones, coplas, sonetos, prosas, versos, y rimas, en qualquier lengua compuestos, que traten cosas de la sagrada Scriptura, interpretándola, contra su devida reverencia, y respecto, prophanamente, y à otros propósitos, contra lo que común y ordinariamente la sancta madre yglesia Romana admite, y usa. (Regla X, ff. 4v-5r)

Assí mesmo se prohiben todas y qualesquier imágenes, retractos, figuras, monedas, empresas, invenciones, máxcaras, representaciones, y medallas, en qualquier materia que estén estampadas, pintadas, debuxadas, labradas, texidas, figuradas, o hechas que sean en irrisión de los sanctos, y en desacato, e irreverencia suya, y de sus imágenes, y reliquias, o milagros, hábito, profesión o vida. Y assí mesmo las que fueren en desacato de la sancta Sede Apostólica, de los Romanos Pontífices, Cardenales, y Obispos, y de su estado, orden, dignidad, y autoridad, claves y poderío spiritual. (Regla XII, f. 5r-v)

El concepto se hace aún más claro en la regla XIII, donde las *mores* quedan inscritas en un contexto ritual sacro:

Pero generalmente se prohibe todo, y qualquier género de escripturas, que de aquí adelante se compusieren, y divulgaren, que contengan algún error contra nuestra sancta Fe Cahólica, o que enseñen en las costumbres, ceremonias, y usos de los sacramentos alguna novedad differente de lo que la sancta yglesia romana aprueba y usa. (Regla XIII, ff. 5v-6r)

En esta asimilación de las *costumbres* a *ceremonias* y *sacramentos* radica la diferencia mayor con Roma, pues lo que persigue Quiroga es, lisa y llanamente, la preservación de la fe, tal y como enuncia en sus palabras preliminares:

Y considerando, que la más perjudicial cautela, que los Hereges tienen, para inficionar con su veneno las almas, a quien no pueden enseñar con viva voz, ha sido, y es, escribir y publicar libros, y tratados de varias invenciones, y materias: poniendo en ellos los errores de su dañada secta y doctrina, llevándolos a diversos Reynos y Provincias: y unas veces con palabras claras, otras, solapando, y encubriendo su mala intención, procuran destruir la sinceridad de la Fe, que el Espfritu Santo ha enseñado, e infundido en los coraçones de los fieles Christianos. (f. 2v)

Todo buen censor sabía que la lectura era una actividad peligrosa, y que lo era tanto más para los indoctos (las mujeres y otros *idiotas* de que hablan los predicadores dominicos en sus pareceres enviados a Quiroga durante la confección del catálogo)<sup>11</sup>, y sin

<sup>11</sup> «Porque se da ocasión que se impriman en romance todos los que sermones ay y anden en manos de gente ydiota y de mugeres y no tenga en tanto ni se estime la predicación del evangelio porque cada qual de los ydiotas se llevará su sermonario como esté junto a los evangelios a la yglesia, o le lecrá en su casa y dirá que sobre lo que el predicador puede dezir y que no es menester yr al sermón». Parecer de Valladares y Lezcano, A.H.N. *Inq.* leg. 4435/5 fol. 2r. Para la correcta interpretación del paso es imprescindible la definición de Covarrubias: «Los latinos llaman idiota al que no ha estudiado ni sabe más que sólo su lenguaje ordinario, común y vulgar, necesario para tratar sus cosas, sin meterse en lo que toca a ciencias ni disciplinas, ni en deprender otra lengua más que la suya. El español llama idiota al que teniendo obligación de saber, o latín o facultad, es falto e inorante en ella, o al incapaz que intenta el arte o ciencia que no ha estudiado.»

embargo, en materia de obras de entretenimiento, que presumiblemente podían leer u oír multitud de ignorantes, la censura española abre la mano o hace oídos sordos. Quiroga tiende a repetir las prohibiciones del catálogo de Valdés de 1559<sup>12</sup>, poniéndose apenas al día sobre textos romances en español, aunque no sucede lo mismo con los escritos en francés e italiano, que aumentan considerablemente pero sin llegar a alcanzar, en ningún caso, el número de obras –sobre todo italianas– condenadas en Roma.

En el tratamiento de la prosa contemporánea, el *Index* de Quiroga da muy bien la medida de la diferencia de criterios existente entre España y Roma: de las *novelle*, censuradas prácticamente en su conjunto en Roma, sólo *Il Novellino* de Masuccio Salernitano e *Il Pecorone* de Giovanni Fiorentino son condenadas siguiendo el criterio tridentino<sup>13</sup>, mientras el *Decamerón* se permite como no se permitía en Roma, es decir en su versión expurgada de 1572<sup>14</sup>. La *Diana* de Montemayor, condenada por platonizante en Roma y Portugal, no encuentra obstáculo alguno en España. El *Lazarillo* se permite expurgado también, y así circula libremente<sup>15</sup>, mientras en Roma no lo hacían textos que, según Francisco Rico, están estrechamente relacionados con la obra española como lo son los de Doni, Calmo, Lando y las *lettere volgari* o *carte messaggieri*<sup>16</sup>.

En cuanto a *La Celestina*, se repite el criterio de Valdés que prohíbe tan sólo su resurrección por obra de Feliciano de Silva<sup>17</sup> y ello no obstante los de todos conocidos

<sup>12</sup> *Catalogus librorum, qui prohibentur mandato Illustrissimi & Reverend. D. D. Ferdinandi de Valdes Hispanen. Archiepis. Inquisitoris Generalis Hispaniae*, Hoc anno M.D.LIX editus, Sebastianus Martinez Excudebat, Pinciae; reproducido y estudiado en el vol. V del *Index* de Bujanda (1984).

<sup>13</sup> *Il Novellino*, (Bujanda, *Index* VI, 1247, 1974 y 1980); *Il Pecorone*, (*Ibidem*: 1985). La prohibición de Masuccio Salernitano se copia del *Index* tridentino de 1564 (*Index* VIII: 745). Ambos figuran en las listas romanas y en los catálogos de 1590-93 y 1596 respectivamente.

<sup>14</sup> Las *Novelas* de Juan Boccaccio entraron en el *Index* de Valdés en español y portugués (*Index* V: 540 y 696), y figuran en las secciones de libros en latín, en español, en portugués y en italiano del de Quiroga (*Index* VI: 247, 919, 1834, 1918, 1930); pero se permite su versión expurgada pues se prohíben todas las ediciones: «No siendo de las corregidas e impressas del año Domini 1572 a esta parte» (*Ibidem*: 1979 y 247). En Roma por los años 1576 ó 1577 aún escribía Paolo Constabili al inquisidor de Asti Domenico Carati: «Il Decamerone del Boccaccio stampato dalli Giunti ultimamente in Fiorenza con licenza del R.P. mio predecessore et privilegio di Pio V Sa. me. resta prohibito come prima, né si comporta ad alcuno.» (Apud Ugo Rozzo, *Index* IX, p. 30). En el *Index* de 1590-93 figura todavía «fin che di nuovo non sarà corretto» (0289).

<sup>15</sup> «*Lazarillo de Tormes*, primera y segunda parte, no siendo de los corregidos e impressos del año de 1573 à esta parte.» (*Ibidem*, 1813). Cfr. Bujanda *Index* VI: 1813, y Bujanda *Index* V: 524. Se prohíbe también en el de Portugal de 1581 Vid. Gustavo Alfaro, «Los Lazarillos y la Inquisición», *Hispanofilia*, 25, 78, 1983, pp. 11-19. El *Lazarillo* figura como susceptible de expurgación en el índice romano de 1590, (Bujanda, *Index* IX: 0122).

<sup>16</sup> Cfr. el prólogo de Francisco Rico a su edición del *Lazarillo* (Madrid, Cátedra, 1897, pp. 69, 75 y 124). No debe olvidarse, además, que también *Il novellino* guarda una estrecha relación, según Morel-Fatio, con el *Lazarillo* (Apud Rico, p. 119).

<sup>17</sup> Se trata de la *Segunda comedia de Celestina*, de Feliciano de Silva, Medina del Campo, Pedro Továs, 1534, y Venecia, Stefano Nicolini da Sabbio, 1536. La condena de Quiroga se refiere, según Bujanda, a la 2ª edición. (*Index* V: 574; y VI: 1873). Figura también en Roma 1590-93: 0426. Según Russell (*art. cit.*, p. 456) la condena se debe a la resurrección de la vieja y al papel del «señor Arcediano».

pasos que podrían pecar tanto de lascivos como de irreverentes y que más de una delación provocaron<sup>18</sup>; con *La Celestina* sucede como con el *Decamerón*, que se salvan por sus méritos literarios<sup>19</sup>, motivo que no parece suficiente, no obstante, en Roma, en cuyo índice de 1590 se prohíbe<sup>20</sup>.

En la censura del teatro radica la segunda gran diferencia con los índices romanos. Allí, a juzgar por el exiguo número de censuras de *commedie*, no parecía ser un gran problema, mientras, en España, Quiroga sigue la línea de su predecesor, que lo había juzgado muy severamente. Y de hecho, el catálogo de Quiroga carga la mano sobre el teatro firmando la condena de literatura de entretenimiento más dura en su conjunto: queda prohibido Gil Vicente<sup>21</sup>, y lo siguen la *Egloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Enzina, las comedias *Tesorina* de Jaime de Huete y la *Tidea* de Francisco de las Natas, así como la perdida *Orfea y la Santa* de Mario Cardoini, la farsa *Josefina* de Miguel de Carvajal, y la anónima *Custodia*<sup>22</sup>. Las causas de su reprobación no parecen depender de la *indecencia*, sino que se encierran en una fórmula general que, aludiendo a la ya citada regla XII contra la irreverencia, prohíbe las

comedias, tragedias, farsas o autos, donde se reprehende y dize mal de las personas que frequentan los sacramentos o templos, o se haze injuria a alguna orden estando aprobado por la yglesia<sup>23</sup>.

La prueba concluyente de lo dicho la constituye el hecho de que el catálogo de Quiroga salve del infierno de los reprobados, expurgándolo, el poco edificante teatro

<sup>18</sup> Cfr. la hecha por el licenciado Gaspar de Zaragoza del pasaje de *La Celestina*, I: «¿quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo». A.H.N., Inq. 4444/50; y la delación de la *Celestina* fol. 9, ed. Sevilla, A. de la Barrera, 1599: «Por hermosa te tenía hasta que viendo lo que todos podían ver [...] O quién fuera hombre [...] debajo de seis dobleces de paño y lienço», hecha por el dr. Juan Angel de Andrada, corregidor de Cabra, A.H.N., Inq. 4468/2.

<sup>19</sup> Según el parecer del padre Mariana, *La Celestina* debería figurar con los libros prohibidos de manera expresa en latín y romance (Ms. Egerton 1875 del British Museum, ff. 342-345); según el P. Zurita, sin embargo, a causa de su gran mérito literario, debe encontrarse entre las permitidas. (*Apud Russell, art. cit.*, p. 460 y Márquez, *op. cit.*, p. 134).

<sup>20</sup> Cfr. Bujanda *Index IX*: 047 y 0299. Figura también en el *Index* portugués de 1581. Lo curioso de *La Celestina* es la gran cantidad de censuras que colecciona posteriormente, hasta bien entrado el siglo XIX, como puede verse en los legajos del A.H.N.

<sup>21</sup> Siete autos en portugués, tres perdidos y cuatro en la *Copilasão*, Lisboa, João Alvares, 1562 y el *Auto de Amadís y Oriana* en castellano (*Index VI*: 1907-1913 y 1720).

<sup>22</sup> Enzina (*Index VI*: 1768); puede referirse también a la misma égloga la prohibición de la desconocida *Farsa de dos enamorados* (*Index VI*, 1779). Jaime de Huete, *Comedia llamada Tesorina*, h. 1525 (*Index VI*: 1743 y 1890). Francisco de las Natas, *Comedia llamada Tidea*, 1550 (*Index VI*: 1744 y 1893). *Comedia o acaecimiento llamada Orfea*. ¿1534? (*Index VI*: 1741 y 1854). *Comedia la Santa*, de Mario Cardoini, Venecia, 1566. (*Index VI*, 1742). Miguel de Carvajal, *Farsa llamada Josefina*, Sevilla, Estacio Carpintero, 1545 (*Index VI*: 1781 y 1740). *Farsa llamada Custodia*, Astorga, Agustín de Paz, 1547 (*Index VI*: 1780 y 1758). Todas están prohibidas por Valdés, y las *Orfea* y la *Santa*, además, por el catálogo portugués de 1581.

<sup>23</sup> *Index VI*: 1745.

de Torres Naharro<sup>24</sup>, cosa que es muestra inequívoca de su mayor liberalidad en la materia.

Lo que Quiroga considera sumamente peligroso son los escritos, indistintamente en latín o en romance, de materias doctrinales, espirituales o políticas, y el número de prohibiciones a este respecto es no sólo comparable, sino incluso superior a las hechas por Roma. Como reflejo de tal intransigencia, no se salvan de la condena textos donde la fabulación está teñida de religiosidad, o bien donde sea patente una intencionalidad política o ideológica disidente; en este punto lo mismo vale el pasado de la *Monarchia* de Dante, que el presente de los diálogos de los Valdés y los discursos de Maquiavelo.

En cuanto a Luciano y Ovidio, caballo de batalla de las polémicas romanas sobre lo decoroso y lo indecoroso, Quiroga recoge la prohibición hecha por Trento de dos diálogos atribuidos a Luciano, la *Mors Peregrini* y el *Philopatris*, tachando al de Samosata de blasfemo y ateo; sin embargo no recoge, como sí lo harán los índices de Roma y la lista de Parma, el conjunto de los *Dialoghi dilettevoli*<sup>25</sup>. En el caso de Ovidio, coincide con todos en condenar las *Metamorfosis* interpretadas por Pierre de la Bersuire en su *Ovidio moralizado*; pero incluye, además, el *Ars amandi* «en romance o en otra lengua vulgar solamente», es decir, con un tratamiento reservado a las biblias o a los textos patrísticos, peligrosos sólo si circulan en lengua vulgar<sup>26</sup>. Lo dañino no es, por tanto, el contenido, cuanto la poca formación —se supone que moral— de los lectores.

La distancia que media entre los criterios español y romano está muy bien advertida por un jesuita sevillano, el padre Álvarez, en un memorial escrito durante el proceso de preparación del *Index* de 1612. Plagado de distingos y de cautelas sobre la delicadísima tarea del expurgador —que ha de tener la habilidad, entre otras cosas, de hacer parecer que ningún hereje es listo— propone mejorar las reglas de Quiroga aplicando en España las reglas censorias romanas presentes en el *Index* de Clemente VIII de 1593 y distinguir

entre los libros, que se prohíben por doctrina falsa, o sospechosa, i entre los que se prohíben por nocivos a las buenas costumbres, o por irreverencia. Poniendo excomunión en los 1<sup>os</sup> i mandato en virtud de santa obediencia en los 2<sup>os</sup>

En virtud de la santa obediencia, afina Álvarez, se podrían prohibir algunos

<sup>24</sup> Torres Naharro, prohibido por Valdés en 1559 y por el *Index* de Portugal 1581, se permite, expurgado, en el de Quiroga de 1584 siempre que se trate de obras «emendadas, corregidas e impressas del año 1573 a esta parte»: *Comedia Aquilana* (*Index* VI: 1713 y 1738); *Propaladia* (*Ibidem*: 1722 y 1866). Expurgadas por Juan López de Velasco, se publican en Madrid, en casa de Pierres Cosin, 1573. Sin mención expurgatoria figura también la *Comedia llamada Iacinta*, Burgos, Juan de Junta, 1535-1540 (*Ibidem*: 1739 y 1798).

<sup>25</sup> Roma 1559 y 1564 (*Index* VIII: 650; 1557:00130). Parma (*Index* IX: 161 y 163); Roma 1590-93 (*Index* IX: 0128 y 1320 (E)). El *Philopatris* es, en realidad, un texto del siglo X.

<sup>26</sup> «In Ovidii *Metamorphoseos* libros commentaria sive enarrationes allegoricae vel tropologicae», publicado en Brujas en 1484. (*Index* VI: 1389 y 2234). *Ars amandi*, (*Index* VI: 1714 y 1855); la prohibición se hace además en la lista de libros romances y en la de *tudescos* y flamencos (*Ibidem*: 2153). Figuraba también en los índices de Amberes 1570 (*Index* VII: 515), y en el portugués de 1581 (*Index* IV: 101).

libros lascivos que se supieren, como *Celestina*, *Diana*, Ovidio *De arte amandi* en lengua vulgar [ya] que tampoco es materia de heregía otras cosas, que se vedan por ser contra la reverencia debida a la sagrada escritura o a los Santos.<sup>27</sup>

Con este criterio de obediencia al Vaticano propuesto por el jesuita se evitaría la circulación de aquellos libros lascivos que no sólo eran indiferentes a Quiroga, sino que debían de satisfacerle al menos tanto cuanto a sus censores, que con tanta celeridad expurgaban obras voluminosas como el *Decamerón*, cuando el oficio imponía largos esfuerzos, dilaciones, dudas y temores como se ve por las quejas constantes presentes en los papeles de Inquisición del Archivo Histórico Nacional. Dicho criterio encuentra eco en el parecer que sobre los libros del Escorial firmaba don Antonio Gracián quien, pensando quizás dónde esconder los numerosos libros prohibidos, proponía seguir el modelo de la Vaticana y separar netamente la biblioteca pública de la secreta; para Gracián, la tarea de los censores se desperdiciaba malamente si era dedicada a obras mundanas:

De la biblioteca de Conrado Gerson si tornase a resucitar como me parece y convendría si por el Sto Officio se mandassen castrar de sus locuras como se han emendado libros de poco provecho como la *Propalladia* y *Lazarillo* y Castillejo. Desta biblioteca digo se podría sacar traza para concertar las facultades y hazer listas de los nombres propios, de autores<sup>28</sup>.

Testimonios así abrían la vía hacia criterios menos liberales que el de Quiroga, que culminarían en la aceptación de la *regula* VII tridentina por parte del *Index* de Sandoval y Rojas en 1612<sup>29</sup>; un endurecimiento en el que los jesuitas, con su concepto de literatura ejemplar y moralizante, al menos para los que no eran de la Casa, tienen una responsabilidad bien precisa, como señala Russell en su estudio, si bien puntualizando que las nuevas restricciones de los índices del siglo XVII no pasaron de suprimir ciertos pasajes, sin entrar a fondo en prohibiciones de conjunto<sup>30</sup>. En la batalla por guiar las milicias de Cristo, el abrazar los criterios romanos sin duda les beneficiaba, habiéndose convertido en los máximos responsables de la educación de los jóvenes.

El maestro Asensio, en un memorable artículo, se preguntaba: «¿pueden reducirse a sistema las motivaciones ideológicas, sentimentales, éticas y políticas que suscitan la condenación de una obra?» A la pregunta acompañaba una constatación, fruto de su largo trato con los libros incluidos en los varios índices europeos:

<sup>27</sup> A.H.N. Inq. 4435/5, ff. 1r-v.

<sup>28</sup> Biblioteca del Escorial, Ms. & II 15, ff. 275r-276r.

<sup>29</sup> Quedan prohibidos «los libros, que tratan, cuentan, i enseñan cosas lascivas de amores, o otras qualesquiera, mezclando en ellas heregias, o errores en la fe, ora sea exagerando i encareciendo los amores, ora de otra manera». *Index librorum prohibitorum et expurgandorum ILL<sup>mi</sup> ac R<sup>mi</sup> D. Bernardi de Sandoval, Matrithi Apud Ludovicum Sanchez Typographum Regium, MDCXII, p. 4.* (ej B.N.M. 2/48297).

<sup>30</sup> Siguiendo un modo de censurar que Russell tilda de *literal*: «Con aquel literalismo que fue siempre característica de la Inquisición, pone reparos en lo que dice un escritor textualmente sin preocuparse nada por la trascendencia general de una obra que no contenga palabras o frases censurables» (*Op. cit.*, p. 467).

La censura se basó en la tajante división del público lector en dos clases: los indocultos ignorantes del latín, y los que leían latín, lengua común de la alta cultura en la Europa occidental<sup>31</sup>.

Dan la razón a don Eugenio por un lado las prohibiciones de Biblias, clásicos y de textos doctrinales en lengua vernácula, no en latín; y por otro las numerosas excepciones que se contemplaban a la hora de permitir la posesión de libros prohibidos<sup>32</sup>. Y se la da sobre todo el cardenal Quiroga cuando en el prefacio de su *Index expurgatorium* de 1584 señala la prevención contra ciertos libros

o por no convenir que anden en lengua vulgar, o por contener cosas que aunque los tales autores píos y doctos las dixeron senzillamente, y en el sano y cathólico sentido que reciben, la malicia de estos tiempos las haze ocasionadas para que los enemigos de la Fe, las puedan torcer al propósito de su dañada intención.

En este sentido, el *Index* de Quiroga es un catálogo que previene la fe católica contra cualquier desviación doctrinal, pero que todavía no tiene en cuenta los peligros de la lectura de la literatura profana para el vulgo, asunto que preocupaba mucho más a los inquisidores romanos y a los jesuitas. Válvula de escape calculadamente permitida, o miopía de teólogo alejado de la realidad, para Quiroga la literatura era, sin duda, los clásicos, y estos podían leerse a voluntad en latín, la lengua de los cultos. De las cerca de dos mil condenas de su *Index*, la mayoría recaen sobre libros de carácter teológico, doctrinal, religioso, mientras de la naciente literatura de entretenimiento, tan perseguida por los censores romanos de la *Sacra Congregazione dell'Indice*, acaba por mandar al olvido bastantes menos ejemplos que los que, comparativamente, habrían disgustado a los erasmistas o de los que hará quemar Cervantes, por mano del cura, del barbero y de la sobrina. Pero los erasmistas no se las tenían que ver con un proyecto de control ideológico estatal, y Cervantes criticaba una literatura que consideraba digna de tal apelativo, es decir, la vernácula; don Gaspar de Quiroga se ocupaba de otras cosas.

<sup>31</sup> Eugenio Asensio, «Censura inquisitorial de libros en los siglos XVI y XVII. Fluctuaciones. Decadencia», en M. L. López Vidriero y P. M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca - Biblioteca Nacional de Madrid - Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, p. 22.

<sup>32</sup> A este respecto puedo añadir a los casos aducidos por Asensio el de la lista de libros mandados comprar por Arias Montano en 1583 para la biblioteca del Escorial, en la que el criterio inquisitorial no se tiene absolutamente en cuenta ya que figuran obras prohibidas de Erasmo, Raimundo de Sabunde, Marco Antonio Flaminio, Luis Carrión etc. *Catálogo de los libros que dexó el Doctor Arias Montano por el mes de março de 1583 para que se compren para las dos librerías de sant Lorenzo el real*. (Escorial Ms. & II.7, nº 91, ff. 477a-483a).

# UT PICTURA POESIS EN LOS PRELIMINARES DEL LIBRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO: EL POEMA AL RETRATO GRABADO

Pierre Civil  
Université de Paris III Sorbonne Nouvelle

«Pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte», afirmaba López Pinciano al final del siglo XVI<sup>1</sup>. El autor de la *Philosophía anti-gua poética* no pretendía sino elevar a nivel teórico el famoso motivo del *ut pictura poesis* de Horacio o el conocido aforismo de Simónides de Ceos que hacía de la pintura «una poesía muda» y de la poesía «una pintura elocuente»<sup>2</sup>. Se repetían incansablemente parecidos comentarios sobre la fraternidad, el hermanazgo, el maridaje –a veces también la competencia– entre la pluma y el pincel, metáforas que traducían unas concepciones muy generales, pero con probables matices, de dichas relaciones<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Tomás Iunti, 1596. Edición moderna de Alfredo Carballo Picazo, 3 vol., Madrid, C.S.I.C./Instituto Miguel de Cervantes, 1953. Véanse los comentarios de Aurora Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1900, p. 168-169, Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, y María Pilar Manero Sorolla, «El precepto horaciano de la relación *fraterna* entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1988, pp. 171-191.

<sup>2</sup> Sobre la penetración del tema de la *muta poesis et pictura loquens*, véanse los clásicos estudios de Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XVe-XVIIIe siècles*, trad. de M. Brock, París, Macula, 1991 (1ra ed. 1940), Mario Praz, *Mnémosyne. Parallèle entre Littérature et Arts plastiques*, París, Gérard-Julien Salvy, 1986 (1<sup>ra</sup> ed. 1967), Jean Hagstrum, *The sisters arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, y también, *Peinture et écriture*, ed. de Montserrat Prudon, París, La Différence, 1996.

<sup>3</sup> Para un amplio panorama del tema en la cultura española del Siglo de Oro, véanse A. Egido, «La página y el lienzo...», pp. 164-197, Francisco Calvo Serraller, «El pincel y la palabra: una hermandad

La constante referencia a la fórmula horaciana, interpretada abusivamente en la época, pregonaba el carácter mimético del arte a la vez que justificaba la práctica muy difundida de la transposición por escrito de determinadas obras plásticas<sup>4</sup>. El tema fue un resorte predilecto de la creación poética, la fuente fecunda de un sinnúmero de variaciones<sup>5</sup>.

La expresión pictórica que más se prestaba a estos ejercicios de ékphrasis y daba mejor constancia de la equiparación entre las artes era sin lugar a duda el retrato, con su doble valor de memoria y celebración de la persona, aunando idealismo y singularidad individual<sup>6</sup>. Son poquísimos los poetas que no dejaron una pieza poética relacionada con una figura pintada así como son conocidas de todos, entre otras muchas, las composiciones «a un retrato» de Lope, Góngora, Quevedo, etc., en las que riman profusamente la palabra «pinceles» y el nombre de Apeles<sup>7</sup>.

Al dedicar sus versos al retrato, el poeta ya no restituía la visión de un modelo sino la mirada de una mirada, favoreciendo así ingeniosos efectos de espejo y exaltaciones al cuadrado<sup>8</sup>. La forma privilegiada del soneto, si bien no era exclusiva, se ofrecía más

---

singular en el Barroco español», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 187-204, Javier Portús Pérez, *Lope de Vega y las artes plásticas. (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992 y el catálogo *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, ed. de J. M. Díez Borque, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.

<sup>4</sup> Antonio García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, Oviedo, Universidad, 1977, pp. 291-307 y A. García Berrio, María Teresa Hernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

<sup>5</sup> El tema del homenaje de la poesía a la pintura fue ampliamente difundido; recordemos, entre otros ejemplos, la famosa *Silva al pincel* de Quevedo (véanse Luisa López Grigera, «La silva *El Pincel* de Quevedo», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su cincuentenario (1923-1973)*, Buenos Aires, 1975, pp. 221-242 y Miguel Ángel Candelas Colodrón, «La silva *El pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista», *Bulletin Hispanique*, t. 98, n° 1, 1996, pp. 85-96). Para numerosas referencias, véanse Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, CSIC, 1943 y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias*, T. I - Siglo XVI, Madrid: Junta para ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1923 y T. II - Siglo XVII y XVIII, Madrid, C. Bermejo, 1934.

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, Emilie L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979. Interesa también la difusión del concepto de «pintura» como forma de descripción (que relaciona retratos poéticos y retratos pintados) estudiado por Gareth Alban Davies, «*Pintura: background and sketch of a spanish seventeenth-century court genre*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXVIII, 1975, pp. 288-313.

<sup>7</sup> Conviene destacar los trabajos pioneros de Emilio Orozco Díaz que analizan poemas de Pedro de Espinosa, Bocángel, Carrillo y Sotomayor, etc., reunidos en *Temas del barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947, *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa, 1977, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981, etc., y entre estudios más recientes, E. L. Bergmann, «Painting in Poetry: Gongora's ekphrasis», en *The analysis of Hispanic Texts: Current trends in Methodology*, ed. de Mary Ann Beck, Nueva York, Bilingual Press, 1976, pp. 242-255, Angelina Costa, «Las *Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor. (Un ejemplo temprano de la aplicación de la fórmula horaciana *ut pictura poesis*)», *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 35-49 y José Lara Garrido, «Los retratos de Prometeo. (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», *ibíd.*, pp. 133-147.

<sup>8</sup> Era también una modalidad muy difundida la de los poemas vinculados a series o galerías de retratos para identificar las efigies y exaltar a los personajes. Recordemos, por ejemplo, el modelo que fue la galería de pinturas en verso de Giambattista Marino (imitada por Lope de Vega), y la curiosa colección de poemas

que otra, por su construcción rigurosa y compendiosa, a traducir las geometrías del lienzo. El encuentro entre el poema y la efigie fue en toda Europa un lugar común por el que fundamentalmente se ponían de relieve dos facetas expresivas: la belleza de la dama y la gloria del Príncipe (o del hombre famoso)<sup>9</sup>. El retrato, como fenómeno social y cultural en pleno auge, se convertía cada vez más, según la acertada expresión de José Lara Garrido, en verdadero «espacio poético»<sup>10</sup>.

Queda por elaborar, a la vez que la trayectoria de este subgénero, una tipología más afinada que especifique aspectos distintos: los retratos mitológicos, los retratos llamados «a lo divino», tan propios de la España de la primera mitad del siglo XVII, y los juegos convencionales, a veces pretextos para burlas y sátiras. Estas diversificadas formulaciones del arte por el arte desarrollaban una serie de comunes motivos internos, como por ejemplo el engañoso poder de la imagen, la eternización de la fama o el poeta indigno de su modelo<sup>11</sup>. Entre una rica gama de formas, intenciones y efectos conviene destacar también las piezas vinculadas a una pintura concreta y las que corren libres, con referencia a retratos fingidos o imaginados.

El *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco, iniciado en 1599, constituye sin lugar a duda la clave del arco que traza la evolución del tema a partir del Renacimiento<sup>12</sup>. Esta obra manuscrita, entre artística y literaria, presenta las exactas efigies de las más insignes figuras sevillanas: poetas, escritores, artistas y eclesiásticos de la época. Cada retrato viene acompañado de su respectiva noticia biográfica y, en elogio a las virtudes del efigiado, de uno o varios poemas, en muchos casos dirigidos directamente al dibujo<sup>13</sup>. Esta galería co-

---

en latín y romance de Diego Gracián (conservados manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid: Ms.5572) para acompañar «los Retratos de Príncipes que tenía en su obrador Alonso Sánchez, pintor de su Magestad». Véase particularmente el conjunto estudiado por A. Egido, «*Retratos de los Reyes de Aragón de Andrés de Uztarroz y otros poemas de academia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978. A esta tradición pertenece también el *Libro de retratos* de Pacheco (véase *infra*, nota 12).

<sup>9</sup> Entre una extensa bibliografía sobre la relación entre poesía y retrato en los contextos culturales italianos y franceses, destacamos los trabajos de Mary Rogers, «Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy», *Word and Image*, vol. 2, 4, oct.-dic. 1986, pp. 291-305, François Lecercle, *La Chimère de Zeuxis. Portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, Françoise Bardou, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris, Picard, 1974, Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Honoré Champion, 1994, *Le portrait littéraire*, ed. de K. Kupisz, G.-A. Pérouse, J.-Y. Debreuille, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1988, Alain Niderst, «La théorie du portrait littéraire et du portrait pictural au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Word and Image*, vol. 4, 1, en.-marzo 1988, pp. 105-108, Christian Biet, «*Ut poesis pictura* ou le tableau à l'épreuve du poème dans *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, 1646», *Littératures Classiques*, 11, 1989, pp.121-149.

<sup>10</sup> J. Lara Garrido, «Los retratos de Prometeo...», pp. 146.

<sup>11</sup> Véase la temática que destaca y analiza Claire Pace, «Delineated lives: themes and variations in seventeenth-century poem about portrait», *Word and Image*, vol. 2, 1-4, 1986, pp. 1-17.

<sup>12</sup> Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de P. Piñero y R. Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.

<sup>13</sup> Los 56 retratos del libro manuscrito conservado en el Museo Lázaro Galdiano están acompañados en su gran mayoría de sonetos, coplas, décimas, silvas, epigramas, etc., en castellano, con algunas composiciones en latín. Estos poemas, vinculados al retrato inicial, concluyen cada comentario biográfico. Los firman los poetas más famosos de la época (y también algunos desconocidos): Jáuregui, Caro, el propio

mentada de hombres ilustres, inspirada en modelos italianos y flamencos, se enmarca en el brillante contexto cultural que vivía la ciudad del Guadalquivir a finales del siglo XVI<sup>14</sup>. Prestigiosas academias reunían los mejores ingenios para certámenes y justas poéticas. Estos círculos literarios se interesaban por la teoría de la pintura y debatían a menudo de las relaciones entre arte y literatura. Francisco Pacheco, al igual que los sevillanos Pablo de Céspedes o Juan de Jáuregui, era también un señalado tratadista, «escritor de la pintura», un afamado artista, dibujante y pintor, al mismo tiempo que un celebrado poeta<sup>15</sup>.

Como plasmación de la práctica del elogio y de sus planteamientos teóricos, los numerosos poemas a los retratos que firmó el autor del *Arte de la pintura* constituyen las referencias de una peculiar modalidad expresiva<sup>16</sup>. Señalan también una forma privilegiada de su utilización: las composiciones poéticas directamente articuladas en las figuras estampadas en los umbrales de las producciones editoriales, representaciones laudativas del propio autor o del personaje central de la obra<sup>17</sup>. Si bien los primeros ejemplos conocidos son de mediados del siglo XVI, este dispositivo encomiástico aparece verdaderamente sistematizado en la colección de Pacheco, obra de carácter privado que pudo ser ideada como repertorio de modelos para posteriores usos públicos.

Ha despertado escaso interés entre la crítica la fórmula que consistía en asociar concretamente las dos formas del retrato<sup>18</sup>. En ella convergen varias de las convencio-

---

Pacheco, Ortiz Melgarejo, Herrera, etc. Falta un estudio detallado de las técnicas y del funcionamiento socio-cultural de estos elogios, cruzados en muchos casos. Véanse la introducción de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes a la edición del *Libro de descripción...*, pp. 15-49 y el artículo de Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Cuestiones de iconografía en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, n° 7, 1991, pp. 186-196.

<sup>14</sup> El modelo más directo de la obra fue sin lugar a duda la famosísima colección de elogios de Paolo Giovio, traducida y editada en España por Gaspar de Baeza, *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos... que están al vivo pintados en el Museo de Paulo Jovio*, Granada, Hugo de Mena, 1586. Véase Andrés Soria Ortega, «Sobre biografismo en la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Jovio», *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV, 1981 pp. 123-143.

<sup>15</sup> En Sevilla, se documenta una larga tradición de academias en los siglos XVI y XVII (entre las que destacan las de Hernán Cortés, de Francisco de Medina, Juan de Mal Lara, etc.). Sobre la «supuesta Academia de Pacheco» y sus intereses intelectuales, véanse B. Bassegoda i Hugas, introducción a la edición de Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (1649), Madrid, Cátedra, 1990, pp. 20-32, Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, trad. de V. Lleó Cañal, Madrid, Alianza, 1980 (1ª ed. 1978), «Arte y teoría en la Academia de Francisco Pacheco», pp. 31-112, y Lauriane Fallay d'Este, «Images de l'Italie dans la Séville du XVII<sup>e</sup> siècle, au début de l'ère baroque. L'académie de Pacheco», *Crisol*, 2, Centre de Recherches Ibériques de l'Université Paris X Nanterre, 1984, pp. 35-55.

<sup>16</sup> En varios capítulos de su tratado, Pacheco también transcribió algunas composiciones «al retrato» de otros amigos literatos: coplas de Baltasar del Alcázar, Antonio Ortiz Melgarejo, Enrique Vaca de Alfaro (*Arte de la pintura...*, pp. 289, 475, 518, 528). Tal prolijidad ofrece buen testimonio de la gran difusión que tuvo este tipo de poemas, verdaderos ejercicios de escuela. El género despertaba emulación en el contexto de la cultura erudita sevillana.

<sup>17</sup> Véase nuestro «De l'image au texte : portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», en M. Moner y M. Lafon (eds.) *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble III, 1992, pp. 45-62.

<sup>18</sup> Estas fórmulas que se multiplican en los preliminares del libro del Siglo de Oro pudieron influenciar, por lo menos en parte, la corriente lírica del poema dedicado a la efígie plástica y sus inagotables variaciones.

nes materiales y simbólicas que configuraban el libro como producto socio-cultural: la ejemplaridad del retrato grabado y su valor de testimonio visual<sup>19</sup>, la incipiente afirmación y singularización del autor de la obra escrita<sup>20</sup>, por fin, la celebración paratextual, mediante los imprescindibles versos de alabanza dedicados al autor con motivo de predisponer a la lectura del texto<sup>21</sup>. Queda patente que en tales casos el poema no describe el retrato ni ofrece una versión escrita del mismo. Sirve fundamentalmente para explicitarlo y plasmar con él una total expresión encomiástica<sup>22</sup>. Esta previa comprobación invita a ir más allá del cómodo tópico de la fraternidad entre pintura y poesía. No tanto importan la validez o la ilustración del tema como las motivaciones que llevaron a determinados sectores de una élite cultural a plantear estos problemas estéticos, a elaborar dichas estrategias formales y a recrearse con ellas<sup>23</sup>.

Los dos ejemplos que consideramos a continuación permiten evidenciar rasgos compositivos y principios de funcionamiento, observar también algunas implicaciones. Sacados de obras de afirmada tonalidad religiosa, estos poco conocidos retratos con sus respectivos poemas no pueden tomarse en cuenta de manera pertinente sino como dispositivos conexos<sup>24</sup>.

### I. Soneto y retrato de Fray Pablo de Santa María (fig. I)

El dominico sevillano fray Jerónimo Moreno publicó en 1609 una *Vida y muerte* y

<sup>19</sup> Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades, Valeriano Bozal, «El grabado en España (siglos XV al XVIII)», en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 173-182 y 257-268.

<sup>20</sup> Véase Roger Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, Cap. II, «Figures de l'auteur», pp. 35-67.

<sup>21</sup> Véase José Simón Díaz, *El libro antiguo español: análisis de su estructura*, Kassel, Reichenberger, 1983, pp. 122-149. Sobre las estrategias paratextuales, véanse los recientes estudios, *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels...*, y Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Ginebra, Drqz, 1996.

<sup>22</sup> Citemos, entre muchos ejemplos anteriores, el soneto de Benito Arias Montano «Al retrato del poeta», debajo de la efigie en medallón de Juan Quiros (*Christopathía*, Toledo, Juan Ferrer, 1552, B.N.M.: R.10989), el epigrama de Simón Cufía Ribera «Al retrato del preclarísimo señor Francisco Jiménez Arzobispo de Toledo» que acompaña el retrato, también en forma de medallón, del Cardenal Cisneros (Alvar Gómez de Castro, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1569, B.N.M.: R.1687), el poema «al retrato de Fernando Cortés» de Luis Vargas Manrique (en Gabriel Lasso de la Vega, *Primera parte de Cortés valeroso...*, Madrid, Pedro Madrugal, 1588, B.N.M.: R.10967), y también el epigrama en latín que sirve de epitafio al retrato del ya difunto Pedro Mexía (*Silva de varia lección*, Sevilla, Hernando Díaz, 1570, B.N.M.: 3. 890). Estos casos que presentan en una misma página los versos como el fundamento visual de la efigie, ilustran una concepción claramente monumental del conjunto. El retrato en medallón se inspira en los bajos relieves antiguos y los poemas, a veces en latín, imitan los epitafios o los epigramas de Marcial y de Ausonio. Sobre la tradición epigramática en la lírica del Siglo de Oro, véase el estudio de Sagrario López Poza, «El epigrama en la literatura emblemática española» (en prensa).

<sup>23</sup> Sobre «la utilidad del deleite y la admiración», véase A. Egido, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco», en *Fronteras de la poesía...*, pp. 19-28.

<sup>24</sup> Los dos retratos estampados han sido señalados por J. Carrete Parrondo, «El Libro de retratos de Pacheco», *Goya*, 193-195, 1986, pp. 169-173.

*cosas milagrosas que el Señor ha hecho por el bendito F. Pablo de Santa María* (Sevilla, Francisco Pérez), discurso hagiográfico conforme a los planteamientos contrarreformistas del género<sup>25</sup>. Un soneto y dibujo de Francisco Pacheco<sup>26</sup> fueron insertados entre las primeras páginas de la obra. El conjunto remata una profusa sucesión de piezas preliminares: 10 aprobaciones y textos similares, un largo prólogo, una dedicatoria a Hernando Enríquez Afán de Ribera, y otras dos composiciones poéticas en alabanza a la virtuosa figura del religioso hispalense.

La figura de Fray Pablo, como lo reza el soneto, está precisamente «puesta en la entrada y asegura el paso», según la tradición del semblante estampado que abre el relato de la vida ejemplar de algún personaje famoso. Llama la atención el parecido estilístico del retrato en busto del dominico con las efigies dibujadas del *Libro de descripción de verdaderos retratos*, en sus marcos arquitectónicos. Pero éste no procede de la famosa selección. Es obra inédita que, probablemente, formó parte de los más de 150 retratos que Pacheco, en su *Arte de la pintura*, declaraba haber realizado<sup>27</sup>.

El poema señala directamente al retrato del personaje dirigido hacia los versos, de tres cuartos, con los ojos cerrados. La redundante mecánica del elogio poético atañe sucesivamente al dedicatario (que puede asimilarse al lector), a la figura del santo varón, al propio Pacheco que afirma su «ingenio en ambas artes», por fin al autor de la obra. Sorprende la orgullosa afirmación del pintor-poeta, frente al humilde Pablo de Santa María. Entre los consabidos tópicos del relato biográfico como templo de los trofeos, de la lectura como visita del mismo, de la veneración unánime de la memoria del difunto, cobra especial relieve el tema de la complementariedad que reúne el retrato grabado del personaje difunto (caso poco corriente aquí de una máscara mortuaria) con el relato de su historia que, según se pretende, consigue restituírle la vida. A través de esta común variación sobre el hermanazgo entre pintura y poesía, Pacheco finge reconocer su incapacidad por animar la faz y, por tanto, la superioridad de la pluma a la que deja paso a continuación.

Sin embargo, la *vera efigies* de fray Pablo que se ofrece al lector es mucho más que una mera convención biográfica. Entre los 22 capítulos de la hagiografía, no había de faltar uno, dedicado a los «maravillosos sucesos con que Dios ha querido honrar la imagen de su siervo fray Pablo»<sup>28</sup>. Jerónimo Moreno justifica en él la necesidad de las

<sup>25</sup> Jerónimo Moreno, *La vida y muerte y cosas milagrosas que el Señor ha hecho por el bendito F. Pablo de Santa María*, Sevilla, Francisco Pérez, 1609 (B.N.M.: 7.7627).

<sup>26</sup> El retrato impreso fue grabado por Francisco Heylan, artista flamenco instalado en Sevilla hacia 1606. Véanse Antonio Moreno Garrido, *El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía, Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26-28, 1976, pp. 56-63, y Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 vol., Madrid, Secretaría General Técnica, 1982, II, p. 18, nº 1030 (1). En su *Arte de la pintura*, Pacheco mencionó el dibujo que había realizado de fray Pablo, entre una lista de retratos de santos contemporáneos tenidos en gran veneración, (*Arte de la pintura...*, p. 710, y n. 140).

<sup>27</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (1649), ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990. Sobre la obra del artista, véase Juan Miguel Serrera, Enrique Valdivieso, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, Historia de la pintura española*, Madrid, C.S.I.C., 1985.

<sup>28</sup> J. Moreno insiste en la «reverencia con que deben ser tratados los retratos deste siervo de Dios» y refiere dos relatos de curaciones milagrosas (J. Moreno, *La vida y muerte...*, cap. 20, p. 217).

imágenes sagradas y refiere dos casos de milagros operados directamente por unas estampas del retrato del dominico<sup>29</sup>. Tales referencias conferían, *a posteriori*, un claro sentido devocional al grabado iniciador.

Mencionaremos unos cuantos casos parecidos. En 1612, fue publicado en Sevilla el *Teatro de las religiones* de Fray Pedro de Valderrama, con retrato del autor, obra también de Francisco Pacheco<sup>30</sup>. En 1619, éste hizo editar los *Versos* de Fernando de Herrera<sup>31</sup>, precedidos por un dispositivo similar de efigie, abierta por Pedro Perret a partir de un dibujo suyo y acompañada de un soneto en el que ofrecía a la nación «la forma verdadera del culto y gran Herrera i el fruto de su ingenio, alto y profundo»<sup>32</sup>.

## II. Retrato grabado de Pedro Sigler (fig. 2)

En la continuidad de las obras relacionadas con la labor artística de Francisco Pacheco, nuestro segundo ejemplo, algo más tardío, se podría considerar como una especie de culminación del género. Forma parte del complejo sistema paratextual que introduce el texto *De los atributos mejorados de María, Serenísima Señora nuestra en su immaculada Concepción* (Sevilla, Simón Fajardo), del sevillano Pedro Sigler de Umbría, religioso mínimo, afamado predicador, calificador del Tribunal de la Santa Inquisición e incansable defensor de la opinión pía<sup>33</sup>.

La obra, publicada en 1632, es un volumen *in quarto* cuidadosamente impreso. Una complicada portada con representaciones de religiosos, santos y alegorías, abierta por el buril de Alardo de Popma<sup>34</sup> da motivo a unas veinte «Octavas que exponen el pensamiento que cifra la lámina deste libro», caso particularmente interesante de elucidación iconográfica<sup>35</sup>. El dispositivo retratístico precede a los índices, las censuras,

<sup>29</sup> La obra es muy representativa de la amplia corriente de religiosidad «popular», fomentada y controlada por la autoridad eclesiástica. Eran numerosos los retratos estampados en la prolífica literatura hagiográfica de la época, como también eran frecuentes las imágenes de devoción que difundían las efigies milagreras de numerosos frailecillos. Sobre este punto, véase Augustin Redondo, «Acercamiento al *Quijote* desde una perspectiva histórico-social», *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 291, n. 132.

<sup>30</sup> Pedro de Valderrama, *Teatro de las religiones*, Sevilla, Luis Estupiñán, 1612, (B.N.París.: D. 2730).

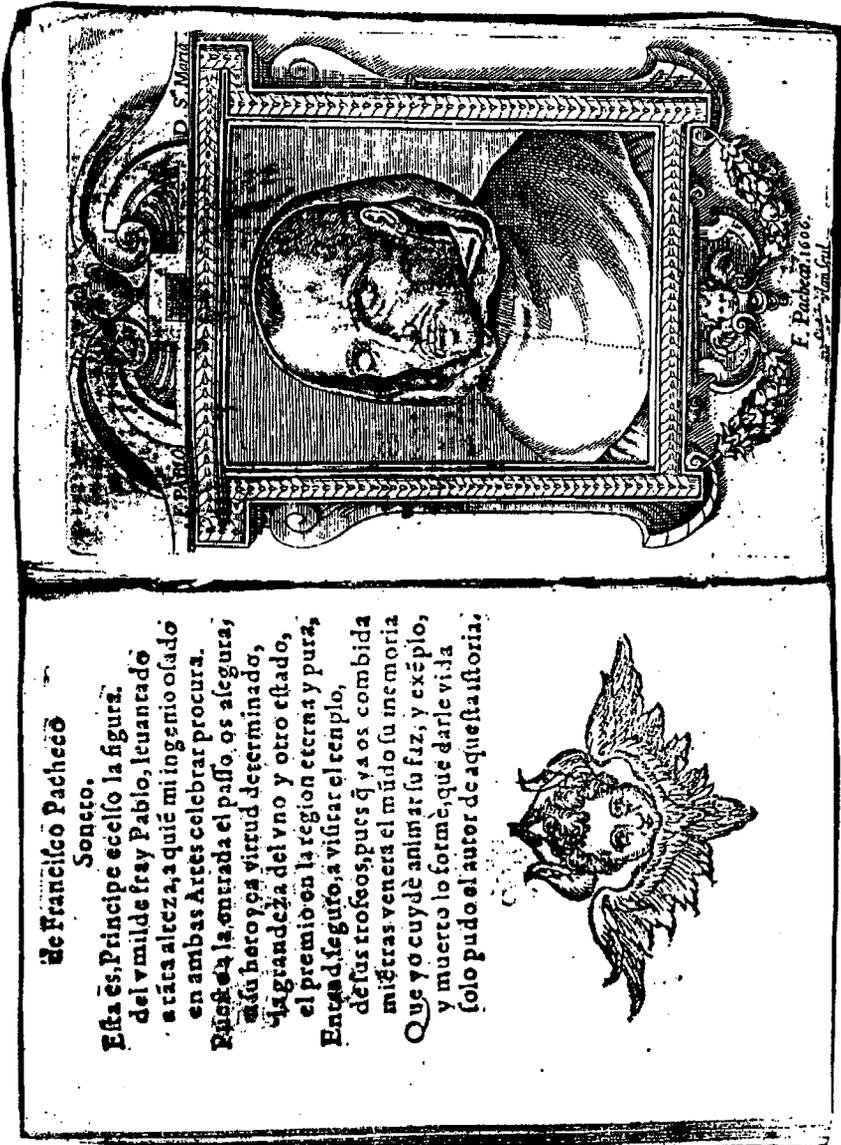
<sup>31</sup> Fernando de Herrera, *Versos de Fernando de Herrera, emendados y divididos por él en tres libros*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1619 (B.N.M.: R. 10971).

<sup>32</sup> Son famosos, por otra parte, los dos retratos grabados en 1630 por Juan de Courbes para las *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, Imprenta del Reino, 1630, B.N.M.: R. 25192) de José Pellicer de Salas y Tovar. Uno representa a José de Pellicer, autor de los comentarios, el otro a Góngora coronado por la fama (a partir del retrato pintado por Velázquez), ambos con sus sonetos encomiásticos, en los umbrales de estas *Lecciones solemnes* a las obras del Píndaro andaluz. Los grabados están reproducidos y comentados en José Manuel Matilla, *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*, Vitoria, Ephialte / Madrid, Calcografía Nacional, 1991, pp. 23, 103 (nº 73) y 104 (nº 74).

<sup>33</sup> Pedro Sigler de Umbría, *De los atributos mejorados de María, Serenísima Señora nuestra en su Immaculada Concepción*, Sevilla, Simón Fajardo, 1632 (B.N.M.: 3.10404).

<sup>34</sup> Sobre la vida y la obra de Alardo de Popma, grabador flamenco, autor de la portada y del retrato (a partir del dibujo de Pacheco), véase E. Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles...*, II, p. 433, nº 1713 (18).

<sup>35</sup> Véase J. M. Matilla Rodríguez, «El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, 12, 1993, pp. 25-32.



las seis aprobaciones, la dedicatoria al arzobispo de Sevilla, el prólogo, una oración a María, y cuatro poemas al autor con los recíprocos agradecimientos. Las dos páginas fueron concebidas para favorecer una captación inmediata del conjunto. Esta presentación, familiar para el lector, delimita los dos espacios, el figurativo y el poético, como doble modalidad discursiva que, literalmente, salta a la vista.

El retrato, figura casi entera, respeta los tradicionales cánones de la representación de los eclesiásticos intelectuales o de alto rango. El personaje está sentado de tres cuartos en un sillón frailer, frente a una mesa, en la actitud de reflexionar y mientras está escribiendo. En la mano derecha, la pluma en alto se ofrece como metáfora visual de la misma redacción del texto. La mano izquierda, firmemente apoyada en un libro, señala la autoría de la obra terminada.

La mirada frontal de fray Pedro Sigler conlleva una intensa carga expresiva. El dibujo claro y preciso, con potentes efectos de relieve, restituye la fuerte personalidad del retratado. La técnica artística aquí empleada ilustra perfectamente las reglas teóricas que enunciaron varios representantes de la llamada escuela sevillana. Recordemos que Pablo de Céspedes preconizaba en sus escritos la primacía del «dibujo, contornos y verdaderos perfiles» para expresar «la grandeza y la magestad de las figuras»<sup>36</sup>.

En la parte superior se responden los símbolos. El reloj (asociado a la inscripción *aetatis suae*), constituye, por su misma situación en el grabado, el punto de partida del recorrido de la mirada. Se impone la idea común de la eternidad de la gloria que vence la fugacidad del tiempo, tensión plasmada en el instante suspendido que autentifica al retrato como formulación déctica<sup>37</sup>. Al otro lado, aparece integrado artificialmente en la composición un gran escudo de armas (el del propio autor), que connota los valores esenciales e inalterables del «quién soy y de dónde vengo»<sup>38</sup>. Reivindicación de identidad y proyección individual, la metonimia visual del orgulloso escudo asienta la legitimidad del modelo, afirmando su nobleza, expresando también su vocación social y superioridad moral.

Complejas líneas de fuerza relacionan los distintos elementos compositivos. Frente al relativo naturalismo del retrato, domina el peso de los códigos de representación que

<sup>36</sup> «Fragmentos de obras que escribió sobre la pintura el pintor Pablo de Céspedes», en Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, vol. V, p. 284. Véase también, F. Pacheco, *Arte de la pintura...*, pp. 522-533, y para una síntesis de las teorías del retrato artístico en la época, nuestro *Recherches sur le portrait en Espagne sous les règnes de Philippe II et Philippe III (Madrid et Tolède). Aspects culturels et idéologiques*, Thèse de Doctorat (Universidad de la Sorbonne Nouvelle Paris III, feb. 1992, dir. A. Redondo), cap. III, pp. 90-145.

<sup>37</sup> Sobre el valor emblemático del reloj, como expresión de la *vanitas*, en la retratística de la época, véase Julián Gállego, *Visions et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*, París, Klincksieck, 1968, pp. 213-216.

<sup>38</sup> Sobre la cuestión del escudo como motivo de exaltación individual, véase Edmond Cros, «Le portrait de Mateo Alemán», *Arquivos do Centro Cultural Portugues, Hommage au Professeur Adrien Roig*, vol. XXXI, Lisboa/París, Fond. C. Gulbenkian, 1992, pp. 575-588 y Marie Roig Miranda, «Sonnet et héraldique: *Vulcano las forjó, tocólas Midas* de Quevedo», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, P.U.M., 1994, pp. 1005-1014.

refieren entre sí. El grabado se ofrece no como ilusión de realidad sino como expresión paradigmática de la gloria, también como realización plástica que precisa en los márgenes otras más discretas autorías, el nombre del grabador y el del autor del dibujo con la fecha de su realización.

La solemne figura, a penas descentrada y, como en el caso anterior, orientada hacia el poema, forma parte de una elaborada construcción espacial que postula la coherencia interna del sistema representativo pero que al mismo tiempo establece una simbólica distancia intermedia para aprehender y relacionar los dos elementos. Desde este punto de vista referencial, el implicado espectador no podía ser un observador superficial.

### III. «Al retrato del Autor deste libro», soneto de Vallejo de Ostos (fig. 2)

Encuadrado bajo el nombre de su autor y la cita de sus funciones, el soneto con estrambote, «al retrato del autor deste libro», ostenta su doble acróstico, el de comienzo de verso y el del hemistiquio (o mesótico) que repite el «PADRE PETRUS SIGLER».

El acróstico era tradicional entre las poesías preliminares. No se trata de la conocida ocultación del nombre del autor sino aquí de su proclama, a la par que se manifiesta el alarde de ingenio del propio conceutor. El fenómeno impone una doble lectura vertical y lateral que tiende a descomponer la racionalidad sintáctica del poema para ofrecer a la vista una clave interpretativa: la identidad enfáticamente pregonada del efigiado. Así aparece eficazmente reforzada la genérica hiperbolización del personaje en la convergencia de los discursos<sup>39</sup>.

Vallejo de Ostos cita la postura airosa y la pluma en la mano, sinécdoque del rayo «en ciencia, en verso y prosa» que señala a Pedro Sigler. Desde el pincel del buril, en el primer verso, hasta la pluma, evocada al final del poema, se delinea un recorrido que relaciona la insistente materialidad técnica de la creación artística a la exaltación del escritor retratado. «Heroico, culto, reluciente, perfecto, valiente» llevan hasta la «gloria de su sangre» (clara alusión al vecino escudo). No habrían de faltar los clásicos parangones del artista perfecto, Apeles, Platones o Thimantes. Pero el procedimiento más patente y más elaborado es el de la contigüidad y de la distribución por las cuales se van combinando las percepciones. Resaltan dos sistemas de aprehensión: el que procesa el espacio y el que atiende al valor del tiempo, en los mecanismos de exhibición y énfasis que refuerzan los insistentes ritmos binarios.

<sup>39</sup> La poesía figural, como artificio visual y lucimiento del ingenio de su autor ha despertado interés desde hace algunos años. Estos juegos experimentales ponen «en abismo» el equilibrio del sistema literario y la disposición tipográfica, la poesía y la imagen. Consisten en disociar la lectura y la mirada, abogando paradójicamente por su interconexión. Al mismo tiempo, suponen, por parte del lector, la doble experiencia de lo icónico y de lo verbal. Aunque nuestro soneto no pretende grados extremos de sofisticación, rehúsa el recorrido de la lectura y consigue trascenderlo a través de la referencia directa al grabado. Véase Fernando R. de la Flor, «El régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII», en *Verso e imagen...*, pp. 265-280 y Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.

DE FRANCISCO VALLEJO DE OSTOS

Presbitero, Capellán en el Coro de la Santa Iglesia  
de Sevilla, al Retrato del Autor  
de este Libro.

SONETO.

Pudo el diestro  
 Abrir líneas  
 Tan heroico,  
 En todas letras,  
 Retrato ostenta  
 Para Platonés,  
 En cuyos rasgos  
 Tuvo lauro el  
 Repite golpes,  
 Vnos, y otros  
 Singular en color,  
 Si execuciones  
 Ingenua estirpe  
 Gloria à su sangre,  
 La pluma  
 En cuya mano  
 Rayo es en sciencia,

Pencil del buril labio,  
 A estampa del fuyeto,  
 Tan digno de respeto  
 En tan culto labio.  
 Reluciente, agrauio  
 Para bronce quieto,  
 Esculpir perfecto  
 Himantes en recambio.  
 Rasgos acredita,  
 Aliente afrenta à Apcles,  
 Coutil en arte,  
 Cuyas sollicita,  
 Ingenio sus pinceles,  
 Gloria en toda parte,  
 Los reparte,  
 En la postura airosa  
 Rayo en verso, y prosa.



II. Pedro SIGLER de UMBRÍA, *De los atributos mejorados de María, Serentísima Señora nuestra en su immaculada Concepción*, Sevilla : Simón Fajardo, 1632 (B.N.M. : 3.10404).

Si no era un verdadero iniciado, el lector, sin lugar a duda, formaba parte del público culto. Se le invita aquí a entretejer códigos, contenidos y formas. Se equiparan el grabado estampado con la página impresa y viceversa; se sobreentiende la ideal conjunción entre el poeta y el pintor (o aquí el creador de la estampa). Como lo declaraba Gutiérrez de los Ríos en el tratado teórico que publicaba en 1600, «el escribir es particilla del dibujo»<sup>40</sup>.

#### IV. «Agradecido, el retrato del autor responde»

En la página siguiente sorprende la presencia de otro soneto, como curiosa y graciosa conclusión remedando la tradición de los versos de reconocimiento que siguen a los elogios. Con este poema, «agradecido, el retrato del autor responde a la pregunta que le hace el dueño, al pincel, buril y pluma de los tres artífices que le hicieron»:

Dime Retrato, habla inanimado  
 Con facultad retórica en el arte,  
 Quién pudo de los tres más obligarte,  
 Pacheco Apeles en lo copiado?  
 Alardo Fidias en lo relebado,  
 O Vallejo en poemas sólo Marte?  
 Respondo que los tres en todo, en parte,  
 que todo y parte han proporcionado:  
 El pincel el dibuxo primoroso,  
 El burillo rasgado con viveza,  
 La pluma lo animado de mi dueño.  
 Este responde, todo sí que es sueño,  
 Exceso de los tres, si bien destreza,  
 Quanto el sujeto menos valoroso.  
 Ve, retrato gustoso,  
 No por quien eres, que desacredita,  
 Por quien te aclama sí, que facilita.

Al tomar la palabra el retrato, se invierte ahora con humor el tópico de la representación como poesía muda. El soneto reúne las tres herramientas que elaboran el dispositivo. Los nombres de los tres creadores, enfatizados en una artificiosa competencia, simbolizan la clásica correspondencia y emulación entre las artes<sup>41</sup>. En la dialéctica de

<sup>40</sup> Gaspar Gutiérrez de los Ríos, «De la emulación y la competencia que tiene la pintura y artes del dibuxo con la poesía», en *Noticia general para la estimación de las artes...*, Madrid, Pedro Madrugal, 1600, lib. III, pp. 157-164, en *Teoría de la pintura del siglo de Oro*, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 69-72.

<sup>41</sup> El principio se relaciona con la llamada «estética de la analogía». El soneto como respuesta del retrato explota particularmente la famosa «correspondencia que se halla entre los objetos», según la célebre definición de Gracián.

las partes y el todo, de la fragmentación y de la globalización, como era de esperar, resultan iguales y complementarios los méritos de los tres. A pesar de un «todo sí que es sueño», entre lamento e ironía, se exalta, al final, la suprema función del retrato, la de aclamar al modelo.

\* \* \*

En el espacio inaugural del libro, la articulación entre grabado y poesía, como forma peculiar de la convención de la alabanza y de la *laudatio* personal, se declina en una serie de variaciones del alejar y acercar, del asociar y disociar<sup>42</sup>, directa consecuencia de las relaciones complejas entre poder y creación literaria<sup>43</sup>.

De forma insistente, el hiperbólico elogio se arraiga en la misma materialidad: la del grabado, la del poema y la del libro como objeto. Esta atención a las vías concretas que llevan a la secreta perfección de las obras puede sorprender cuando se sabe cuánto los artesanos-artistas luchaban por ver reconocida su actividad como arte liberal<sup>44</sup>. En la Sevilla de 1632 no había por qué esforzarse por ocultar el carácter manual de la pintura o del grabado: ya no tenía cabida la vieja reivindicación. Las teorías artísticas formuladas en torno a la «mal conocida» academia de Pacheco habían proclamado el triunfo del arte y se generalizaba la reflexión sobre la creación y su propio discurso.

A través del aparatoso dispositivo que acompaña la obra de Sigler no se promocionaba el contenido, aquí un conjunto de sermones de los que se nutría la corriente concepcionista, tan significativa del devoto ambiente sevillano. El retrato ya no era puerta de acceso a los textos sino pura convención que permitía introducir con realidades humanas las revelaciones dogmáticas. Al explorar así los límites de la correspondencia ideal entre los géneros, la mecánica brillante se convertía en juego periférico y vacío. Por aquellos mismos años, aparecía ya más frágil el esplendor económico y el prestigio intelectual de la ciudad del Guadalquivir<sup>45</sup>. Sevilla perdía a sus hijos más destacados que no se resistían a la atracción de la Corte. Allí imponía su autoridad el poderoso Conde-Duque.

<sup>42</sup> El poema invita al lector a seleccionar elementos de significación diseminados (en los que hay que incluir los valores plásticos de la página). La lectura del conjunto se funda en los efectos conjugados de la escritura y de lo visible que favorecen aquí una relativa fluidez entre retórica y semiología. Remitimos a las reflexiones de Bernard Vouilloux, «Le tableau: description et peinture», *Poétique*, 65, 1986, pp. 3-18.

<sup>43</sup> Véase J. Simón Díaz, «Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII, 1976, pp. 65-75 y XIV, 1977, pp. 197-201.

<sup>44</sup> Véase J. Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad, 1976 (nueva edición 1996).

<sup>45</sup> Para el contexto de la cultura sevillana y su evolución, véanse Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad, 1993, y Luis Gómez Canseco, *El Humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla, Universidad, 1993, también Jean Sentaurens, «El Parnaso sevillano», en C. Martínez Shaw (dir.) *Sevilla siglo XVI. El corazón de las riquezas del mundo*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 216-231. En sus *Varones insignes*, obra empezada hacia 1640, Rodrigo Caro evocaba entonces a una Sevilla en crisis, «madre en todas las edades de tan ilustres genios, (y que) se halla en este infelice tiempo tan prostrada». También lamentaba el estado de los estudios humanísticos: «si algunos los tratan», añadía, «es con vana ostentación y sin provecho público o con ignorancia de los verdaderos principios» (citado por J. Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española...*, pp. 111-112).

Artificiosidad conceptual y formal, originalidad ingeniosa en busca de admiración, juegos que reiteran referencias y evidencian códigos, tales modalidades constructivas iban más allá de la mera ilustración del tópico horaciano y organizaban una manera de poética del encomio que las reuniones académicas, los círculos cortesanos y las órdenes religiosas ofrecían en múltiples contextos<sup>46</sup>. El tema de la gloria eterna y el de la dialéctica del fragmento y del todo aparecen como las obsesiones predilectas de estos alardes de ingenio con los que una cultura se autocelebraba. Los sistemas imbricados de lectura y escritura conllevaban varias implicaciones: sociales, por una parte, como muestras del mundo de las alabanzas literarias y de la reivindicada autoría; estéticas, por otra parte, como expresión del intelectualismo triunfante de ciertos cenáculos eruditos dedicados a la narcisista fascinación de la poesía por sí misma. Se trataba, en palabras de Vasari, de « mostrar l'arte ». El dispositivo de la doble página no se limitaba a presentar el sujeto sino a exaltar el poder de la re-presentación. Último artificio asumido, era sólo al cerrarse el libro cuando se conseguía el antonomástico encuentro entre el retrato y el poema.

---

<sup>46</sup> Sobre la importancia del tema en relación con las academias sevillanas, véase, en estas mismas actas, la aportación de José Valentín Núñez, «Notas para la trayectoria del *encomio paradójico* en la literatura española del Siglo de Oro. El caso de Mosquera de Figueroa». Agradecemos al autor el habernos facilitado una copia de este trabajo antes de su publicación.

## EROS E IDENTIDAD EN LAS NOVELAS EJEMPLARES DE CERVANTES

William H. Clamurro  
Denison University

En vista del notorio decoro cervantino, subrayado por el autor mismo en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, sería un tanto disparatado proponer una investigación del eros en estas novelas<sup>1</sup>. Sin embargo, lo erótico aparece en una variedad de formas y en ciertos casos indica una oposición y una crítica a la resolución cómica y afirmativa predominante, esto es, el triunfo del amor (o al menos el casamiento cristiano)<sup>2</sup>. Al hablar del erotismo en la ficción cervantina, hay que diferenciar entre el erotismo y el amor. Corriendo el riesgo de una simplificación extremada, se podría decir que lo erótico (el eros) se refiere a una fuerza, manifestación o elemento primordial de la naturaleza que tiende a borrar o aniquilar tanto las conciencias individuales como los sentimientos más refinados. De esta manera, lo erótico conlleva la aniquilación de la identidad o de cualquier identidad específica. El amor, por su parte, aun cuando contenga cierta base de motivación e interés sexuales, funciona como catalizador de la identidad y, más aún, de la identidad concreta de una persona. Si el frenesí erótico disuelve las distinciones y sumerge lo individual en la colectividad, el sentimiento amoroso intensifica lo específico, la unicidad<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo debe mucho, tanto en lo conceptual como en el pulir del estilo, a mi estimado colega, el prof. J. Eduardo Jaramillo; me aprovecho de la oportunidad para agradecerle la valiosa ayuda e interés.

<sup>2</sup> Ver el reciente estudio de T.A. Sears, *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideology in the «Novelas ejemplares»*.

<sup>3</sup> En *La llama doble*, Octavio Paz distingue entre el amor y lo erótico; a pesar de que los dos están vinculados en el sexo, se encuentran distinciones o aún oposiciones entre los dos fenómenos. El amor, según Paz, es la transformación (hacia lo más elevado) de las fuerzas sexuales y, así, subraya la importancia del individuo. Por el contrario, el erotismo representa un fenómeno de enfoque menos específico en cuanto a la persona o identidad de su objeto, algo más bien anónimo.

En las *Novelas ejemplares* de Cervantes predomina el tema del amor, y en la mayoría de los casos, los subtemas están a su servicio y promueven o posibilitan la resolución de conflictos, la restauración de cierto orden y la unión o reunión social e individual simbolizada por el casamiento cristiano. Por esta razón, difícilmente se podría proponer que, a diferencia del amor como valor y meta ideales, una motivación erótica o un conflicto de índole erótica sirva de eje narrativo principal en las novelas cervantinas (en contraste, por ejemplo, con la motivación que anima algunas novelas de María de Zayas). Cervantes parece reconocer el poder destructivo del impulso sexual—como lo ilustran las violaciones impulsivas y casi anónimas que se encuentran al comienzo de *La fuerza de la sangre* o que se descubre hacia el final de *La ilustre fregona*—. Así, ya que la tendencia cervantina se orienta hacia la resolución de conflicto y la restauración de un orden ideal, lo erótico aparece de manera marginal. Para Cervantes, esta fuerza es una amenaza a la armonía o una crisis que pone en marcha la historia. Lo erótico es una subversión o el índice de una desviación del orden ideal.

Por lo general, en las *Novelas* la intrusión de lo erótico, aun cuando sea de manera fragmentaria, indica cierta desviación o pérdida de enfoque. A veces sugiere, incluso, la locura. Por ejemplo, en la novela menos conectada con la temática amorosa—*El licenciado Vidriera*— la intrusión del erotismo acontece en forma de la repentina e irracional pasión (implícita pero claramente sexual) experimentada por la misteriosa «dama de todo rumbo y manejo». Su interés amoroso en el tímido e indiferente estudiante Tomás Rodaja surge a primera vista. Es decir, la mujer se enamora de un hombre bien joven, mudo y claramente desinteresado, con un simple vistazo y sin que Rodaja lleve la menor iniciativa. La motivación de la mujer es puramente sexual, y aun cuando empieza con la visión de un hombre específico, la pasión pronto degenera en obsesión y deseo. La locura y el deseo de la mujer la obligan a la magia y a aprovecharse de fuerzas oscuras, todo lo cual finalmente se materializa en la forma de un membrillo hechizado. Cabe recordar que el efecto del membrillo—y la locura de Tomás—aniquila su identidad, ya problemática desde el comienzo, convirtiéndolo en el licenciado Vidriera<sup>4</sup>.

Y sin embargo, la novela que de manera más interesante y compleja encarna versiones del erotismo como índice de subversión de lo ideal y síntoma de ciertas perversiones del sentimiento amoroso es *El celoso extremeño*.<sup>5</sup> *El celoso extremeño* representa un ejemplo de un desplazamiento del amor por un erotismo que provoca la distorsión

<sup>4</sup> Es preciso recordar que este cambio es sólo temporal; como reza el texto, «Dos años o poco más duró en esta enfermedad, porque un religioso de la Orden de San Jerónimo... tomó a su cargo de curar a Vidriera...» (*Novelas ejemplares*, ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1980, vol II, p. 73). Todas las citas del texto se refieren a esta edición y se identifican por el número de página en paréntesis.

<sup>5</sup> Además de los otros estudios mencionados más abajo, el presente comentario debe mucho a los siguientes: J. B. Avalle-Arce, *El celoso extremeño* de Cervantes, J. P. Buxó, «Algunas estructuras semiológicas en *El celoso extremeño*», R. S. El Saffar, *Novel to Romance* (en particular pp. 40-50), P. Lewis-Smith, «The Two Versions of *El celoso extremeño*: On the Questions of Authorship and Intent», S.H. Lipmann, «Revision and Exemplarity in Cervantes' *El celoso extremeño*», H. Percas de Ponseti, «El «misterio escondido» en *El celoso extremeño*», C. Stern, «*El celoso extremeño*: Entre farsa y tragedia», y E. Williamson, «El «misterio escondido» en *El celoso extremeño*: Una aproximación al arte de Cervantes».

de valores, de identidad y de los significados auténticos de lo material y lo personal. Así pues, podría decirse que, a pesar de su idiosincrasia, *El celoso* nos presenta, en cuanto a la relación hostil entre el sentimiento del amor y la fuerza de lo erótico, una guía de lectura para todas las *Novelas ejemplares*.

Son numerosas las lecturas e interpretaciones de esta novela desde una perspectiva sexual, como se ve por ejemplo en los estudios sobre la estructura y disposición de la casa construida por Felipe Carrizales<sup>6</sup>. Como observan gran parte de las lecturas críticas, la casa misma como tal es símbolo de lo femenino. Toda casa representa el microcosmos de la familia, el reino doméstico, el pequeño mundo de la mujer, el enfoque del punto débil pero definitivo de la honra colectiva. Más allá de este simbolismo convencional, la casa diseñada por Carrizales es un mundo artificial y alucinado, una cárcel-convento de mujeres —esposa, dueña, criadas y esclavas— de la cual ha sido desterrado todo rasgo de lo masculino, con la excepción egregia pero debilitada del marido viejo y celoso. El proyecto de penetración, la entrada y consiguiente seducción de la mujer joven e inocente por el mozo galán —él mismo es una figura de aspectos y definiciones eróticos ambiguos y cuestionables— es en términos generales convencional y, según lo esperado, inevitable.

Un trastorno fundamental de concepción y conocimiento caracteriza el comienzo de la novela, y esta distorsión se centra en la naturaleza y experiencias del viejo protagonista, Carrizales, en su lejana juventud de derroches y aventuras sexuales. En el momento memorable en que Carrizales medita en su pasado, sus fracasos y su viaje a las Indias, el texto traza claramente la conexión entre mujer y hacienda:

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido; y sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres. (p. 100)

En efecto, Carrizales llega a cierta edad, se traslada al Nuevo Mundo para morir (simbólicamente) y renacer, para hacerse nuevo tanto en bienes de fortuna como en modo de ser. El texto nos presenta claramente el enfoque (o la intención) moral-sexual: el viejo se promete enmendar su trato con las mujeres. Pero es insoslayable que el hombre paulatinamente ha fundido y confundido a la mujer con los bienes materiales, o sea, que ha materializado lo femenino.

Así pues, Carrizales va a las Indias a transformarse a sí mismo, y cuando regresa a España después de veinte años y con una hacienda reconstituida, ha cambiado casi por completo: de hombre viril, necio y derrochador, a hombre codicioso, temeroso y en efecto estéril —a pesar de que él mismo declare poseer fuerzas suficientes para engendrar un heredero—. Carrizales se ha convertido en un hombre-mujer, una figura de re-

<sup>6</sup> Ver en particular los estudios de M. Molho, «Aproximación al *Celoso extremeño*» y de A. Weber, «Tragic Reparation in Cervantes' *El celoso extremeño*».

tención codiciosa y preñada estérilmente de bienes materiales y deseos ilusorios<sup>7</sup>. En su vejez, y como consecuencia de su propio miedo, él mismo inicia el proceso de inversiones y desplazamientos. Al nivel más obvio, con respecto a su juvenil esposa, Carrizales hace el papel de un esposo paternal, distrayéndola y regalándola con juguetes y dulces; es decir, con objetos que suplen, inadecuadamente, la gratificación sexual<sup>8</sup>. La infantilización así como el recogimiento (que linda en una encarcelación) de la esposa inicia un curioso proceso de distorsión y desplazamiento del amor, de objetos apropiados del amor y de lo sexual. Lo que se ve, en efecto, es la proyección de lo sexual desde la persona específica –en este caso, Leonora– hacia la arquitectura y el ambiente febril de la casa-convento.

La casa de Carrizales es un mecanismo de protección y de control. La imagen de una «fortaleza» se repite por todo el texto, y aun cuando el concepto de una fortaleza asediada es bien convencional, si no hartado, en el contexto de la acción de una seducción adúltera (ver, p.e., los pasajes equivalentes de la novela del *Curioso impertinente* en el *Quijote*, I), en *El celoso extremeño* la casa-fortaleza adquiere aún más importancia. De todas las novelas de la colección, *El celoso* es la más estática o estancada. Salvo los preliminares –la historia temprana de Carrizales, su juventud, sus veinte años en las Indias, etc.– casi toda la acción sucede dentro o cerca de la casa. Pero además de su función como mecanismo de control y protección de la persona (Leonora) y de la hacienda material, la casa edificada por el celoso es un artificio para controlar y guiar la vista<sup>9</sup>. Se recuerda que una de las primeras prevenciones hechas por Carrizales es la de cerrar todas las ventanas que dan al exterior; además, el viejo modifica aun las ventanas interiores para que se orienten hacia el cielo. La ironía, en cuanto a Carrizales, es obvia: la primera vez que vio a su futura esposa fue cuando ésta se encontraba asomada a una ventana<sup>10</sup>. Con esto, Carrizales había caído en la trampa del «amor a primera vista», una vista, además, que no hubiera sido posible sin la iniciativa de Leonora, sin su curiosidad por el mundo exterior –lo que ya sugiere la inutilidad de los esfuerzos de Carrizales por conservar a su mujer en el encierro–.

En breve, la casa en cuanto artificio de prevenir o controlar la visión o la vista llega a ser un mecanismo tanto atrayente como laberíntico que casi determina el interés de los de afuera. La casa determina y en efecto «crea» a su seductor, Loaysa. Para este mozo, la casa de Carrizales se convierte en un proyecto irresistible compuesto de varias etapas de seducción y engaño o manipulación, todas de índole un poco teatral. Loaysa se hace representante de comedia. Para entrar en la parte central de la casa, Loaysa

<sup>7</sup> En cuanto a este aspecto de símbolo y psicología, ver C. Paglia, *Sexual Personae*; como dice Paglia, Karl Stern diagnoses as «a caricature of femininity» the self-thwarting of neurotic men «whose attitude toward life was one of hoarding and retentiveness, with a tendency to unproductive accumulation, a kind of unending pregnancy of material inflation, which never came to creativeness or 'birth'». He calls this syndrome «accumulation without issue», p. 92.

<sup>8</sup> Ver A. Weber, «Tragic Reparation in Cervantes', *El Celoso extremeño*.

<sup>9</sup> Ver el artículo de B. Colomina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism», en la colección *Sexuality and Space*. pp. 73-128.

<sup>10</sup> En cuanto a esta problemática, ver el estudio de Molho, «Aproximación al *Celoso extremeño*».

primero tiene que transformarse, disfrazarse como mendigo y músico, a fin de ganar el interés del portero (también encarcelado), el eunuco Luis. El que éste no sólo sea esclavo y encarcelado, sino que además se encuentre atrapado dentro del espacio intermedio del zaguán y sea un mutilado sexual, tiene una importancia que va más allá del mero detalle verosímil (i.e., según la tradición árabe un hombre encargado de servir de portero en una casa de mujeres, guardadas así como si fueran las de un serallo, tendría que ser un castrado). Luis representa a un hombre a quien no se puede seducir sexualmente sino a través de otras avenidas sensuales: la música, la bebida y la comida, se convierten para Loaysa en una palanca, en un utensilio eficaz.

Las fuerzas de Loaysa mismo, sin embargo, así como el preciso significado simbólico de su identidad, son cuestionables. Es obvio que esta figura representa al antagonista necesario; y el texto mismo lo asocia con las fuerzas diabólicas<sup>11</sup>. Pero Loaysa, así como es retratado en el texto, es menos un personaje de vida auténtica y autónoma que una sombra y proyección de los temores de Carrizales. Además, Loaysa intensifica el tema de la identidad, principalmente por razón de su primera táctica de subversión y penetración, es decir, su artificio de disfraz. El empleo de la música, del vino con el que subvierte al eunuco y, en fin, su simple presencia dentro de la casa —inicialmente en el pajar— son para Loaysa estratagemas para destruir las defensas de Carrizales.

Ahora bien, en el relato de su intrusión en la casa, el enfoque erótico-sexual de la obra experimenta un desplazamiento; es decir, conserva como obvia meta la conquista de la joven esposa dentro de la casa (otro símbolo de lo femenino) pero además, las líneas del relato se reorientan por momentos hacia el cuerpo del mozo seductor.

En dos instancias claves, Loaysa se convierte en el centro de atención. En efecto, cuando por primera vez las mujeres de la casa, gozando de un breve momento de libertad ya que Carrizales está dormido, pueden ver este fenómeno insólito pero deseado del hombre joven, Loaysa aparece de improviso en el otro lado de la puerta, entre el zaguán y la parte interior de la casa. El torno de la casa puerta funciona de repente como un artificio de enfoque visual, limitando la visión. Una hermosura masculina se observa, pero lo notable es la distancia y la fragmentación del todo en las partes; como dice el texto,

Era mozo y de gentil disposición y buen parecer; y como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecióles que miraban a un ángel. Ponfáse una al agujero para verle, y luego otra; y por que le pudiesen ver mejor, andaba el negro paseándole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de cera encendido. (p. 117)

En este primer momento es Luis el que ayuda en el proceso de disección visual del

<sup>11</sup> La primera alusión es algo convencional; hablando de la condición tranquila de Carrizales y su casa al principio, el narrador dice que: Desta manera pasaron un año de noviciado...; y así fuera si el sagaz perturbador del género humano no lo estorbara, como ahora oiréis, p. 106. Después las alusiones a lo diabólico y lo angélico se confunden; hablando de los juramentos exigidos del hombre, la esclava Guiomar dice que «Por mí, más que nunca jura, entre con todo diablo; aunque más jura, si acá estás, todo olvida», p. 123.

cuerpo masculino, un proceso de erotización que (otra vez) traslada el enfoque desde lo específico de una persona total hacia los elementos individuales pero generales de lo físico. Cuando un poco más tarde las mujeres han podido drogar al viejo y dejar entrar a Loaysa, se repite este curioso proceso de desarticulación visual, de erotización del joven. En este segundo caso es la dueña quien se encarga de la acción:

Y tomando la buena Marialonso una vela, comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico, y una decía: «¡Ay, qué copete que tiene tan lindo y tan rizado!» Otra: «¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean!» Otra «¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! Y por el siglo de mi madre que son verdes que no parecen sino que son de esmeraldas!» Ésta alababa la boca, aquélla los pies, y todas juntas hicieron dél una menuda anatomía y pepitoria. (p. 125)

La «menuda anatomía» del mozo es, por un lado, simplemente la reacción esperada y verosímil de las mujeres que emergen de la artificialidad perversa del pequeño mundo estéril fabricado por Carrizales. Pero la erotización del hombre —la reducción de un todo a sus componentes físicos— también obra una reducción e inversión de expectativas y supuestos amorosos y sexuales. Es decir, el fijarse tan obsesivamente en lo físico (de por sí, algo tan erótico en efecto) sirve para subvertir lo varonil de esta figura del tramposo-seducidor, ya presentado en términos que cuestionan tanto su poder como su interés sexual y amoroso.

El final de esta curiosa novela, como es bien sabido, contiene la prevista conclusión patética: la muerte del viejo, la renuncia al mundo por parte de Leonora (su entrada en un convento) y la huida avergonzada del mozo a las Indias —quizás para repetir el ciclo necio de Carrizales mismo—. Pero antes de este desenlace previsto, se encuentra la escena tan rara de la fracasada violación o la malograda seducción de Leonora por parte de Loaysa. Como se ha notado, la inhabilidad de Loaysa de consumar sexualmente una «violación» de la casa, del espacio y de las prevenciones del viejo es un cambio curioso que Cervantes introdujo en una versión primitiva del texto. El fracaso, o lo incompleto de la seducción, pues, añade a la ironía de la conclusión; subraya la compleja situación de inocencia y culpa de Leonora. Es, en fin, una ilusión más del ilusionado Carrizales.

Pero al mismo tiempo, este «fracaso» es ya otro momento en la peculiar definición y descomposición del supuesto antagonista y competidor sexual, Loaysa. La lucha a sordas en la cama, la competencia de esfuerzos físicos entre Leonora y Loaysa, es una penúltima sátira de un erotismo que subvierte (en vez de fortalecer) el poder de una sexualidad que debiera haber sido comprometida o por un amor sincero o por una indiscutible fuerza masculina. El momento, sin embargo, tiene algo de lo erótico en sí: «Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos» (p. 130). Aunque no impotente en el sentido técnico o clínico de la palabra, Loaysa se muestra impotente en cuanto al hecho. Así, cuando Carrizales los ve dormidos en la cama —«Vio a Leonora en brazos de Loaysa, durmiendo tan a sueño suelto como si en

ellos obrara la virtud del unguento y no en el celoso anciano» (p. 130)— lo que presencia es tanto el triunfo de las fuerzas incontrolables de la naturaleza (y de la curiosidad de la naturaleza humana) como los engaños y desviaciones irónicas del erotismo mismo. La ausencia de un amor sincero, por parte de cada uno de los tres personajes principales, junto con la intensificación de un erotismo levemente trastrocado y enfermizo, explica y caracteriza la conclusión tan patética como rara e inquietante.

La conclusión de *El celoso extremeño* contiene una lección bien trillada. Como el narrador (quizás el narrador más ingenuo de todas las *Novelas ejemplares*) mismo lo expresa,

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido y tocas blancas y luengas (p. 135).

El núcleo de este mensaje sí tiene validez. Pero el pecado inicial, o mejor dicho la profunda equivocación, de Carrizales, radica en una mala comprensión de sí mismo y de la naturaleza de la condición humana. En el intento de proteger la vida, concebida ésta en términos materiales, y de asegurar el amor, Carrizales no sólo se ha fabricado, «como el gusano de seda, . . . la casa donde muriese», sino que ha creado un mundo y una máquina dentro del cual las represiones, tanto sexuales como intelectuales, se transforman en una pesadilla erótica que destruyen a todos sus «autores».

## OBRAS CITADAS

- AVALLE-ARCE, J. B., «*El celoso extremeño* de Cervantes», *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Eds. Lía Schwartz Lerner e Isafas Lerner, Madrid, Castalia, 1984. 199-205.
- BUXÓ, José Pascual, «Algunas estructuras semiológicas en *El celoso extremeño*», en *Cervantes: su obra y su mundo*, pp. 389-96.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Ed. Harry Sieber, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1980.
- COLOMINA, Beatriz, ed., *Sexuality and Space*, New York, Princeton Architectural Press, 1992.
- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance, A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Baltimore and London, The Johns Hopkins U. Press, 1974.
- LEWIS-SMITH, Paul, «The Two Versions of *El celoso extremeño*: On the Questions of Authorship and Intent», *Neophilologus* 76.4 (1992), 559-68.
- LIPMANN, Stephen H., «Revision and Exemplarity in Cervantes' *El celoso extremeño*», *Cervantes*, 6.2 (1986), 113-21.

- MOLHO, Maurice., «Aproximación al *Celoso extremeño*», *NRFH*, 38.2 (1990), pp. 743-92.
- PAGLIA, Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London and New Haven, Yale U. Press, 1990.
- PAZ, Octavio, *La llama doble: Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, «El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*», *Cervantes* 14.2 (1994), pp. 137-53.
- SEARS, Theresa Ann, *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideology in the «Novelas ejemplares»*, New York, Peter Lang, 1993.
- STERN, Charlotte, «*El celoso extremeño*: Entre farsa y tragedia», pp. 333-42, en González, Angel, et al., eds., *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Albuquerque, U. of New Mexico, 1983, y Madrid, Cátedra, 1983.
- WEBER, Alison, «Tragic Reparation in Cervantes' *El celoso extremeño*», *Cervantes* 4.1, 1984, pp. 35-51.
- WILLIAMSON, Edwin, «El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*: Una aproximación al arte de Cervantes», *NRFH* 38.2, 1990, pp. 793-815.

## LA TRADICIÓN DE LOS MOTES Y *EL LICENCIADO VIDRIERA*

Anthony Close  
University of Cambridge

En esta comunicación voy a resumir el argumento de un libro que tengo en preparación sobre la evolución de la tradición de los motes desde la época de los Reyes Católicos hasta la de Felipe IV, y sobre la especie de crisis que atravesó hacia 1600, común a los géneros cómicos en conjunto<sup>1</sup>. Fueron las obras de Cervantes, y la mencionada novela en especial, las que suscitaron mi curiosidad por el tema. A primera vista, resulta desconcertante la actitud de Cervantes hacia los motes, género de chiste popularísimo entre los españoles de aquella época, sin distinción de clases, y que Covarrubias define así: 'dicho agudo y malicioso... de aquí se formó el verbo motejar, que es poner falta en alguno.' Mientras Cervantes los recoge copiosamente en *El licenciado Vidriera*, los expulsa virtualmente del resto de sus escritos, lo cual plantea dos preguntas. ¿Cómo es posible que el autor del *Quijote* haya vuelto las espaldas, en este libro sobre todo, al género de chiste predilecto del pueblo español? ¿Y por qué optó por levantar el entredicho, de manera tan brusca y radical, en una sola de sus obras?

Ahora bien, las preguntas admiten soluciones satisfactorias, en parte al menos, si las enfocamos desde dentro de la poética cervantina. Como no paran de insistir los preceptistas de cortesanía del siglo XVI (Baltasar Castiglione, Cristóbal de Villalón, Luis Milán, Lucas Gracián Dantisco), aun al recomendar los motes como gala de la conversación aguda urbana y picante, estas bromas tienen un potencial injurioso en que

---

<sup>1</sup> El título provisional del libro es *La tradición de los motes y El licenciado Vidriera*.

el cortesano debe guardarse mucho de incurrir<sup>2</sup>. Cervantes se hace eco de esta opinión en cierto pasaje del *Coloquio de los perros*, donde, refiriéndose a los apodos —es decir, comparaciones jocosas centradas en rasgos físicos, que solían equipararse con los mote— dice lo siguiente: «apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión, rebuzne el pícaro... y no lo quiera hacer el hombre principal, a quien ninguna habilidad éstas le puede dar crédito ni nombre honroso»<sup>3</sup>. Ya que uno de los empeños constantes de Cervantes, por lo que a los géneros cómicos se refiere, es purgarlos de su vulgaridad, deshonestidad, torpeza y otras infracciones contra el buen gusto y las reglas del arte<sup>4</sup>, no es de extrañar que adopte una actitud semejante frente a los mote, confinándolos principalmente a una obra en que la manía peculiar del protagonista, manifestada en franqueza maldiciente y facilidad para la réplica aguda, les confieren pretexto adecuado. Y aun aprovechándose de esta licencia, Cervantes los somete al tipo de depuración que se observa en *Los seiscientos apotegmas* de Juan Rufo, donde cobran un aire serio y moralizante y suelen ir asestados, no tanto contra individuos, sino más bien contra éstos considerados como representantes de una clase social o tacha moral<sup>5</sup>.

Pero, me parece insuficiente explicar de esta manera la reacción de Cervantes, ya que con ello se pasa por alto el proceso de evolución de modales, que Norbert Elias llama socio-génesis, del cual esa reacción no es más que un ejemplo típico. La ya mencionada crisis de los géneros cómicos fue provocada por un complejo de factores: la censura inquisitorial, opresiva desde la publicación del índice de 1559<sup>6</sup>; la vigorosa oposición que hacia la comedia nueva manifiesta un influyente sector eclesiástico y académico desde fines del reinado de Felipe II<sup>7</sup>; y, sobre todo, la progresiva urbanización de la cultura española desde mediados del siglo XVI en adelante, es decir, el hecho de que esa cultura se vaya destinando cada vez más a un público urbano, masi-

<sup>2</sup> Véase *Los cuatro libros del cortesano*, trad. Juan Boscán (1534), ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC, 1942, pp. 180, 187; Cristóbal de Villalón, *El Scholástico* (hacia 1540), ed. Richard J.A. Kerr, Madrid, Clásicos Hispánicos, 1967, pp. 171, 219-22; Luis Milán, *El cortesano, libro de mote de damas y caballeros* (1561), Colección de Libros Raros o Curiosos, Madrid, 1874, pp. 60, 409 y *passim*; Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español* (hacia 1586), ed. Margherita Morreale, Madrid, Clásicos Hispánicos, 1968, pp. 146 y ss.

<sup>3</sup> *Novelas ejemplares*, ed. F. Rodríguez Marín, 2 tomos, Madrid, Espasa Calpe, 1957, II, p. 237.

<sup>4</sup> Es tema que yo he tratado en «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares (12-16 nov. 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 89-103.

<sup>5</sup> Efectivamente, creo que las relaciones formales de la novela cervantina con la colección de Rufo son demasiado estrechas para ser fortuitas. Véase mi artículo «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *NRFH* 38, 1990, pp. 493-511. Sobre el aludido proceso de depuración, véase Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, capítulo XI.

<sup>6</sup> Es muy útil a este respecto el estudio de Antonio Márquez, *Literatura e inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980.

<sup>7</sup> Sobre la repercusión que sobre la obra de Tirso de Molina tuvo esta ola de ataques, culminando en su exilio de la capital y la extinción de su carrera dramática, véase Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso*, I, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1974. Un resultado funesto de este movimiento represivo ha sido estudiado por Jaime Moll en «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *BRAE*, 54, 1974, pp. 97-103.

vo, y por tanto, sujeto a presiones homogeneizadoras<sup>8</sup>. Entre éstas se cuentan, en lugar destacado, las pautas de conducta fijadas por la corte, radicada ya en la capital, y constituida en solemne tinglado teatral y centro político-administrativo, con una falange de aristócratas, funcionarios, embajadores, pretendientes y sus paniaguados. Esta compacta sociedad metropolitana, al comparársela con las pequeñas cortes nomádicas o aristocráticas de comienzos del siglo XVI, está imbuida de sentimientos de clase más rígidos y agudizados, normas de etiqueta más exigentes, aspiraciones culturales más amplias y formas de entretenimiento distintas. Piénsese en las florecientes academias literarias del siglo XVII, o por otra parte, en la sociedad de salón de pequeña nobleza acomodada que sirve de telón de fondo a tantas novelas de Salas Barbadillo o Castillo Solórzano. De acuerdo con el análisis sociológico de Norbert Elias en su *El proceso civilizador*<sup>9</sup>, estos cambios de estructura social van acompañados de cambios de modales y gustos, y de la psicología colectiva subyacente, que se manifiestan en la mayor importancia otorgada al sentimiento de decoro, a la gravedad, y al primor lingüístico como requisitos del pulido cortesano, y, en general, de todos aquéllos que aspiran a ajustarse a este modelo de conducta<sup>10</sup>.

Todo ello repercute en la tradición de los motes. Mientras los caballeros de la época de los Reyes Católicos y del Emperador no sentían melindre alguno en cruzar motes injuriosos con sus iguales, sin hablar de sus criados y truhanes<sup>11</sup>, a los del siglo XVII les hubiera parecido demasiada desenvoltura esta manera de bromear, y, por tanto, ya reservaban los motes para ocasiones en que quedara atenuado o disculpado su impacto afrentoso: el vejamen académico, género en que brilló Anastasio Pantaleón de Ribera; el poema burlesco, como los de Jacinto Alonso Maluenda; la sátira de costumbres, ejemplificada por los aforismos de Rufo o de Vidriera; los retratos de tipejos en *El Buscón*, *La pícara Justina*, y su secuela; la relación de cuentos jocosos en tertulia, tal como se presenta en los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo. Aunque no todos los coetáneos de Cervantes reaccionan ante los motes exactamente como él, la suya es una postura típica que concuerda esencialmente con las adoptadas por Rufo, el Pinciano, Lucas Hidalgo, Lope de Vega, Vicente Espinel, Salas Barbadillo; y la gama global de reacciones posibles, incluidas las distintas de la cervantina, constituye una red unificada, en el sentido de que todas obedecen al nuevo sentimiento de decoro social.

<sup>8</sup> Véase J.A. Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, capítulos III y IV; vid. también la introducción de José María Díez Borque a su edición de Juan Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, Madrid, Cupsa, 1977.

<sup>9</sup> Lo he manejado en la versión inglesa: Norbert Elias, *The Civilising Process: the History of Manners and State Formation and Civilisation* (original alemán, 1939), trad. Edmund Jephcott, Oxford, Blackwell, 1994.

<sup>10</sup> Testimonio de la mayor importancia que a estos aspectos de conducta iban otorgando las clases medias españolas durante el período 1550-1650 fue la gran popularidad del ya citado *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco. Varios contextos de la literatura áurea parecen diseñados para ilustrar sus preceptos, fuesen o no fuesen compuestos con ese propósito. A este respecto, el caso del *Quijote* ha sido comentado por Maxime Chevalier en «Cinco proposiciones sobre el *Quijote*», *NRFH*, 38, 1990, pp. 837-48 (841). Vid. también su artículo, «Decoro y decoros», *RFE*, 73, 1993, pp. 5-24 (13-15).

<sup>11</sup> Vid. Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, capítulos I, II, III.

Dos testimonios demuestran hasta qué punto éste ha cambiado: primero, los motes injuriosos—a cornudos, judíos, homosexuales—son explotados de manera intensiva por autores de libelos y sátiras infamantes, como el Conde de Villamediana, lo cual indica que se ha reducido a cero el umbral de tolerancia para tales bromas<sup>12</sup>; segundo, en los tratados de cortesanía del siglo XVII (los de Salas Barbadillo, Yelgo de Báñez, Núñez de Castro) desaparece todo rastro del debate sobre la licitud de los motes, con las amonestaciones habituales sobre el riesgo de incurrir en maledicencia, cuestión que tanto había preocupado a los preceptistas del siglo anterior<sup>13</sup>. De este silencio se infiere la modificación significativa de los comportamientos que dieron pie a dichos avisos.

Aunque gozaban de boga entusiasta entre los círculos cortesanos de la primera mitad del siglo XVI, boga trazada de modo magistral por Maxime Chevalier en *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, los motes, tanto entonces como después, se arraigaban en el folklore y el habla cotidiana del vulgo. En el *Sobremesa y alivio de caminantes* de Timoneda, cincuenta de los chistes se rematan con réplicas jocosas que ya habían pasado al refranero, incluidos varios motes, como éste: «Andando un pobre pidiendo por amor de Dios, por los ropavejeros de cierto pueblo, y a grandes voces decía: Acordaos, señores, de la pasión de Dios. Díjole un estudiante: hermano, pasad vuestro camino, que aquí testigos son de vista»<sup>14</sup>. Esta broma, alusiva a la conocida ecuación ropero de viejo/converso, repercute en la siguiente réplica del loco Vidriera: «Pasando, pues, una vez por la ropería de Salamanca, le dijo una ropera: En mi ánima, señor Licenciado,

<sup>12</sup> Compárense, por ejemplo, las décimas del Conde de Villamediana contra el Duque de Osuna («Escucha, Osuna, a un amigo...») con las invectivas burlescas que dirigen los poetas aristocráticos del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519) contra cabezas de turco como Juan Poeta o Antón Montoro, «el Ropero». En aquéllas, las rituales acusaciones de herejía del *Cancionero*, cuyo mismo extremismo denuncia la intención jocosa, se vuelven propaganda política virulenta. Vid. Emilio Cotarelo y Mori, *El Conde de Villamediana: estudio biográfico-crítico*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886, pp. 244-45; *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. Juan Alfredo Bellón Cazabán y Pablo Jauralde Pou, Madrid, Akal, 1974, pp. 71-75 y 104-09. Otro ejemplo de la conversión de motes tradicionales en materia de libelos son las invectivas que contra los hermanos Jerónimo y Diego Velázquez y sus familias, y más tarde, contra Torres Rámila, compuso Lope de Vega. Vid. Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 tomos, Madrid, CSIC, 1946-58, II, 239 y ss.; III, 45 ss.

<sup>13</sup> Véase Miguel Yelgo de Báñez, *Estilo de servir a príncipes* (Madrid, 1614), capítulo XXIX, «Del modo de servir de un Ayo, que se encargará de enseñar un hijo de un señor»; Alonso Núñez de Castro, *Libro histórico-político: Sólo Madrid es corte y el cortesano en Madrid*, tercera edición, Madrid, 1675, libro III, «que trata de las virtudes del cortesano»; Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La casa del placer honesto*, ed. Edwin B. Place, University of Colorado Studies in Language and Literature, Boulder, Colorado, 1927, y del mismo autor en la misma serie, *El caballero perfecto*, ed. Pauline Marshall, 1949. El ejemplo más significativo es tal vez el que acabo de citar, retrato de un dechado ficticio de caballerosidad que se inspira en parte en el manual de Castiglione. Mientras éste dedica la mayor parte del libro segundo del *Cortesano* a exponer preceptos de humorismo y agudeza, Salas Barbadillo omite el tema, lo cual nada tiene de extraño, pues Don Alonso, el «caballero perfecto» del título, rezuma gravedad, devoción y pundonor. En *La casa del placer honesto*, el gusto exquisito de los cuatro fundadores de la academia garantiza de por sí la exclusión de todo tipo de chocarrería, y cuadra con la tendencia, manifiesta en las demás obras de Salas, como en las de coetáneos como Castillo Solórzano, Vicente Espinel, Tirso de Molina y Pantaleón de Ribera, a asociar el humor a valores de cortesanía y academicismo.

<sup>14</sup> Cito por la versión del «Sobremesa», *BAE* III, pp. 169 y ss., p. 179).

que me pesa de su desgracia; pero ¿qué haré, que no puedo llorar? Él se volvió a ella, y muy mesurado le dijo: *Filiae Hierusalem, plorate super vos et super filios vestros*<sup>15</sup>. La cita latina está sacada del Evangelio de San Lucas (xxiii, 8), y corresponde a una técnica típica de los motes anti-conversos, el citar textos bíblicos relacionados con la Pasión de Cristo para insinuar que el blanco aludido comparte el odio anti-cristiano de sus antepasados. Un ejemplo de ello es el siguiente cuentecillo tradicional:

Yva un christiano nuevo vendiendo vino y pregonándolo diciendo: ¡Vino! ¡Vino!... Respondióle un truhán: ¡Y nunca le conocistes! Dixo el christiano: No, sino vino en cueros. Respondió el truhán: ¡pues por esso lo açotastes!<sup>16</sup>.

En diversas obras de comienzos del siglo XVI que retratan de manera verista el lenguaje callejero o prostibulario, como *La Celestina* y *La lozana andaluza*, los motes y apodos forman parte inseparable de un léxico zahiriente que abarca pullas obscenas, palabrotas, imprecaciones y maldiciones. En tales contextos, suelen aparecer en su forma primaria, como epítetos mondos y brutales: 'badajo', 'asno', 'cuero', 'ciervo', 'puto cariacuchillado', 'desorejado' (por ladrón), 'cuba' (por gordo), 'galgo sarnoso sin pelo' (por viejo esquelético), 'puta sin sonaderas' (por tener la nariz comida por las bubas). A este repertorio hay que añadir las perífrasis vulgarizadas que expresan insultos parecidos por insinuación, con un guiño sarcástico: 'volar sin plumas' (ser bruja); 'cuando le bautizaba ya sabía andar' (ser cristiano nuevo); 'traer jubón sin camisa' (sufrir castigo de azotes). Todo ello constituye una jerga o sociolecto que linda con otros afines: la germanía, el léxico esotérico referente al coito y las partes naturales<sup>17</sup>, y brinda materia a varios tipos de aluviones lúdicos de insultos (echar pullas, dar matraca, dar vaya), estudiados de modo exhaustivo por Monique Joly<sup>18</sup>.

Para los preceptistas, aunque no necesariamente para los caballeros a quienes intentaban reformar, era impensable que un hombre honrado se rebajase a proferir semejantes baldones. Uno de los interlocutores del *Scholastico* de Cristóbal de Villalón afirma: «En este genero de inuenciones ay dos maneras de dezir: una manifiesta y clara: y otra umbrosa y cubierta de algun estilo gracioso de hablar como debajo de sombra la qual encubre la agudeza con que al motejado toco»(221). Claro está, lo aquí recomendado es la manera «umbrosa» de motejar, que en la práctica se lograba mediante varios tipos de insinuación: ironía, perífrasis, metáforas, y en especial, metonimias y equívocos.

<sup>15</sup> *Novelas ejemplares*, II, 40.

<sup>16</sup> Así aparece en el *Floreto de anécdotas ... que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla a mediados del siglo XVI*, incluida en *Memorial histórico español*, tomo XLVIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 1948, pp. 300-301. Fue chiste bien conocido, incluido en la versión original del *Cortesano* (aunque no en la traducción de Boscán), y también en el *Libro de chistes de Luis Pinedo*, BAE, 176, pp. 99 y ss. (115). Cfr. Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 1975, I, 3.

<sup>17</sup> Este lenguaje ha sido estudiado por Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, en su antología *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro*, Université de Toulouse le Mirail, France, Ibérie Recherche, 1975. Su coincidencia con el lenguaje de los motes se hace evidente, por ejemplo, en los textos burlescos sobre el mal francés, de los que se dan ejemplos en el apéndice.

<sup>18</sup> *La bourle et son interprétation*, Lille, Université de Lille III, 1982.

Sin duda, los chistes en que más claramente se manifiesta esta tendencia metonímica son los motes anti-conversos, cuya abundancia en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz<sup>19</sup>, texto en que me he centrado principalmente para estudiar los motes, pone de relieve los prejuicios racistas y clasistas que caracterizan al humorismo español de aquella época. Conviene constatar de entrada que, gracias a circunstancias históricas sin equivalente preciso fuera de la península ibérica, este grupo de chistes difiere tanto por su forma como por su contenido de los chistes anti-judíos que circulaban en el resto de Europa. Por ejemplo, en la Inglaterra de Shakespeare, apenas si había chistes anti-judíos, por la sencilla razón de que los ingleses de entonces tenían más posibilidades de ver a un judío ficticio en el tablado del Globe Theatre que a uno de carne y hueso por las calles de Londres. En España, en cambio, los chistes anti-judíos eran legión, y además, se centraban obsesivamente en la hipocresía asociada a su condición de conversos, demostrando parentesco íntimo con los temas y lenguaje de las polémicas sobre la institución del Santo Oficio y de los estatutos de limpieza<sup>20</sup>. Si dichas polémicas giran, de modo obsesivo, sobre discrepancias entre signo y significado, es decir, entre comportamiento exterior y creencia privada, no es de extrañar que los mecanismos de los chistes engendrados por el tema acusen la misma tendencia.

Ya hemos visto un ejemplo de este parentesco: los chistes anti-conversos fundados en textos del evangelio concuerdan con una acusación tópica contra dicha clase, el heredar la culpa ancestral de sus antepasados, autores de la crucifixión. En tales casos, la frase bíblica funciona como el tocino, la seda, el agua bendita, el capirote, el fuego, el sambenito, el guardar el sábado, el esperar al Mesías, signos metonímicos denunciadores del ser íntimo, o por afinidad o por antítesis.

Una de las tesis de mi estudio sobre el corpus antiguo de chistes españoles es la de que constituye un discurso distintivo con respecto al resto de Europa, el cual, si bien comparte arquetipos y técnicas de difusión universal, les imprime un sello privativo. En este sentido, no creo que difiera del humorismo verbal de cualquier comunidad. Entiendo el término «discurso» en el sentido popularizado por Michel Foucault<sup>21</sup>: 'conjunto de conceptos que versan sobre un tema, junto con el lenguaje, las prácticas y los supuestos jerárquicos en que se sustenta'. Y doy por sentado que este discurso humorístico tiene principios de organización, tanto externos como internos. Aquéllos son los vínculos que lo unen a otros alrededor —como, por ejemplo, la polémica sobre el problema converso— y éstos son la red de relaciones sistemáticas que unen los dichos del corpus entre sí. Veamos un pequeño ejemplo de este encadenamiento interno.

Al examinar detenidamente la antología de Santa Cruz, nos damos cuenta de la existencia de diversos grupos de apotegmas, a menudo esparcidos en distintos capítulos, que se cristalizan en torno a un concepto o una imagen común. Y entre los diversos

<sup>19</sup> En especial, en la séptima parte, capítulo tres, «De motejar de linaje».

<sup>20</sup> Puede consultarse un copioso muestrario en A. Domínguez Ortiz, *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*, Madrid, CSIC, 1955; igualmente fundamental sobre el tema es el libro de A.A. Sicroff, *Les controverses des statuts de 'pureté de sang' en Espagne*, Paris, 1960.

<sup>21</sup> Sobre todo, en *Les mots et les choses*, 1966 y *L'archéologie du savoir*, 1969.

grupos median relaciones complejas de simetría, reversibilidad, y asociación paradigmática, factores de estabilidad que hacen que el pensamiento humorístico discurra por cauces previsibles y que el lenguaje chistoso así creado, congénitamente difícil y ambiguo, resulte fácilmente inteligible para el oyente<sup>22</sup>. Uno de los subgrupos mencionados lo constituye la imagen de «capirote», especie de capuz que solían llevar los judíos y conversos, la cual sirve siempre para aludir a la sangre manchada. Cada vez que aparece en la *Floresta*, la imagen encierra un sentido o matiz distinto, y sin embargo, su función metonímica estereotipada presta a estas mutaciones un hilo unificador. En el primer ejemplo, en que el término tiene su sentido literal, esta función está demostrada claramente: «Dezía uno por una muger que se hauía casado tres veces, que hauía gozado de capa, y capote, y capirote, porque el primero era hidalgo, y el segundo labrador, y el tercero cristiano nuevo». (*Floresta española*, VI, iv, 16) En el apotegma siguiente el término alude no sólo a la prenda llevada por el hombre sino al capuz con que se tapaba la cabeza del gavilán, y además, da pie a un juego con el refrán «hidalgo como el gavilán»: «Pidiendo uno a un escudero un capirote de luto, prestado, para un enterramiento, respondióle: «No hauéis menester capirote, que no sois gavilán» (VII, iii, 19). En el tercer y último ejemplo, chiste muy popular y a mi juicio excelente, la imagen sirve de base a dos equívocos contrapuestos, con sentido obsceno. A ver si Vds. lo entienden mejor que los traductores europeos de la *Floresta*, o sus editores españoles del siglo XVIII, para quienes resultó impenetrable:

Siendo combidado un cantor tiple, sin barbas, en casa de un canónigo de Toledo, embióle a dezir a este cantor uno que [no] era pariente del Cid Ruy Díaz, con un paje: «¿Qué tanto bolaría su halcón sin caxcaueles?» Respondió: «Decid a vuestro señor que más que el suyo sin capirote» (III, iii, 2).

Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro* (entrada «capirote»), explica correcta y sucintamente el cuentecillo: «Motejáronse un capón y un confesso: éste le dixo: ¿Cómo le va a su pájaro de V.M. sin cascaveles? El capón le respondió: ¿Cómo el vuestro sin capirote?, motejándole de retajado [o sea, circunciso]». Ahora bien, en los tres chistes que acabo de citar, las técnicas chistosas puestas en juego varían tanto como el sentido de capirote: en el primero, paronomasia (capa, capote, capirote); en el segundo, equívoco y alusión irónica al refrán; en el tercero, réplica que continúa ingeniosamente la metáfora obscena del adversario, convirtiéndola en arma para herirle. Y sin embargo, en todos los casos, sacados de partes distintas de la *Floresta*, sigue en pie la función de la imagen como resorte dinámico del chiste, alusivo a la sangre manchada. Es decir, hay un vínculo paradigmático evidente entre ellos, ejemplo minúsculo de cómo el discurso humorístico de la *Floresta* está regido por principios de organización interna.

<sup>22</sup> Para un análisis semántico de la ambigüedad de los chistes, consulté: Hannjost Lixfeld, «Jokes and Aggression: Toward a Determination of the Concept and the Function of a Text Type», en *German Volkskunde: A Decade of Theoretical Confrontation, Debate and Reorientation (1967-1977)*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1986, pp. 229-43; Viktor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humour*, Dordrecht, Reidel, 1985.

Para mí, la 'españolidad' de los chistes españoles áureos es aspecto inseparable de su organización sistemática en discurso; el insistir en ella tiene por objeto sugerir que se hallará reflejada en los géneros que se nutren de los chistes y los desarrollan en estructuras más amplias. Si un buen día los coetáneos de Cervantes decidieron que ya no era admisible el estilo de bromear de sus abuelos, los motivos de este rechazo consisten en haberse hecho insostenible el equilibrio precario en que los hombres del siglo XVI querían que se fundara la práctica de motejar, es decir, la distinción entre motes discretamente picantes y motes injuriosos. Habiéndose efectuado una ruptura de tan esencial componente del sistema, los demás componentes tuvieron forzosamente que cambiar. No quiero decir con esto que la tradición empezara a decaer; muy al contrario, textos como la *Fastiginia* y los *Diálogos de apacible entretenimiento* demuestran claramente su popularidad en el habla cotidiana del pueblo —en duelos de chanzas callejeros, en tertulias alegres— y la súbita expansión de la literatura cómico-satírica en torno a 1600 la vitalizó poderosamente, brindándole formas de vida nuevas y sofisticadas: en *El Buscón* y *La pícara Justina*, en la poesía burlesca, en los entremeses de Quiñones de Benavente... No obstante, sin perder su popularidad, los motes en el siglo XVII, expulsados ya de la agudeza cortesana, están sujetos a la dicotomía de burlas y veras, rigurosamente aplicada; es decir, se asocian a locutores y registros plebeyos, modalidades burlescas, la esfera del deshonor y la irresponsabilidad moral. Ya que la mencionada dicotomía se convierte en el gran principio estructurante de las obras cómicas del siglo de oro: el *Quijote*, *Guzmán de Alfarache*, las comedias de Lope, no hemos de asombrarnos de que el mismo tipo de reparto afecte al tratamiento de lo cómico en conjunto. La suerte sufrida por la tradición de los motes ha sido, pues, común a las demás tradiciones jocosas.

# **EL TESTAMENTO, LA PARTIDA DE DEFUNCIÓN, EL INVENTARIO DE BIENES Y OTROS DOCUMENTOS INÉDITOS RELATIVOS A LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA VIDA DEL DRAMATURGO DIEGO JIMÉNEZ DE ENCISO\***

Mercedes Cobos  
Harvard University

Es bien conocido que de los muchos cargos que el dramaturgo sevillano Diego Jiménez de Enciso ostentó a lo largo de su vida, los cuales fue cediendo a su sobrino Pedro Jiménez de Enciso, marqués del Casal, sólo retuvo para sí el de juez oficial de la Casa de la Contratación, si no hasta su muerte, como se creía, sí hasta su renuncia algunos meses antes de que ésta acaeciera. Cotarelo y Mori dio noticia de dos escritos pertenecientes a un pleito entre la sobrina del poeta, Ana María Jiménez de Zúñiga, y su esposo, Juan Gutiérrez Tello de Guzmán, en uno de los cuales, del año 1631, se titulaba tesorero juez de la Casa de la Contratación y en el otro, de 1633, juez oficial de ella<sup>1</sup>. Los documentos referentes a este pleito habían sido adquiridos por Rodríguez Marín, quien los dio a conocer a Cotarelo. Sin embargo, entre las noticias que entresacó de ellos el propio Rodríguez Marín se decía que nuestro autor había sido tesorero y

---

\* Este trabajo ha sido financiado por el Grupo de Investigación para el estudio de la historia del teatro en Sevilla y su provincia (ss. XVI-XIX), dirigido por la Dr<sup>a</sup>. D<sup>a</sup>. Piedad Bolaños Donoso y subvencionado por la Junta de Andalucía.

<sup>1</sup> Vid. Emilio Cotarelo y Mori, «Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, 1914, pp. 242-243.

juez oficial de la Casa de la Contratación en 1633, pero no en 1631<sup>2</sup>. En la Contratación servía también Antonio Moreno Vilches, quien en una carta a Rodrigo Caro, con fecha de 2 de diciembre de ese mismo año de 1631, se ofrecía a pedir a Jiménez de Enciso que hiciera de intermediario entre el Conde-Duque –de quien, como advierten Cotarelo y Ruth Pike, vino a ser como su representante en Sevilla<sup>3</sup>– y el erudito de Utrera, quien deseaba dedicarle al valido la obra *Antigüedades y Principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. Existía el precedente de Pablo de Espinosa de los Monteros, quien le había dirigido su *Historia, antigüedad y grandeza de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* por mediación de Enciso. Lo mismo pretendía hacer Caro a instancias de Moreno, quien se brindaba para hablarle a nuestro dramaturgo en cuanto éste volviera de Madrid, donde se hallaba a la sazón<sup>4</sup>. Esto parece confirmar que por diciembre de dicho año estaba en la corte, como afirmaba Celestino López Martínez, quien, además, llamaba también la atención sobre un documento de 1632 en el que aparecía con el título de tesorero y juez oficial de la Contratación<sup>5</sup>, ignorando lo que sobre el particular habían publicado ya Cotarelo y Mori, Rodríguez Marín y también Schäfer<sup>6</sup>. En realidad, la información de que había sido tesorero de la Contratación, así como los años durante los que lo fue, se encontraba ya en el *Norte de la Contratación* (1672), de José de Veitia Linaje:

(...) y el año de mil y seiscientos y veinte y seis, aviendo hecho dexación don Melchor entró Don Gaspar en la propiedad, que exerció hasta el año de mil y seiscientos y treinta, en que por su muerte entró Don Diego Ximénez de Enciso, Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla, a quien Su Magestad hizo merced del título de Marqués del Casal, y fue de grande erudición, y letras (como es notorio) y por dexación que hizo de la Tesorería el año de mil y seiscientos y treinta y quatro, hizo Su Magestad merced a don Antonio de Arteaga y Zamudio<sup>7</sup>.

Los nuevos documentos que hemos hallado confirman de manera incuestionable esta noticia y las fechas dadas por Veitia Linaje, a la vez que revelan que por 1633 nuestro autor ostentaba también el cargo de tesorero de las rentas del almojarifazgo mayor de la ciudad de Sevilla y de Indias<sup>8</sup>. Del 11 de abril de 1630 es la real provisión

<sup>2</sup> Vid. Francisco Rodríguez Marín, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y Museos, 1923, p. 425.

<sup>3</sup> Cf. art. cit., p. 231 y Ruth Pike, «The Converso Origins of the Sevillian Dramatist Diego Jiménez de Enciso», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, 1990, pp. 132-133.

<sup>4</sup> Vid. Santiago Montoto, «Rodrigo Caro», en Rodrigo Caro, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla. Epistolario*, ed. y estudio de \_\_\_\_\_, Sevilla, Real Academia de Buenas Letras, 1915, p. XLIII n. 1.

<sup>5</sup> Vid. Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, 1940, p. 43.

<sup>6</sup> Vid. Ernesto Schäfer, *El Consejo Real y Supremo de las Indias, su historia, organización y labor administrativa hasta la terminación de la Casa de Austria*, Sevilla, Publicaciones del Centro de Estudios de Historia de América de la Universidad de Sevilla, 1935, vol. 1, p. 379.

<sup>7</sup> José de Veitia Linaje, *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales* (Sevilla, Joan Francisco de Blas, 1672), ed. facsímil, Ministerio de Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1981, p. 291.

<sup>8</sup> Vid. AGI, Contratación, 824 A, núm. 8 (s.f.).

por la que se hace merced a Enciso del título de tesorero y juez oficial de la Casa de la Contratación, con un salario anual de 250.000 maravedís<sup>9</sup>. El 23 de septiembre de 1632 firma un auto junto con el presidente y los demás jueces oficiales —entre los que se encontraba Antonio López, el padre del poeta Francisco de Calatayud, a la sazón el juez oficial más antiguo de la Casa—<sup>10</sup>. El 8 y el 15 de octubre firma otros dos<sup>11</sup>. Así, pues, volvía a hallarse en Sevilla. Por ciertos pleitos sostenidos por nuestro autor sabemos que aún era tesorero y juez oficial de la Contratación en 1633<sup>12</sup>. Efectivamente, sus cuentas como tal van desde 1630 hasta 1633<sup>13</sup>, aunque por su testamento pedía que las ajustase y liquidase en su nombre el contador Juan Muñoz de Dueñas<sup>14</sup>. El 28 de julio de 1634 se nombra como nuevo tesorero a Antonio Manrique, que no viene a sustituir a Jiménez de Enciso, sino a Antonio de Arteaga, el cual fue promovido a la plaza de veedor general de la Armada antes de hacer uso del oficio. A su vez, éste había sido propuesto por renuncia de nuestro autor<sup>15</sup>.

Como sospechaba Cotarelo y Mori, el dramaturgo sevillano falleció a consecuencia de alguna enfermedad ese mismo año de 1634<sup>16</sup>. Así lo demuestra la partida de defunción que hemos logrado hallar, aunque Cotarelo la daba por perdida: «Habiendo pedido a Sevilla la partida de defunción de ENCISO supe —dice—, por conducto de mi ilustre amigo el laureado bibliógrafo don José María de Valdenebro, que los actuales libros de difuntos de la parroquia de Santa Cruz no comienzan hasta 1636, habiendo desaparecido los anteriores. Creemos, pues, seguro que antes de ese año habrá fallecido el poeta, ya que tampoco se encuentra su nombre entre las partidas posteriores a él»<sup>17</sup>. Según esto, debió de morir antes de 1636 y después del 23 de junio de 1634, ya que, por los testimonios documentales de los que se disponía hasta el momento, constaba que aún vivía dicho día<sup>18</sup>. Sin embargo, el citado estudioso se inclinaba a creer que su fallecimiento no se produjo en 1635, sino en 1634: «La exigua parte que en esta última etapa del pleito [con Juan Gutiérrez Tello] tomó nuestro poeta, que no intervino en la escri-

<sup>9</sup> Vid. AGI, Contratación, 5.785, f. 69<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>.

<sup>10</sup> Vid. *ibid.*, f. 75<sup>o</sup>.

<sup>11</sup> Vid. *ibid.*, ff. 77<sup>o</sup> y 78<sup>o</sup>.

<sup>12</sup> Vid. AGI, Contratación, 824 A, núm. 8 (s.f.) (el 28 de julio de 1633 demanda a Francisco de Goycochea, maestre, un barril de tres arrobas de chocolate, procedente de Nueva España, que dicho maestre había registrado para él en el navío llamado San Antonio. Goycochea, preso y embargado hasta tanto entregara el barril, alega que éste y todo lo demás que venía en el navío se perdió en el cabo de Santa María y que, aunque después de ocho días el barril salió a tierra, al abrirlo se halló que todo el chocolate estaba hecho barro y salado y, por no poderse aprovechar, no se trajo. Comprobado por el testimonio presentado por Goycochea que efectivamente había sucedido como decía, se le puso en libertad); Escribanía, 956 (s.f.) y 1024 B, núm. 36 (documentación correspondiente a un pleito entre Enciso, como tesorero de la Casa de la Contratación, y el fiscal sobre los salarios y mermas de la tesorería de bienes de difuntos y de la Real Hacienda, comenzado en 1633 y fenecido en 1638, después de muerto nuestro autor).

<sup>13</sup> Vid. AGI, Contratación, 4579 y Contaduría, 364, 365 y 366.

<sup>14</sup> Vid. AHPS, ofic. 6, lib. 6<sup>o</sup> de 1634, f. 145<sup>o</sup>.

<sup>15</sup> Vid. AGI, Contratación, 5785, ff. 94<sup>o</sup>-96<sup>o</sup>.

<sup>16</sup> Cf. art. cit., pp. 247 y 248 n. 1.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 248 n.

<sup>18</sup> Vid. *ibid.*, p. 247.

tura de transacción, limitándose a escribir un lacónico billete para que desembargasen los bienes de Tello, hace presumir que sus achaques y dolencias le retendrían en casa, quizá en el lecho, y que su fin último no se habrá hecho esperar mucho»<sup>19</sup>. Como acabamos de decir, estaba en lo cierto, aunque partía de una falsa premisa: que el fallecimiento debió de ocurrir necesariamente en sus casas de la collación de Santa Cruz. Este error en cuanto a la determinación del lugar le llevó a fijar un falso término *ante quem* para la fecha de la muerte, 1636, y a dar definitivamente por perdida la partida de defunción, cuando lo cierto es que nuestro dramaturgo murió en los Reales Alcázares, de los que había sido teniente de alcaide, y a la sazón parece que lo era el marqués del Casal<sup>20</sup>, donde se dice que vivía en la misma partida de defunción, la cual se conserva en el Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa María, hoy denominada El Sagrario. Como ustedes ya habrán colegido, dada esta circunstancia, nuestro dramaturgo podía haber fallecido después de 1635, en contra de lo que aseguraba Cotarelo, aunque ahora sabemos que no fue así y que se le enterró el jueves 14 de septiembre de 1634 en el convento y hospital de La Paz, en una sepultura al pie del beato San Juan de Dios, en cuyo hábito murió y fue sepultado<sup>21</sup>. De esta manera se explica, como ya advirtiera el tantas veces mencionado Cotarelo, que no contribuyera al elogio póstumo de Lope ni más tarde al de Montalbán<sup>22</sup>.

El día anterior al de su muerte había otorgado una escritura en los Reales Alcázares, donde se hallaba enfermo en cama, por la que dejaba a su sobrino Pedro Jiménez de Enciso una casa que tenía en la collación de Santa Cruz<sup>23</sup>. Ese mismo día, temiendo que por la gravedad de su enfermedad podía faltarle tiempo para disponer y otorgar su testamento, dio poder para testar en su nombre al padre maestro fray Alonso de León, conventual en San Benito de Silos, extramuros de la ciudad de Sevilla, al contador Juan Muñoz de Dueñas y a Juan Martínez de Urreta, vecinos de Sevilla. En él pedía que su cuerpo fuera sepultado en el lugar referido y nombraba por sus albaceas testamentarios a su sobrino, el marqués del Casal; a don Antonio de Torres Camargo, del Consejo de Su Majestad y su oidor en la Real Audiencia de Sevilla; y a los dichos fray Alonso de León, Juan Muñoz de Dueñas y Juan Martínez de Urreta. Declaraba que, por muerte de su hermana María, se encargó de la tutela de sus dos hijos y herederos, en cuyo nombre recibió algunas partidas de contado de consideración, así como ciertos bienes muebles; suplicaba al Conde-Duque que, atendiendo al gran amor y afecto con que había acudido a su servicio, recibiera bajo su protección a sus dos sobrinos; dejaba hecho nombramiento en favor del marqués del Casal de tres casas que tenía de por vida; mandaba que se pagase a Leonor de León, monja profesa en el convento de Santa María de La Paz –que, al igual que fray Alonso debía de pertenecer a la familia de la primera esposa del padre del dramaturgo–, lo que declarare que se le debía de la renta que le pasaba, encargando al dicho marqués del Casal que lo

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>20</sup> *Vid. ibid.*, p. 234 n.6.

<sup>21</sup> *Vid.* Apéndice, p. 1 y AHPS, ofic. 6, lib. 6º de 1634, f. 126vº.

<sup>22</sup> *Cf.* art. cit., págs. 247-248.

<sup>23</sup> *Vid.* Biblioteca Capitular y Colombina, Fondo «Gestoso», t. V de Varios, f. 145.

hiciese por su mano de lo más efectivo de que se pudiese sacar, por ser persona principal y pobre, a quien se le debía y él deseaba se cumpliese; y, satisfechas otras obligaciones que dejaba comunicadas, nombraba por heredera a su alma<sup>24</sup>. Gran cautela muestra con relación a las mandas tocantes al descargo de su conciencia, que deja comunicadas en secreto a los referidos fray Alonso de León, Juan Muñoz de Dueñas y Juan Martínez de Urreta, según dice, por la inconveniencia de incluirlas en el testamento, relevándolos, además, de la obligación de dar cuenta de los pagos relativos a ellas, y advirtiendo que «si (...) antes de auerse hecho y otorg[a]do todo aquello que tocara al descargo de mi conciencia, faltare el d[ich]o padre m[aestr]o frai Al[ons]o de León o hiciere au[senci]a desta ciudad, los otros dos comisarios a q[ui]e[n] dexo dado este poder p[ar]a su ex[ecuci]ón consulten teólogos e pers[on]as do[c]tas en aquellos cassos en que fuere nes[esari]o procurar y sauer el m[«a», destruido]yor asierto»<sup>25</sup>.

El 14 de octubre, fray Alonso de León, Juan Muñoz de Dueñas y Juan Martínez de Urreta otorgaron testamento en nombre de nuestro autor. Por él sabemos que antes de que éste entrase en el uso de las tesorerías que tuvo a su cargo, que —como se ha dicho— fueron, además de la de la Casa de la Contratación, la del almojarifazgo mayor de la ciudad de Sevilla y de Indias, compró el oficio de alcalde mayor de sacas y cosas vedadas de la ciudad de Sevilla de su hacienda y, de él y de otros bienes, hizo vínculo y mayorazgo en favor de su sobrino el marqués del Casal y de sus hijos y descendientes. Pero para acabar de pagar el dicho oficio se había valido de 4.000 ducados de la tesorería de los almojarifazgos, una vez que entró en el uso de ella, y ahora se le pedía que los abonara al marqués del Casal. Siempre siguiendo las instrucciones del poeta, en el testamento se pedía también al dicho marqués que tuviese a bien desistir de su derecho sobre las casas que su tío compró en frente del campanario de la iglesia de Santa Cruz y que vinculó al mayorazgo fundado en cabeza del dicho sobrino, para que se pudieran incorporar en el cuerpo de hacienda de su tío y, de su venta, se diera satisfacción a sus acreedores. Parece que el 24 de junio de ese mismo año de 1634 nuestro autor había vendido las casas principales que tenía en la collación de Santa Cruz, junto a las que llamaban del obispo de Esquilache, al jurado Francisco de Torregrosa. Asimismo se mandaba que se partiera entre sus sobrinos lo que él y su hermana María heredaron de su abuela Isabel de Zúñiga por el testamento que ésta otorgó en 1616 y la partición de bienes que se hizo dos años después, pues lo perteneciente a María había quedado en poder de su hermano, como tutor de sus sobrinos, nombrado por ésta en su testamento; se declaraba que las pagas debidas a Simón y Ana de Agramonte habían de hacerse de los bienes del propio Diego Jiménez de Enciso y no, de los de sus sobrinos<sup>26</sup>; y se mandaba devolver a Juan Gutiérrez Tello de Guzmán los bienes muebles que habían quedado a la muerte de Ana Jiménez de Zúñiga, que paraban en poder del

<sup>24</sup> Vid. Apéndice, pp. 1-5.

<sup>25</sup> Vid. Apéndice, p. 4.

<sup>26</sup> El 21 de junio de 1604 Pedro Jiménez de Enciso, el tío del dramaturgo, siendo ya viudo de Leonor Bravo de Arteaga, casó con Beatriz de Agramonte, natural de la ciudad de Cartagena de Indias, hija de Juan Ruiz de Villena y de María de Agramonte, su mujer, velándose tres días después (Vid. APSMS, lib. 5º de matrimonios (1591-1614), f. 78rº y vº). En fecha que desconocemos, Pedro fue encargado de la tutela de

poeta; así como que se pagase al Colegio de las Irlandesas la limosna por las doscientas misas que éste declaró haber aplicado por el alma de su sobrina, la susodicha Ana Jiménez de Zúñiga. Parece que el primo hermano de nuestro autor, Pedro Jiménez de Enciso, le había remitido a Madrid 4.000 ducados, los cuales consideraba habérselos devuelto en servicios que le había hecho en cosas mayores, pero si pareciere lo contrario, su voluntad era que se le pagasen. También parece que en la contaduría del Conde-Duque se le adeudaba a nuestro autor lo que montaron los gastos de la obra del Campillo. Por último, se mandaba hacer inventario de todos los bienes que hubieran quedado a su muerte y que, de lo procedido de la venta, se pagara lo que hubiera quedado debiendo<sup>27</sup>.

El inventario se hizo el 9 de diciembre de ese mismo año. Por él sabemos que, además de las casas mencionadas, poseía otra junto al postigo de la iglesia de San Bartolomé y una huerta, que llamaban de Banvelos, en el término de Guillena, en la dehesa del Almendral, que compró al marqués del Algaba, ambas en cabeza del dicho marqués del Casal. Como curiosidad, añadiremos que, entre otras pinturas, se mencionan varios retratos de distintos miembros de la familia, incluido nuestro autor. Desgraciadamente no se hace referencia a librería alguna<sup>28</sup>.

Para terminar, sólo diremos que, como ustedes ya habrán sacado en conclusión por sí mismos, estos nuevos documentos no nos deparan grandes sorpresas respecto a la vida o la obra de nuestro autor, más bien vienen a confirmar lo que ya se sabía o se había supuesto, aunque creemos que en lo que se refiere a la fecha de la muerte no es poca cosa, pues, como hemos tratado de demostrar, a pesar de que finalmente la conjetura de Cotarelo y Mori resultara acertada, sus argumentos no eran suficientes para aceptar sin reservas, como hizo la crítica posterior, que 1634 ha de ser con casi toda seguridad el año del fallecimiento del dramaturgo sevillano, ni mucho menos que éste debió de tener lugar necesariamente antes de 1636. Y, sin embargo, no cabe duda de que éste es uno de los datos básicos que debemos conocer sobre un autor, ya que en no pocas ocasiones se ha comprobado cuántos problemas puede ocasionar un error que afecte a esta cuestión a la hora de estudiar su producción<sup>29</sup>.

---

Simón Ruiz de Agramonte, mayorazgo, y Ana de Agramonte, que profesaría en el Convento de la Paz, hijos menores de los padres de su segunda esposa, fiándole en ella el dramaturgo y algunas otras personas. En 1620 ó algunos años antes, Pedro Jiménez de Enciso salió desde Sevilla para Tierra Firme, entregando a nuestro autor 8.000 ducados en moneda de plata doble para que ajustase la cuantía de la dicha tutela y pagase a los menores el alcance que se les debiese. En el dicho año de 1620 ó algo antes, murió el tutor hallándose aún en Indias y éstos movieron pleito contra sus bienes y herederos y los del poeta, como su fiador, pidiéndoles cuenta de la tutela. Como resultado, el dramaturgo se vio obligado a abonarles 1.080.833 maravedís en moneda de vellón, que no pudo pagar de contado, habiendo de pedir licencia a la justicia de la ciudad para poder imponer a tributo ciertos bienes de sus sobrinos Pedro y Diego Jiménez de Enciso, hijos legítimos del dicho Pedro, su tío, y María de Zúñiga, su hermana, tercera esposa de aquél, de los cuales era tutor (*Vid.* AHPS, ofic. 6, lib. 6º de 1634, f. 126 vº y algunos otros folios sin numerar).

<sup>27</sup> *Vid.* AHPS, ofic. 6, lib. 6º de 1634, ff. 126rº-157rº.

<sup>28</sup> *Vid. ibid.*, ff. 1394rº-1407rº.

<sup>29</sup> *Vid.* por ejemplo Mercedes Cobos, «Revisión crítica de los estudios biográficos sobre el dramaturgo Damián Salucio del Poyo a la luz de nuevos documentos inéditos», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 2, pp. 77-105.

## Apéndice\*

LA PARTIDA DE DEFUNCIÓN  
Jueves 14 de septiembre de 1634

Este día se enterró en el convento y hospital de la Paz el señor don Diego Jiménez de Enciso. Vivía en (n)el Alcázar.

[*Archivo Parroquial de Santa María (El Sagrario) de Sevilla, libro 11° de defunciones (1629-1636), f. 227v°*]

## PODER PARA TESTAR

En el nombre de Dios, amén. Sepan quantos esta carta uieren cómo yo, don Diego Ximénez de Encisso y Çúñiga, vecino desta ciudad de Seu[ill]a en la collación de Santa María la Mayor, estando enfermo y en mi acuerdo, juicio y entendimiento natural, buena y cumplida memoria, como Dios Nuestro Señor fue seruido de me dar, digo que, por quanto me temo que por la graueça de mi enfermedad me podría faltar tiempo para haçer y hordenar y otorgar mi testamento y la dispusición de mis vienes y porque esto e todo lo demás que conuiene al descargo de mi conciencia lo tengo comunicado con las personas que adelante serán declaradas, por tanto, por esta presente carta otorgo que doi todo mi poder cunplido bastante qual de de[re]cho para en este casso se requiere y es necesario al padre maestro frai Alonso de León, monxe professo de la horden de San Benito de Silos, estramuros desta ciudad, y al contador Juan Muñoz de Dueñas y a Juan Martínes de Vrreta, v[ecin]os desta d[ic]ha ciu[da]d, a todos juntamente o a los dos (*sic, por «cada uno»*) dellos *in solidum* para que en mi nombre y como yo mismo puedan (y) durante mi vida o después de mi fallecim[ien]to// como y quando quisieren haçer, hordenar y otorgar mi testamento y la dispusición de mis bienes, mandando, que yo desde luego mando, que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del conu[en]to y hospital de la Paz desta ciudad en vna sepultura que esté al pie del altar del beato San Juan de Dios y que se digan por mi ánima y por las de las personas a quien puedo ser en algunos cargos las missas cantadas y reçadas, sufraxios y sacrificios donde y en las cantidades y en los días y de las devociones y por los relixiosos y según que los d[ic]hos

---

\* La considerable extensión del testamento y del inventario de bienes nos impide reproducirlos en este apéndice. Las normas seguidas para la transcripción de los documentos reproducidos aquí, así como para los fragmentos incluidos en el estudio previo, son las siguientes: respetamos la ortografía del texto y conservamos los casos de seseo o ceceo, si bien para facilitar su lectura actualizamos el uso de mayúsculas, así como la puntuación; suplimos la acentuación; resolvemos las abreviaturas; separamos las formas unidas, aunque mantenemos las elisiones; ponemos entre paréntesis las sílabas que se repiten o constituyen un añadido inútil debido a una posible distracción del que escribe, así como las notas explicativas sobre cualquier particularidad del texto, que van siempre en cursiva; y entre corchetes, lo que suplimos en el texto para su comprensión, incluida la resolución de abreviaturas, y los pasajes que por cualquier motivo resultan ilegibles, los cuales sustituimos por puntos suspensivos con la apostilla de «ilegible».

comisarios hordenaren, a quien dexo e remito así esto como todo lo demás tocante al acompañamiento y funeral de mi entierro. Y, como se hordenare y dispusiere, se pague y cunpla de mis bienes.

Yten, para que puedan declarar y declaren las deudas y obligaciones que yo deuiere, así conforme a la rraçón que desto ouiere en mis libros como fuera dellos, y mandar se pague de mis bienes. Y porque algunas obligaciones que en particular y en el fuero ynterior yo dexo comunicadas a los dichos mis comisarios y a cada vno de por sí por excusar algunos ynconuenientes// no se podrán expressar en el d[ic]ho testam[en]to, es mi volunt[a]d y m[an]do que aquellas cantidades que fuere nes[esari]o sacar de mis bienes para el cunplim[ien]to y satisfac[ç]ión de las tales oblig[acio]nes se entregue a qualq[ui]er]a de los d[ic]hos mis comisarios y las puedan sacar de los d[ic]hos mis bienes p[ar]a q[ue] de su mano cunplan las d[ic]has mis obligaciones que en el fuero ynterior les dexo comunicadas sin que mi heredero ni nin[gún] juez eclesiástico ni seglar les obligue a mostrar nin[gún] recaudo ni reciuo por donde conste de la d[ic]ha distribución, porque p[ar]a dar por cunplida la cláusula o cláusulas que desto se tratare baste la declar[aci]ón que qualq[ui]er]a de los d[ic]hos comisarios hicieren de auer hecho la dicha distribución s[e]g[ún] mi voluntad.

Yten, para que puedan hacer las demás mandas y legados y dispusiciones en fauor de las pers[on]as y seg[ún] q[ue] yo lo dexare comunicado o por memoria a los d[ic]hos comisarios y que a ellos parec[i]ere, mandando todo se pague y cunpla de mis bienes.

Yten, por q[uan]to a mí se me an entreg[a]do diferentes cartas de pago de almoxarifazgos, cuya cobranza toca a diferentes personas, y de algunas de las d[ic]has cartas de// (de) pago tengo dados reciuos de mi mano a las personas de quien las rec[i]uí y de otras no e dado ni[n]gún reciuo, y porque la mem[ori]a de todas las d[ic]has cartas de pago y despachos que p[ar]a su satisfac[ç]ión están hechos de algunos días a estas partes (*sic, por* «esta parte») y la rrasón de su satisfac[ç]ión todo esto queda y está en poder de los d[ic]hos cont[a]do[r] Ju[an] Muñ[o]z de Dueñas y Juan Martínez de Vrreta, doi poder a los sobred[ic]hos y a cada uno *yn solidun* con gene[ra]l admi[nistraci]ón para que por sí solos puedan dar y firmar los d[ic]hos despachos y cualesquier certificaciones que para la satisfac[ç]ión de las p[art]es a quien toca las d[ic]has cartas de pago fuere necesario, gastando y firmando en ella mi nombre o el de qualquiera de los d[ic]hos comisarios p[ar]a q[ue] valgan y se cunplan en ju[ici]o y fuera dél, las cuales sean y se entiendan aquellas de las que hasta oi estubieren hechas y firmadas por el contador de la rasón gener[a]l de los d[ic]hos almo[x]arifazgos, porque para todo esto doi en espec[ia]l y en particular a los d[ic]hos Juan Muñ[o]z y Juan Martínez el d[ic]ho poder («y ...», *va tachado y en parte es ilegible*) y a cada uno *in solidun* quantos es nece[ario] sin limitación de tiempo.

Yten, para que puedan nonbrar, que yo desde luego nonbro, en las vidas que tengo facultad de nonbrar en tres cassas q[ue] poseo de por vidas, cuya propiedad es la una del conv[en]to de San Agustín y las dos son las que me (*sic*) traspasó Ambrosio de Naueros a don P[edr]o Ximénez Encisso y Súñiga, mi sobrino, marqués del Cassar (*sic, por* «Casal»), cau[aller]o del áuito de Sant[iag]o, para que dellas y sus mexoras goce desde el día de mi falle[ci]m[ien]to en adelante por todos los largos días de su vida, con oblig[aci]ón de pagar la renta a los señoríos, y cumplir las condiçiones de los arr[enda]m[ien]to[s] de vidas.

Yten, para que puedan nonbrar, que yo esde luego nonbro, por mi albaceas testamentarios al señor don Ant[oni]o de Torres Camargo, del Q[onse]jo de su Mag[esta]d y su oidor de la R[e]al Au[dienci]a desta Casa, y al d[ic]ho marqués del Casar (*sic, por «Casal»*), mi sobrino, y a los d[ic]hos maestro frai Alonso de León y contador Juan Muñoz de Dueñas y Ju[an] Martínez de Vrreta, a los quales y a cada uno *in solidum* den, que yo les doi, poder yrrebocable// para el d[ic]ho cargo, de que puedan usar en qualq[uer] tienpo, nõ em[bar]g[an]te passado el año del albacea[s]go.

Yten, para que en el remanente (*sic, por «remanente»*) de mis bienes muebles y raices, maravedís, deudas, d[erecho]s y a[c]tione[s] y otras cosas qualesquier que de mí quedaren y me prtenecieren en qualq[uer] man[er]a puedan instituir y nonbrar, que yo desde luego instituyo, dexo i nonbro, por mi heredera a mi alma, para q[ue] lo que montare el d[ic]ho remanente (*sic, por «remanente»*) de mis bienes mis albaceas lo apliquen y entreguen a quien y según que yo se lo dexo comunicado en el fuero anterior por satisfa[c]ción de qualquier obligaçión que yo les tenga sin que de su recibo se le pida ni tome carta de pago ni otro recaudo alguno, porque yo les relebo a los d[ic]hos mis albaceas, y para dar por cunp[li]da esta cláusula baste la declaraçión que qualq[ui]er de los d[ic]hos mis comisarios *in solidum* hicieren de cómo se cunplió la d[ic]ha mi voluntad.

Yten, vmil[de]mente suplico al// ex[celentí]simo señor don Gaspar de Gusmán, conde de Oliuares y duque de Sanlúcar, mi señor, a quien Dios guarde por largos años, que, atendiendo al grande amor y afe[c]to con que yo e acudido al serui[ci]o de su ex[celencia], se sirba receuir debaxo de su proteçión i anparo a mis dos sobrinos, el marqués de Casar (*sic, por «Casal»*) y don Diego Ximénes Encisso y Suñaiga, a quien le ofresco para que los ampare, honrrre y fauoresca con el amor y según que el d[ic]ho conde, mi señor, honrra y f[«avore», destruido]ce [a] sus criados, de que boi seguro serán honrrados y favorecidos los d[ic]hos mis sobrinos.

Yten, ma[an]do se pague a doña Leonor de León, monxa profesa en el conuento de SantaM[arí]a de la Paz, la cant[ida]d («que de», *va tachado*) que declarare se le debe de la rrenta que yo le pago, cuya satisfa[c]ción y paga encargo mucho al d[ic]ho marqués del Cassar (*sic, por «Casal»*), mi sobrino, la aga por su mano de lo mas efe[c]tibo de que esto se pudiere sacar, por ser persona princ[i]pal y pobre, a quien se debe// y obligaçión que deseo mucho se cunpla.

Yten, declaro que yo hice vna cédula firmada de mi mano en fauor del señor don Di[eg]o Anal de la Hoz, mi amigo, por la qual dixе deuerle mill quinientos ducados que me auía prestado sobre vnas telas de oro q[ue] le dejaba en enpeño, cuyo enpréstido (*sic, por «empréstido»*) no pasó ni tubo efe[c]to y la d[ic]ha cédula se hiço en («sí nin[gun]a», *va tachado*) conf[ian]za y es en sí nin[gun]a y, así, mando q[ue] las d[ic]has telas se entreguen a mis albaceas y comisarios para q[ue] se bendan p[ar]a el cunplim[ien]to [«...», *destruido*] testamento.

Yten, para que puedan declarar, que yo declaro, que los caualllos, mulas, carroças, coche (*sic, por «coche»*) y omenaxe de cassa pertene[c]en así a mí como a los demás partícipes que dexo citados en la d[ic]ha mem[ori]a y comunicado a los dichos mis comisarios con otras cosas mayores e menores que en el d[ic]ho mi testam[en]to por

su parte quedaran espressas, de que yo agora por el aprieto de mi enfermedad no puedo haçer más particular mem[ori]a.//

Yten, es mi volunt[a]d q[ue], si –lo que Dios no quiera– antes de auerse hecho y otorg[a]do todo aquello que tocara al descargo de mi conciencia, faltare el d[ic]ho padre m[aestr]o frai Al[ons]o de León o hiciere au[senci]a desta ciudad, los otros dos comisarios a q[ui]e[n] dexo dado este poder p[ar]a su ex[ecuci]ón consulten teólogos e pers[on]as do[c]tas en aquellos cassos en que fuere nes[esari]o procurar y sauer el m[«a», destruido]yor asierto.

Yten, para que [«pu», destruido]eda (*sic, por* «puedan») rebocar, q[ue] yo reboco y doi por ningunos otros qualesquiera testamentos, mandas y cobdicios (*sic, por* «codicilos») y otras demás dispusiçiones que yo paresca auer fecho y otorgado en todos los ti[«em», destruido]pos passados hasta el día de oi, así por escrito como de palabra, para q[ue] todos no ualga (*sic, por* «valgan») ni agan fee, salbo lo contenido en este poder y en el testamento que en su vi[r]t[u]d de los dichos comisarios hiciere, que balga y se cumpla como mi vltima boluntad//, por el qual declaro que por fin y muerte de mi señora doña M[ari]a de Zúñiga, mi her[ma]na, yo me encargué de la tutela de los d[ic]hos marqués del Cassar (*sic, por* «Casal») y don Diego Ximénez Encisso y doña Ana M[ari]a de Súniga, sus hixos lix[í]mos que quedaron por sus herederos, en cuyo n[ombr]e yo e rreçeuido y an entrado en mi poder alg[un]as partidas de contado de consideraçión y los vienes muebles que dexó la d[ic]ha mi hermana, q[ue] tenía del omenaxe de su cas[«sa», destruido] y la rrasón desto, aunque no queda en mi libro, lo más que yo e podido haçer mem[ori]a lo tengo comunicado a los d[ic]hos mis comisarios, a quien en la d[ic]ha forma doi el d[ic]ho poder para que puedan declarar y declaren el estado de la d[ic]ha tutela y lo que de los uienes della en mi poder parare para q[ue] se pague y satisfaga a los d[ic]hos mis sobrinos seg[ún] [lo] q[ue] les tocara. Y los papeles que tocan a esta tutela y los más que dellos e podido juntar quedan en poder del d[ic]ho// Juan Martínez, que para todo lo que d[ic]h[o] es y lo dependiente doi a los d[ic]hos mis comisarios el poder y comis[i]ón que de d[erech]o es nec[esari]o con libre y gen[er]al adm[inistraci]ón, de que puedan husar aunque sea pasado el término del d[erech]o, sin limitaçión de tiempo, porque así es mi volunt[[a]d.

Que es ff[ec]ho en Se[ill]a, en los Alcásares Reales, a treçe días del mes de setiembre de mill y seiscientos y ttreina y quatro años. Y el d[ic]ho señor otorgante, que yo, el [e]scriu[an]o p[ú]blic[o], doi fee que conosco, lo firmó de su n[ombr]e en este rr[e]g[istr]o, ziendo t[estigo]s Fran[cisc]o de S [«...» ilegible ] y Marcos Rodríguez y P[edr]o de Castro, escriuanos de Seuilla./ Va en flotes/ el marqués del Casar/.

[*Rúbricas:* «Don D[ieg]o Xim[én]ez de Ençiso.

Juan de Contreras, [e]scriu[an]o p[ú]blic[o] de S[e]v[ill]a.

Fran[cisc]o de S [«...» ilegible].

Marcos Rodríguez [«...», destruido].

P[edr]o de Castro [e]scriu[an]o d[e] S[e]v[ill]a.///

# LOS FÉRREOS CÓDIGOS EN PERSPECTIVA: POSIBLE SINGULARIZACIÓN DE LOS SONETOS GONGORINOS

Angelina Costa Palacios  
Universidad de Córdoba

La bibliografía sobre Góngora es tan abundante que sólo pensar en acercarse a ella desanima. El medio centenar de libros y el cerca del millar de artículos que desde múltiples perspectivas se le han venido dedicando al gran poeta cordobés podrían parecer más que suficientes para disuadir al más animoso investigador. Pero aun con ser cierto y nada hiperbólico este estado de los estudios gongorinos, un análisis más profundo de la cuestión nos ofrece unos resultados menos espectaculares. Hallamos entre los libros magníficas aportaciones, en muchos casos, si el calificativo pudiera aplicarse a la investigación literaria, definitivas, y entre los artículos muchos que han supuesto verdaderos hitos en el conocimiento de la obra gongorina. Sin embargo una relectura detenida de esta inmensa bibliografía nos sigue dejando la impresión de que todavía queda mucho por hacer, que aún quedan flancos, y flancos importantes de la creación de Góngora que inexplicablemente no están debidamente arropados por la atención crítica. Los estudios de los grandes maestros del gongorismo: Alfonso Reyes, Dámaso Alonso y Robert Jammes han logrado ofrecernos una visión a la vez panorámica y profunda de Góngora al que han dedicado sus vidas. Sus análisis e interpretaciones siguen siendo hoy, cuando ha transcurrido casi un siglo desde que nos mostraran las primicias de sus investigaciones, lazarillos y ojos prestados para quienes acometen cualquier acercamiento al poeta cordobés. Pero por la rendijas de estos estudios globales todavía caben algunas cuñas, parcelas que la crítica no ha sembrado ni recolectado con el máximo rendimiento. Un campo todavía baldío en muchos aspectos es, en mi opi-

nión, el de sus *Sonetos*<sup>1</sup> cauce estrófico al que Luis de Góngora guardó una especial fidelidad.

Convencido como Herrera de que el *Soneto* es «la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española»<sup>2</sup>, lo cultiva primordialmente a lo largo de toda su vida creativa, convirtiéndolos en atalaya desde la que se observan los avatares de su evolución poética, tal vez mejor que desde cualquier otro género. Al principio, composiciones de juventud, —el primer soneto de Góngora data de 1582 cuando contaba sólo 21 años— deben mucho al petrarquismo de la época y algunos son una manifiesta imitación de los modelos italianos. Ya sus primeros comentaristas señalaron gota a gota las fuentes en las que bebió.

Por su variedad temática son también una magnífica muestra de los acontecimientos, algunos muy concretos, de su época. Encontramos desde los de asunto amoroso, religioso, fúnebre, heroico —este epígrafe solían llevar en las ediciones antiguas los dedicados a personajes importantes o a motivos triviales—, que a veces pecan de distantes, y faltos de emoción, hasta aquellos satíricos o burlescos en los que se mostró como un consumado maestro y, como tal, fue imitado. Son, no obstante, los sonetos que escribió al final de su vida, cuando la vejez, la pobreza y la incompreensión ahogan su espíritu, los que más conmueven y emocionan.

El estudio parcial, que para esta comunicación realizo, se centra en el *corpus* de los 169 sonetos recogidos en el manuscrito Chacón —completado en 1626, un año antes de la muerte del poeta— que abarca un periodo de más de cuatro décadas: 1582-1624. Por razones obvias el análisis no será exhaustivo y para mis fines, es decir, para intentar una posible singularización de los *Sonetos* gongorinos, pese a los duros códigos a los que este cauce estrófico debe atenerse, me centraré tan sólo en algunos aspectos temáticos, métricos y sintácticos en evidente e inseparable comunión.

Aunque es difícil determinar con exactitud los límites de los asuntos que Góngora trata en los *Sonetos*, es posible una clasificación aproximada en cinco grupos: «dedicatorios» —llamados en algún códice «heroicos»—, «amorosos», «satíricos» y «burlescos» —juntos pues sus lindes no están claras— «fúnebres» y «misceláneos», entre los que se incluyen los «sacros», «morales» y «varios». Sin embargo, soy consciente de que la denominación de estos epígrafes basada en la de las ediciones de la época, resulta hoy confusa y sólo tiene un valor metodológico.

Basándonos en la datación de Chacón, descubrimos ciertas pautas generales en

<sup>1</sup> Es evidente que también a los *Sonetos* se le han dedicado estudios monográficos, recuérdense por ejemplo los de Ernst Brockhaus, *Góngoras Sonettendichtung*, Bochum-Langerdreer, Heinrich Pöppinghaus, 1935; Orestes Frattoni, *Ensayo para una historia del soneto en Góngora*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1948; Ena Victoria Thomas, *A Structural Analysis of Góngora's Sonnets* [tesis doctoral], Cornell University. Resumen en *Dissertation Abstracts International*, 35, 1974, p. 5430A y R. P. Calcraft, *The Sonnets of Luis de Góngora*, University of Durham, 1980. Existen, además de multitud de análisis parciales, los que a este cauce estrófico le han dedicado los estudiosos de la obra gongorina, especialmente, Dámaso Alonso, Emilio Orozco, Robert Jammes y que se citan a lo largo de este trabajo.

<sup>2</sup> *Anotaciones*, ed. de Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 308.

cuanto a la distribución temática y cronológica de los *Sonetos*: la mayoría de los «Amorosos» los compuso Góngora antes de 1600; la cuarta parte de este grupo está datada en 1582, el primero en la producción literaria gongorina mientras que la mayor parte de los «Dedicatorios» los escribió ya comenzada la nueva centuria, sobre todo después del primer lustro. Sin embargo, desde 1582 a 1602, Góngora sólo compuso siete de los cincuenta y dos que se incluyen en este grupo. Por su parte, los «Fúnebres», «Satíricos» y «Misceláneos» se concentran en los últimos años de su creación poética.

Al grupo de los llamados «Heroicos» o «Dedicatorios» –denominación justificada porque la mayoría de los así clasificados fueron escritos en alabanza de la jerarquía civil o religiosa– pertenecen los dedicados a personajes relevantes, como a reyes: Felipe II y Felipe III; nobles: marqués de Ayamonte, conde-duque de Olivares; damas de la nobleza, obispos, cardenales, en fin, todos aquellos que contaban algo en los altos estamentos sociales. Parece evidente, pues, que el principal objetivo de Góngora al componer estos *Sonetos* es el de alcanzar el favor de los adulados.

Muchos de los lugares comunes presentes en los sonetos «Dedicatorios», son el reflejo de la disposición de ánimo y del espíritu de su tiempo. Emplea la poesía cortesana para exaltar los talentos literarios; por ejemplo el que dedica a su amigo el poeta cordobés Juan Rufo impreso en los preliminares de *La Austriada*<sup>3</sup> [1] o el que dirige al doctor Babia, continuador de la *Historia Pontifical* [27]; el que compone en alabanza de Francisco de Castro, autor del libro *De arte rethorica* [28]; los dos que escribió para exaltar la *Historia del señor rey Felipe II* de Luis Cabrera [32] [33], a quien según Chacón ni conocía ni había leído sus obras.

Estos tópicos de cortesía también aparecen en los «Dedicatorios» cuyo subtema es el amor: así el que dirige al joven Diego Páez de Castillejo, invitándole a que se dedique a la poesía además de al amor [36]; o la «alabanza de aldea» con la que incita a su amigo Villegas, Alcalde Mayor de Luque (Córdoba) [37]. Igual se manifiesta en los que compone con ocasión de la actividad de algún artista plástico o a su obra, como el dedicado al retrato del Marqués de Santa Cruz [5], motivo repetido por otros poetas de la época por lo que bien pudo tratarse de un asunto de academia o certamen. También para un retrato, el del Presidente de Castilla, escribe el soneto [30]. Pero, sin duda, el mejor de la serie y el más emotivo, es el que compone para un pintor flamenco que le hizo su propio retrato [46], en 1620. La gloria bélica es tratada en el ya citado [1], que dedicó a *La Austriada* de su amigo Juan Rufo, y en el que compone sobre el asunto de la toma de Larache [25]. Tampoco podía faltar la actividad cinegética tan propia de la nobleza; se ocupa así de una montería en la que el rey mató un jabalí [48], motivo que hoy nos resulta banal pero que fue también recogido por otros poetas palatinos. Muy de acuerdo con la intención de estos sonetos, está el tema del ascenso profesional, como los que dirige al joven Arzobispo de Granada por su elección [26] o al Infante Cardinal, Fernando, hermano de Felipe IV. Este importante personaje, que obtuvo el capelo

<sup>3</sup> La numeración entre corchetes por la que cito los *Sonetos*, se corresponde con la de la edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

cardenalicio con apenas diez años, fue objeto de abundantes dedicatorias de obras por los escritores de la época que veían en él a un futuro mecenas.

En conjunto, estos sonetos de asunto cortesano, nos ponen ante los ojos el panorama del estilo de vida y de las actividades de una clase social elevada, vistos desde la perspectiva de un observador contemporáneo. Los intereses de la nobleza, tal y como aparecen en estos sonetos gongorinos, están en consonancia con las expectativas de la época. Los quehaceres de los poderosos se reducían en realidad a los señalados por Góngora tal y como se entendían entonces las normas de cortesía.

Uno de los temas reiterados en este tipo de sonetos es el de la alabanza del campo al que Góngora, como la mayoría de los poetas del Siglo de Oro, llega por el manido tópico del «menosprecio de corte y alabanza de aldea». No suele tratarse, sin embargo, de un tributo general al lugar común, sino de la alabanza descriptiva de un paraje concreto regido por el noble destinatario del poema. Por ejemplo, en el que dedica a «Una quinta del Conde de Salinas, ribera de Duero» [9] bello lugar campestre en el que el poeta pasó una temporada<sup>4</sup>.

La impresión de que Góngora aceptó con gusto el estilo de vida cortesano no es desacertada para sus años de pretendiente todavía esperanzado y deslumbrado por lo que aún no conocía en profundidad. Pero, cuando ya instalado en el que creía un paraíso, es consciente de la realidad, a la ilusión sucede la irritación con la corte. Entonces la expresión se torna dura, en ocasiones teñida de un resignado cinismo como en el emotivo soneto que dedica al Conde-duque de Olivares: «En la capilla estoy, y condenado» [51]. Góngora había depositado en el valido sus únicas y últimas esperanzas, pues ya en 1623 –o en 1625 como propone Dámaso Alonso<sup>5</sup>– la miseria y la impotencia para remediarla habían hecho mella en su maltrecha salud de sexagenario.

En este interesante grupo de *Sonetos*, bastante descuidado por la crítica, si exceptuamos las excelentes páginas que Robert Jammes dedica al tema general del «Elogio de los grandes» en la obra gongorina<sup>6</sup>, es posible abrir aún alguna brecha en el campo histórico y sociológico puesto que ya contamos con novedosa bibliografía y documentación sobre la época.

De los 169 sonetos incluidos en el manuscrito Chacón, alrededor de 50 tienen como tema principal el sentimiento amoroso. La herencia de Petrarca, que había fructificado en todos los poetas amorosos del Siglo de Oro, se evidencia también en este grupo de sonetos gongorinos. La concepción platónica del amor, la idealización de la dama, la belleza de ésta y su crueldad para con el poeta hacen de cualquier soneto de aire petrarquista un campo abonado en el que siempre se siembran las mismas flores. Pero la grandeza creativa de Góngora no se conforma siempre con las convenciones heredadas del petrarquismo; intenta renovar, en consecuencia, sus formas desgastadas y transformar un mensaje demasiado platónico en otro más hedonista y acorde con su actitud

<sup>4</sup> Véase *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 271, en donde R. Jammes resalta la nota personal que impregna este soneto.

<sup>5</sup> En *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 197-198.

<sup>6</sup> *Ob. cit.*, pp. 207-256.

personal. Es entonces cuando el poeta cordobés se muestra más rebelde con los modelos. No obstante, según Antonio Carreira, lo que el poeta se propone en sus sonetos de juventud, son sólo «unos brillantes ejercicios que oscilan entre la traducción embellecedora y la imitación entendida como creación a partir de una determinada pauta o falsilla» porque, añade, «a Góngora no le interesa el petrarquismo, sino esporádicamente, como confrontación (primeros sonetos) o tema subsidiario (*Soledades*)»<sup>7</sup>. Tendríamos que recordar, además, que en sus composiciones burlescas pone a menudo en solfa algunos tópicos petrarquistas.

El asunto satírico-burlesco ocupa, cuantitativamente, el tercer lugar en importancia, en el conjunto de sus *Sonetos*. Por su amplitud admite la división en subtemas: a) ataques al bajo nivel de moralidad, del que no se libran las mujeres: «Por niñear, un picarillo tierno» [100] y «Mientras Corinto, en lágrimas deshecho,» [110]. Aunque las invectivas gongorinas contra la mujer sin principios morales, hipócrita en sus sentimientos e infiel, son menos mordaces que las de Quevedo. El poeta cordobés no puede ser tachado de misógino y siempre sus ataques a las mujeres dejan entrever, entre las rendijas de las burlas, un humor menos amargo.

La mala fama de las costumbres de algunas ciudades, sobre todo de Valladolid, tampoco escapa a su burla como muestra este soneto: «Llegué a Valladolid; registré luego» [106]; b) o en el acertado soneto en el que ataca la degeneración del modo de vida de la nobleza: «Téngoos, señora tela, gran mancilla» [102]; o aquel otro en el que se burla de los atavíos y de la actitud de un caballero durante unas fiestas: «Sea bien matizada la librea» [105]; también de aquella ocasión bélica en la que los caballeros no mostraron precisamente valor: «—¡A la Mamora, militares cruces!» [123]; c) de la ignominia de ciudades y sus ríos: «Grandes, más que elefantes y que abadas» [101] en el que se burla de Madrid, aunque también de los nobles que lo habitan por lo que podría también incluirse en el apartado anterior. Como el [106] que mencionamos en el primer apartado donde ataca Valladolid. Esta misma ciudad es de nuevo el blanco de sus burlas: «De chinches y de mulas voy comido,» [115] o lo es su sucio río Esgueva: «Jura Pisuerga a fe de caballero» [107] y «¡Oh qué malquisto con Esgueva quedo,» [108]. En este desprecio a ciudades y ríos no andaluces, Góngora muestra su provincianismo<sup>8</sup>; d) da muestras también de xenofobia; a los franceses: «Despidióse el francés con grasa buena» [123] y a los portugueses: «¿En año quieres que plural cometa» [128]; y e) no falta el ataque dirigido contra los que criticaron su obra: «Pisó las calles de Madrid el fiero» [126] contra los que censuraron el *Polifemo*.

Unos cuantos sonetos burlescos se ocupan de motivos triviales, como el agradecimiento por el regalo que le hizo un fraile de una caja de jalea: «Gracias os quiero dar sin cumplimento» [112], o el enviado por otro fraile: una bota de azahar y unas pasas: «La Aurora, de azahares coronada» [127].

<sup>7</sup> Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia Didáctica, 1986, pp. 28-29. Pero, en mi opinión, las palabras más lúcidas sobre este grupo de sonetos, han salido de la pluma de R. Jammes, véase *ob. cit.*, pp. 299-314.

<sup>8</sup> *Vid.* R. Jammes, *ob. cit.*, pp. 95-119.

Frente a la «alabanza de aldea», recordada por Góngora en sonetos dedicados a las propiedades rústicas de los nobles que adula, encontramos en el grupo de los satírico-burlescos, el «menosprecio de corte», y de los que en ella pululan. Un ejemplo de esta actitud sería el soneto: «Señores Corteggiantes, ¿quién sus días» [118] en el que muestra su gran desconfianza de los cortesanos<sup>9</sup>.

No son muy numerosos los sonetos «Fúnebres» de Góngora, sólo una veintena del total pueden clasificarse bajo este marbete. Podrían formar parte de la poesía cortesana con el mismo derecho que los «Dedicatorios» pues, como ellos, van dirigidos casi exclusivamente a la nobleza. Sin embargo, el hecho de que la ocasión que mueve al poeta sea la muerte de alguno de estos personajes, los convierte en grupo separado. Pueden ir dedicados al fallecimiento de Felipe III [146]; a la reina Margarita, esposa de este monarca [138], [139] y [140]; a la duquesa de Lerma [134] y [135]; al cardenal Sandoval [144]; al rey Enrique IV de Francia, padre de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV [136], a cuya muerte violenta dedicaron muchos versos los poetas de la época. Son poemas faltos de un sentimiento auténtico, muchos de ellos encargados por las autoridades civiles y eclesiásticas para exaltar a los regios difuntos o para describir los túmulos que las ciudades tenían que levantarles en su memoria.

Escribió otros, en cambio, en los que sí se percibe el dolor por la pérdida de amigos, aunque éstos sean también personajes importantes. El más logrado es, sin duda, el que dedica a la muerte de Rodrigo Calderón, el conde de Villamediana y el conde de Lemos, los tres amigos y protectores; los dos primeros fallecieron de muerte violenta, uno ajusticiado, el otro asesinado en la calle<sup>10</sup>. Pero no siempre los destinatarios de estos sonetos fúnebres son personajes importantes. Los que compone antes de comenzar en firme sus aspiraciones cortesanas, van dirigidos a difuntos desconocidos para nosotros pero que tal vez tuvieron alguna relación afectiva más o menos directa con el poeta: a esposas o prometidas de amigos o a jóvenes cuya muerte a temprana edad le conmovió.

También en los «Fúnebres» es posible señalar algunos subtemas: a) el sentimiento religioso; b) la fe en la inmortalidad del alma; c) las reflexiones sobre la vida ejemplar del difunto y la seguridad en la existencia de otra vida después de la muerte. Como se observará, y no podría ser de otra manera, los sonetos funerarios de Góngora ponen de manifiesto su fe en la doctrina cristiana aunque, en ocasiones, esta doctrina se vea salpicada de alusiones a la mitología pagana.

Dentro de la categoría de «Misceláneos» se incluyen un grupo de 19 sonetos de temas

<sup>9</sup> Los aspectos satíricos y burlescos de la literatura áurea gozan en la actualidad de una extraordinaria fortuna crítica por su número y por la calidad de sus frutos. La obra gongorina que presenta este cariz no ha sido una excepción y también en este aspecto debemos a Robert Jammes las más valiosas aportaciones. Su interés se ha centrado principalmente en las *Letrillas* y en los *Romances*, pero también, aunque con menos entusiasmo, en los *Sonetos*. La balanza, no obstante se inclina aún por Quevedo que ha contado con la ejemplar dedicación de Lía Schwartz e Ignacio Arellano. Tener en cuenta los enfoques empleados para el poeta rival a la hora de conocer mejor las características de lo satírico-burlesco en los *Sonetos* de Góngora, completaría sin duda esta parcela.

<sup>10</sup> *Vid.* el comentario de D. Alonso en «Góngora y el *Polifemo*», en *ob. cit.*, pp. 183-192 a ese hermoso y sentido poema.

variados: sobre el tópico del *carpe diem*, asuntos religiosos, morales etc. Los dos que glosan el tópico del *carpe diem* o del *collige, virgo, rosas*: «Mientras por competir con tu cabello» [151] e «Ilustre y hermosísima María» [152] son de los más analizados por la crítica y seguramente los más admirados y recordados de los *Sonetos* gongorinos. Muchos de los religiosos o sacros son obras de encargo o compuestas para certámenes convocados con motivo de canonizaciones, proclamaciones de dogmas o simplemente, en las festividades eclesiásticas. Tal vez sean los de asunto religioso los que tienen menos valores estéticos, aunque esta impresión no debe aplicarse a otros poemas religiosos gongorinos –recordemos la letrilla «Caído se le ha un clavel»– de gran altura estética.

En este grupo se encuentran los que pueden considerarse como los últimos del poeta, escritos durante el año 1623, sin duda el más desgraciado de la ya dilatada vida de Góngora. Son también los más apreciados por la crítica –aunque paradójicamente no cuentan con los análisis concretos que merecen– por la intensidad de la amargura que destilan y por una veracidad en los sentimientos que desmienten a un Góngora marmóreo e incapaz de impregnar emoción a su obra.

En estos siete sonetos, Góngora deja al lector asomarse a temas tan universales como la ambición humana: «Mariposa, no sólo no cobarde» [163]; la vejez: «En este occidental, en este, oh Licio» [164]; la brevedad de la vida: «Menos solicitó veloz saeta» [165]; el hambre y la pobreza: «Camina mi pensión con pies de plomo» [166] y «De la Merced, Señores, despedido» [167]; la desilusión y desesperanza: «Sople, rabiósamente conjurado» [168] y «Cuantos forjare más hierros el hado» [169].

Por todo lo expuesto anteriormente deducimos que los temas de los *Sonetos* gongorinos reflejan dos preocupaciones e intereses paralelos. Por un lado, Góngora escribe para los eruditos, los hombres de letras, la nobleza, en los sonetos «Dedicatorios», «Amorosos» y «Fúnebres». Por otro lado, compone para una comunidad más amplia los sonetos «Satíricos». Con el primer grupo, las esperanzas de Góngora están puestas en la consecución de favores de los poderosos para él pero sobre todo para su familia. Conseguir estos beneficios es su principal objetivo. En el segundo grupo, el poeta se muestra menos preocupado por sus asuntos; toca materias de incumbencia general. Por lo tanto, los *Sonetos* de Góngora pueden mirarse como la expresión de un poeta preocupado tanto por asuntos personales como por intereses nacionales.

En relación con algunos aspectos métricos y sintácticos, Góngora sigue en sus *Sonetos* con fidelidad la estructura del modelo petrarquista y rara vez introduce variaciones en este esquema suficientemente convalidado por la tradición. No obstante, cierto afán de experimentación y de originalidad artística emerge de vez en cuando, sobre todo en lo que se refiere a esquemas de rima y construcción sintáctica.

Como es sabido, el soneto, como cauce estrófico, revela el principio de unidad, de integración; esencialmente el soneto expresa una sola idea o emoción. Al respecto dice Cascales que «el soneto es una composición grave y gallarda de un solo concepto»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Cascales, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 251. Véase también A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 446-451.

La distribución de rimas empleada por Petrarca, que será la que imiten los sonetistas posteriores, Góngora entre ellos, contribuye a lograr esta unidad. Como en el modelo petrarquista, Góngora mantiene inalterable la distribución de rimas de los cuartetos pero se mueve con más libertad en el reparto de la de los tercetos. Las rimas de los tercetos se pueden clasificar en ocho tipos, según se puede observar en la siguiente distribución, de mayor a menor frecuencia: al CDE CDE pertenecen la mitad de sus *Sonetos*; al CDC DCD, la cuarta parte. Le sigue en frecuencia el esquema: CDE DCE, mientras que el resto se distribuye entre los tipos CDE CED; CDC CDC; CDE EDC; CDC EDE y CDE ECD GG (con estrambote). Del estudio de esta distribución de frecuencias en las rimas de los tercetos se deduce, sin embargo, que Góngora no conecta especialmente el asunto del poema y el esquema de rima elegido.

Góngora se muestra, en lo que concierne a la sintaxis, mucho más liberado del modelo petrarquista. Ya los preceptistas aconsejaban cómo debían distribuirse las sentencias de los sonetos: «y cada quatro versos de los primeros, se ha de concluir sentido perfecto, y de los seys postreros a cada tres, se ha de acabar también cláusula»<sup>12</sup>. Sin embargo, Góngora no cumple esta recomendación al menos en tres ocasiones.

Construye, por ejemplo, los sonetos «Verdes hermanas del audaz mozuelo» [67] y «Ave real, de plumas tan desnuda» [145] sobre una sola y compleja oración principal. En el primer soneto citado, la cláusula principal está formada por los versos 1 y 9; el primero del primer cuarteto y el primero del primer terceto. El resto son subordinadas adverbiales: vv. 10, 11, 13, en el segundo cuarteto que sería: «pues vistes sus cenizas en vez de sus huesos bajar entre las ruinas de su vida» y «[pues vistes] sus errores largamente impresos de ardientes llamas en el cielo»; y una adjetival: «Por quien dejastes el delicado pie, el dorado pelo preso ya en verdes ramas y en troncos gruesos» del primer cuarteto. El poeta cordobés logra el efecto de una construcción sintáctica perfectamente ensamblada en el gozne de la unidad estructural y temática.

El segundo soneto posee también un desarrollo sintáctico semejante constituido por dos oraciones coordinadas (vv. 1 y 9-10), que como en el anterior corresponden a los primeros versos del primer cuarteto y terceto, y por una serie de subordinadas adjetivales y una parentética (v. 8) que no afecta al conjunto. El resultado de esta manera de estructurar los elementos sintácticos es también el de la unidad del poema.

Góngora edifica el curioso soneto «¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro...» [69] sobre una cláusula principal interrogativa arropada por una serie de diez frases introducidas por «cuál» y dos subordinadas, una adverbial (vv. 9-11) y otra adjetival (vv. 12-14).

También Góngora, experimenta en sus *Sonetos*. Por ejemplo, con cierta nota de pedantería compone un soneto cuatrilingüe, «Las tablas del bajel despedazadas» [86]. Cada uno de los cuatro versos de los dos cuartetos están escritos en español, latín, italiano y portugués; en los tercetos prescinde del latín. Este alarde de conocimientos lingüísticos le pareció a Salcedo Coronel una «fatiga inútil [...] si bien disculpada con

<sup>12</sup> Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. de Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, vol. I, pp. 244-245.

la autoridad de tantos insignes Poetas de la antigüedad, y de muchos modernos»<sup>13</sup>. Por el contrario, para Orozco Díaz<sup>14</sup> sobre este uso de varias lenguas opina que así Góngora, como poeta instruido en las aspiraciones renacentistas, «se lanzó tras el más ambicioso programa lingüístico que se haya propuesto poeta alguno [...]: crear una lengua poética de las más amplias y variadas posibilidades expresivas» por lo que estos empleos multilingües, lejos de ser meros juegos eruditos, «entrañan una esencial intención estética». Hoy lo leemos como un soneto ingenioso en el que se desenvuelve con originalidad dentro de una estructura constreñida.

Góngora compone, además, cuatro sonetos dialogados. Uno de ellos puede tal vez ser el primer soneto del autor, «Sobre dos urnas de cristal labradas» [132] de asunto fúnebre. El soneto «¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?» [113], soneto burlesco que Góngora dedicó a un asunto político que sin duda debió conmoverle: la intervención española en Larache, en el norte de África. En esta ocasión el poeta parece referirse a una de las tres tentativas, sin éxito, que llevaron a cabo el Marqués de Santa Cruz en 1608 al querer desembarcar, a la de don Juan de Maldonado, o al intento de ocupación que no logró don Juan de Mendoza, el Marqués de San Germán, estas últimas en 1609. El asunto se llevó a buen fin por un medio poco glorioso: la compra de la plaza al rey de Fez en 1610. En este soneto, construido sobre un diálogo entre un soldado y su tía, el poeta se ríe de la cobardía de los militares que participaron en esta acción bélica<sup>15</sup>. También sobre un hecho en la costa africana compone Góngora el soneto burlesco «¡A la Mamora, militares cruces!» [124]. El diálogo de este soneto ha dado lugar a una serie de artículos que intentan interpretar quiénes y cuántos son los personajes<sup>16</sup>. En este otro soneto: «-Téngoos, señora tela, gran mancilla» [102], diálogo entre un soldado y una «tela», es decir entre «la valla o palenque que se haze de tablas para correr y justar los caualleros» como explica Salcedo Coronel<sup>17</sup>. Góngora, como en otras ocasiones, se burla de la crisis de valor que achaca a los caballeros y soldados ya interesados por cuestiones mucho más agradables.

Concluimos, tras este análisis –obligatoriamente parcial– de algunos aspectos de los *Sonetos*, que Góngora se muestra con frecuencia flexible en su quehacer compositivo: hace concesiones al rígido esquema petrarquista y se salta las barreras impuestas desde

<sup>13</sup> Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas, Madrid, 1649, p. 304.

<sup>14</sup> Góngora, Madrid, Labor, 1953, pp. 133-134 e Introducción a Góngora, Barcelona, Crítica, 1984, p. 130.

<sup>15</sup> Aunque la actitud de Góngora ante este suceso no siempre fue satírica, basta recordar la *Canción a la toma de Larache* tenida por la crítica, por la acumulación de recursos cultistas, como una especie de puesta de largo del nuevo estilo gongorino. Vid. Romero Tobar, «Sobre los poemas gongorinos dedicados a la toma de Larache», *Revista de Literatura*, XL (1978), pp. 47-69.

<sup>16</sup> Vid. la jugosa dialéctica mantenida por M. Moner y B. Loupias, resumida en esta serie de artículos: M. Moner: «Ir y quedarse: note à un sonnet de Góngora»: ¡A la Mamora, militares cruces!», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 17 (1981), pp. 205-222; B. Loupias, «Góngora et la Mamora», *BH*, 86 (1984), pp. 309-354; M. Moner, «Nueva apostilla a un soneto de don Luis de Góngora, ¡A la Mamora, militares cruces!», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, eds. J. Cañedo e I. Arellano, EUNSA, 1987, pp. 233-243; B. Loupias, «Góngora et la Mamora II», *BH*, 90 (1988), pp. 345-361.

<sup>17</sup> *Ob. cit.*, p. 569.

las preceptivas nearistotélicas de la época y desde la praxis de otros poetas. Con el evidente impulso de una voluntad estética conscientemente buscada, alcanza cierta singularización dentro de los férreos códigos del género<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Véase el sucinto panorama y la breve antología que Elfas L. Rivers ha dedicado a este género, *El Soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1993.

## HUELLAS DE *DON QUIJOTE* EN LA LITERATURA BRASILEÑA

Maria Augusta da Costa Vieira  
Universidade de São Paulo FFLCH

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las proyecciones del *Quijote* en el contexto literario brasileño a partir de un ensayo publicado en 1906 y de una novela de 1943. Este análisis se inserta en un proyecto más amplio centrado en la recepción del *Quijote* en Brasil. Como se sabe, los estudios en literatura comparada que tratan de las relaciones entre la literatura española y la brasileña son bastante escasos. El diálogo intertextual entre las letras españolas y las lusitanas no se ha dado con mucha frecuencia, lo que se explica, en parte, por la actitud defensiva que Portugal tuvo que adoptar a lo largo de su historia, tanto en relación al avance de los árabes, como en relación a las amenazas hispánicas y especialmente al espíritu guerrero castellano. Así, para preservar sus fronteras, trató de cerrarse al mundo peninsular y buscó otras relaciones que podrían ofrecerle perspectivas de expansión.

A lo largo de nuestra historia literaria nos mantuvimos en estrecho contacto con las letras de la metrópolis, antes y después de nuestra independencia política. Y cuando la mirada brasileña escapó de las tierras lusitanas, por lo general, no se perdió en otros rincones de la Península; cruzó los Pirineos y se instaló preferentemente en los brazos de la capital francesa.

Sin embargo, si bien éste fue el procedimiento más corriente esto no significa que personajes y obras de la literatura española no hayan ocupado zonas de la imaginación brasileña tanto en la recepción como en la producción de textos, sobre todo cuando se trata del *Quijote* que se sitúa más allá de toda y cualquier frontera nacional.

En el caso de la literatura brasileña, es posible encontrar las conexiones con la obra

de Cervantes a partir básicamente de dos parámetros: las *armas* y las *letras*, para utilizar una metáfora. El vínculo que se da a partir de las *armas* parte de aspectos temáticos e incide sobre las relaciones entre la historia y la ficción. Plantea implícita o explícitamente la idea de un proyecto para la nación que puede situarse tanto en el ámbito rural como en el urbano, con una perspectiva de tendencia más social o más cultural. El vínculo a través de las *armas* se concentra por lo tanto en el enunciado, a través del eje que pone en contacto el texto y el contexto.

Por otro lado, la relación que se establece con el *Quijote* a partir de las *letras*, ya no se centra de forma privilegiada sobre la historia sino que tiene que ver con la forma de contarla y con la tensión que reina en el diálogo explícito o implícito entre el narrador y el lector. El enlace que pone en contacto una obra con otra se sitúa en el eje de la enunciación y las conexiones con la obra cervantina son más difusas y están centradas en las semejanzas que existen en la perspectiva estética.

En este trabajo, nos limitaremos al estudio de la presencia del *Quijote* en un ensayo crítico de Olavo Bilac publicado en 1906 bajo el título de "*Don Quijote*" y en una novela, *Fogo morto*, de José Lins do Rêgo, publicada en 1943. A pesar de la diversidad que reina entre un ensayo con orientación interpretativa y una novela que recrea una realidad social por medio del lenguaje literario, es posible reunir ambos textos en el parámetro de las *armas*, a partir de la cercanía presente en sus enfoques. En otros términos, tanto la lectura e interpretación del *Quijote* presentes en el ensayo como la construcción de un personaje con fundamentos quijotescos se cruzan en el diálogo entre la historia y la ficción.

El texto de Bilac fue publicado junto con una serie de otros ensayos reunidos bajo el título de «Conferências literárias»<sup>1</sup> que se dedican tanto a algunos literatos brasileños y extranjeros como a temas relacionados con la literatura y con cuestiones nacionales. En el ensayo sobre el *Quijote* se destaca la preocupación de presentar una visión crítica de la obra a través de un lenguaje cuidado que en muchos momentos se fija en imágenes para referirse o bien al contexto histórico, o bien a la biografía de Cervantes o a la propia obra. Por ejemplo, El Escorial es considerado como la arquitectura colosal que representa simbólicamente un asador clavado sobre cuatro pies –las cuatro torres– sujetando un enorme brasero que, con fuego moderado, desde hace 200 años, consume el cuerpo de España.

El ensayo tiene un trazado claro que parte de consideraciones sobre la historia con un tono subrayadamente interpretativo, destacando la pesadilla que está en el aire en la España del Siglo de Oro. En seguida, pasa a los desencuentros de la vida de Cervantes pero poniendo de relieve la pareja contradictoria de Miseria y Gloria como si esta conjunción se encargase de reservarle otro destino, capaz de extraer de su propia miseria la alegría universal. De la vida pasa a la obra y llama la atención sobre un tema que, posteriormente, sería objeto de polémica en los estudios cervantinos: el de la tragicidad y la comicidad del *Quijote*. Para Bilac, desviándose en parte de la visión que incorpora

<sup>1</sup> Olavo Bilac, *Conferências literárias*, Río de Janeiro, Francisco Alves, 1912, pp.173-196.

el legado de la interpretación romántica, una de las mayores cualidades de la obra está exactamente en su fuerza cómica, aunque poco más adelante, no deje de considerar a Don Quijote como un loco sublime. Como dice él, en cien escritores, noventa y nueve saben conmovier y hacer llorar y solamente uno sabe divertir y provocar la risa. Cervantes, sin duda, mejor que nadie supo divertir a la humanidad<sup>2</sup> y el secreto de su comicidad se encuentra en la representación clara del eterno contraste que rige la vida: “la aproximación del ala que busca el cielo y de la pata que se agarra al suelo”<sup>3</sup>.

Basándose en el contraste, el ensayo desarrolla las ideas que giran alrededor de la pareja Don Quijote y Sancho destacando su vena cómica. Sin embargo, al reflexionar sobre su propia experiencia de lectura, Bilac constata un sentimiento ambiguo que invade la risa de una cruel melancolía al encontrar, mezclada en la comicidad de los desencuentros quijotescos, los más elevados valores humanos. Al contrario de la experiencia de lectura que Heine relata en su famosa “Introducción”<sup>4</sup>, Bilac cree que en un primer momento la obra de Cervantes produce, sí, la risa pero luego suscita una profunda reflexión alejada ya de cualquier tipo de comicidad. Y, de la reflexión, el ensayo desagua en las consideraciones sobre las transformaciones históricas para concluir que, a pesar del paso del tiempo, gracias a un misterioso sentido poético, Don Quijote todavía vive.

El interés especial que nos presenta el ensayo de Bilac se concentra exactamente en estas últimas líneas cuando, en un tono evocador, el autor encuentra la presencia de un sentido quijotesco en la formación de la historia brasileña, como si, gracias a la creación de Cervantes, la ficción hubiera inundado la realidad. Como si los pasos arduos de los colonizadores portugueses, a lo largo del proceso de fundación de la nacionalidad, hubieran encontrado su fuente de inspiración en las andanzas de Don Quijote. Lo curioso es el empalme que Bilac presenta entre historia y ficción, atribuyendo al Caballero de La Mancha un sentido transformador, como si el espíritu quijotesco estuviera imbricado tanto en las dificultades como en las glorias de nuestros colonizadores, respaldados siempre por una significación épica.

Este sentido idealizado de intervención en la historia que el ensayo atribuye a Don Quijote no será recuperado en la novela de José Lins do Rêgo, aunque también en este caso las reminiscencias del caballero estén involucradas en temas que tratan de las transformaciones de una realidad social. Lins do Rêgo es quizás uno de los principales representantes de la novela social de las décadas del 30 y 40. Años antes, junto a Gilberto Freyre y otros, había creado el Movimiento Regionalista bajo el intento de

---

<sup>2</sup> «A verdade é que, em cem escritores, há noventa e nove, que sabem comover e fazer rir. E ninguém jamais divertiu a humanidade como Cervantes! Milagre do gênio da própria miséria a alegria universal!» («Don Quijote», *Conferências literárias*, pp. 179.).

<sup>3</sup> «Sozinho, Dom Quixote seria apenas um desequilibrado, possuído da mania da bravura; sozinho, Sancho seria apenas uma campones boçal e velhaco; juntos, porém,(...), dois frutos disparees na mesma árvore, —Don Quixote e Sancho sao a Vida... Cervantes amalgamou, nessas duas figuras, que sao gêmeas apesar da sua contenda de origen e essência, os símbolos da dualidade moral.» (Id. p. 180).

<sup>4</sup> Heine, H. *Don Quijote, Cervantes*, Trad. E. Díez-Canedo, Madrid, José Esteban, 1986, pp. 27-66.

asegurar valores y tradiciones del Nordeste que, desde de su punto de vista, debía protegerse de las imitaciones extranjeras desfiguradoras. Ante los nuevos tiempos que se presentan, los novelistas de los años 30 y 40 se esfuerzan por profundizar su visión crítica de la sociedad dando consistencia social y psicológica a sus personajes, como es caso de *Fogo morto*.

Será exactamente del grupo de escritores e intelectuales, tan convencidos de la importancia de una orientación regionalista para el abordaje de la vida nacional, que nacerá un personaje con marcas quijotescas, integrado en la dura realidad rural del nordeste. Lo que se podría suponer es que en un espacio decadente como el de *Fogo morto*, la presencia de un personaje quijotesco podría estar delineada por una recuperación de las raíces caballerescas combinadas con un heroísmo romántico y mesiánico, como ocurre en Portugal, con algunos escritores del siglo XIX<sup>5</sup>. Sin embargo, la novela de Lins do Rêgo se caracteriza por una interpretación equilibrada entre los ímpetus románticos del personaje y la visión realista del narrador.

El análisis del tiempo y espacio se desarrolla en la novela a partir de tres personajes nucleares que ocupan posiciones distintas en la sociedad y sufren las consecuencias de una realidad de alternativas escasas o casi nulas.

Uno de estos personajes –Zé Amaro– es un artesano que produce utensilios de cuero y se queja de la progresiva preferencia de la gente por los artículos comprados en la ciudad. Respetando la tradición iniciada por su padre, vive en las tierras de un señor de ingenio que quiere echarlo. Atraviesa, así, una crisis de identidad caracterizada, fundamentalmente, por una revisión interna de su sumisión histórica frente a la jerarquía social que lo agobia. Esta crisis se traduce metafóricamente a través de las facciones demoníacas que va adquiriendo, según la fama que corre de boca en boca.

Otro personaje es el Coronel Lula de Holanda, propietario de las tierras donde vive Zé Amaro. Se trata de un terrateniente empobrecido, incapaz de adaptarse a los cambios de los tiempos. A partir de la liberación de los esclavos, que históricamente ocurrió en 1888, pasa a perder mano de obra pues ignora los derechos y los deberes presentes en las nuevas relaciones de trabajo. Se cierra en un profundo silencio y su expresión se traduce en el crujido producido por la hamaca donde, pensativo, consume sus días. Se trata de un terrateniente que todavía detenta el poder de la propiedad pero con un ingenio de azúcar que es arcaico y al que le falta mano de obra.

El último de los tres personajes, el Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, tiene relaciones de parentesco con los terratenientes pero, en realidad, representa la parte empobrecida de la aristocracia rural. Pasa por dificultades y no es propietario de ningún bien. Lo que lo distingue de los demás es la perspectiva quijotesca que adopta ante la realidad. Siendo un señor bastante mayor, el Coronel Vitorino vive andando por los campos, montado en su caballo tan debilitado como Rocinante, defendiendo algunos principios por los cuales muchas veces lucha de forma inadecuada. Por eso, tiene que

---

<sup>5</sup> Véase el trabajo de María Fernanda de Abreu, *Cervantes no romantismo português*, Lisboa, Estampa, 1994.

soportar el insulto de la gente que no le hace caso y que se divierte con sus locuras. Se presenta como un paladín de la justicia y se cree capaz de alterar el orden de los acontecimientos. Este Don Quijote brasileño también se pone al servicio de los que necesitan de ayuda, sin importarle la clase social a la que pertenezcan. Su intervención, la mayor parte de las veces, es improductiva, pues su arma es la palabra y sus argumentos se basan en principios que ya no representan valores para esa realidad social. Podríamos concluir que la fragilidad física del personaje está compensada por su densidad moral.

El narrador garantiza una visión amplia del personaje, que abarca desde la incapacidad de transformar las cosas y la inadecuación de los medios utilizados para ello, hasta la gran simpatía que siente por su carácter humanitario. La visión del narrador escapa, por lo tanto, a una interpretación acentuadamente romántica que resalte el idealismo y el aspecto simbólico de sus actos, pues nadie cree que, de hecho, el Coronel pueda alterar el orden de los acontecimientos. Tampoco sus acciones se delinearán con tintas tan realistas a punto de transformarlo en un héroe al servicio de la comicidad. El personaje de Lins do Rego tiene veleidades heroicas y está convencido de su valor épico. Sin embargo, su intervención en el mundo, a pesar de sus buenas intenciones, no cuenta con la fuerza de la eficacia. Los personajes que son realmente eficientes, es decir, los que interfieren en el orden de los acontecimientos son los *cangaceiros* que, a lo largo de tanto tiempo, han actuado en la vida del nordeste brasileño y que entran en la novela disputando fuerzas contra los viejos terratenientes.

Los *cangaceiros* formaban un grupo organizado de resistencia que se puede incluir en la categoría del bandidaje social como lo define Hobsbawm<sup>6</sup> que implica la contravención, es decir, desde la perspectiva de la institución jurídica, la acción practicada es indudablemente un crimen. Su función es la de imponer algunos límites a la sociedad tradicional y, para ello, hay que asesinar, hay que transgredir la legalidad. En cierta medida, sería posible decir que tanto el bandido social, en un sentido amplio, como el *cangaceiro* brasileño, específicamente, conviven, cada uno a su manera, con una ambigüedad que, por un lado, los atrae hacia las fuerzas del mal y, por otro, los exalta como héroes al servicio del bien. En otros términos, el bandido y el paladín serán, más o menos, el anverso y el reverso del *cangaceiro*<sup>7</sup>.

En *Fogo morto* hay un grupo de *cangaceiros* comandado por Antonio Silvino que fue un bandido de carne y hueso y, según dice Lins do Rêgo en uno de sus ensayos, era verdaderamente amado por el pueblo<sup>8</sup>. Tanto en la vida como en la novela, Antonio

<sup>6</sup> «Un fenómeno universal, y virtualmente inmutable es, más que un proceso endémico de campesinos contra la opresión y la pobreza, un grito de venganza contra el rico y los opresores, un vago sueño de poder imponerles un freno, castigar los errores individuales. Su ambición es modesta: un mundo tradicional en el cual los hombres sean tratados justamente y no en un mundo nuevo y perfecto.» (Hobsbawm, *Rebeldes primitivos. Estudios sobre formas arcaicas de movimientos sociais nos séculos XIX e XX*, trad. Nice Rissone, Río de Janeiro, Zahar, 1970.).

<sup>7</sup> M. Isaura Pereira de Queiróz establece una distinción entre el bandido social, que sería el campesino que se subleva contra los terratenientes y los poderosos, y el bandido de honra, que actúa movido por la venganza de sangre. (*Os cangaceiros -les bandits d'honneur brésiliens*, Paris, Julliard, Collection Archives n. 34, 1968).

<sup>8</sup> Apud J. A. Castello, *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*, Sao Paulo, Edart, 1961, p. 151.

Silvino se dedicó a proteger a los pobres y a los que sufren injusticias y además, mantuvo relaciones con las fuerzas políticas de los medios urbanos.

En el ámbito de la novela, en un espacio de escasas perspectivas de cambios, aparecen dos personajes que ofrecen resistencia frente a la situación de injusticia creada por las viejas estructuras sociales. Uno de ellos, el Coronel Vitorino, encarna el caballero quijotesco incansable que constata los problemas pero que no dispone de los medios para una acción eficiente. El otro, Antonio Silvino, a quien puede considerarse un pseudocaballero adaptado a los tiempos modernos, se caracteriza por su capacidad de intervenir en el orden de los acontecimientos del espacio rural, para lo cual cuenta con el apoyo virtual de los centros urbanos.

De esta forma, la actuación al estilo quijotesco del viejo Coronel Vitorino, que privilegia principios éticos pero no logra alterar el orden de la vida, resulta paralela a la actuación de Antonio Silvino y su bando que, utilizando la violencia inescrupulosamente, consiguen conquistar algunos derechos. Esta incorporación en la novela de prácticas que ocurrieron en la vida nacional parece establecer un diálogo intenso entre personajes literarios y realidades históricas.

Lo curioso es que la convivencia del caballero con el bandido también se encuentra en el *Quijote*, aunque no se pretenda con esto indicar ningún tipo de fuente de inspiración sino más bien destacar una coincidencia que, sin duda, nace de condiciones históricas, en alguna medida, equivalentes.

Algo muy semejante se encuentra en el *Quijote* ya al final de la segunda parte cuando el caballero decide marcharse hacia Barcelona, donde tiene el proyecto de participar en unas justas. En las afueras de la ciudad, Don Quijote y Sancho serán rodeados por un grupo de unos cuarenta bandoleros que tienen como jefe a Roque Guinard, un bandolero que aparece en el *Quijote* con indiscutible dosis de idealización con relación al famoso Roca Guinarda, el bandolero que consiguió reunir bajo su mando a unos doscientos hombres y que se ganó la simpatía de toda España a comienzos del siglo XVII<sup>9</sup>.

El personaje cervantino es el propio bandido social que tiene un código ético que se traduce a través de sus palabras y actitudes. Dentro de la trayectoria de Don Quijote, Roque Guinard aparece en un momento muy especial, en el cual el caballero atraviesa por una honda desilusión pues acaba de enterarse de la publicación del falso *Quijote*. Es este bandolero quien lo introduce en Barcelona, por eso, además de actuar en los caminos, tendrá acceso a la ciudad.

La gran admiración recíproca entre Don Quijote y Roque Guinard se debe a varios factores pero, sobre todo, al hecho de que los dos son movidos por la misma sangre: los dos ofrecen algún tipo de resistencia ante la sociedad. Al fin y al cabo, la ciudad es

---

<sup>9</sup> Sobre los bandoleros españoles en tiempos del *Quijote* y la presencia de Roque Guinard en la obra de Cervantes véase, entre otros, de Fernand Braudel, *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico*, Lisboa, Martins Fontes, 1984, Vol. II; de Pierre Vilar, «El tiempo del *Quijote*», en *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, Ariel, 1964; de Martín de Riquer, *Cervantes en Barcelona*, Barcelona, Sirmio, 1989; de Javier Salazar Rincón, *El mundo social de Don Quijote*, Madrid, Gredos, 1986.

incompatible con la caballería andante y el hecho de que Don Quijote se encuentre con Roque en las afueras de Barcelona, por un lado, guarda una equivalencia con el espacio de actuación del bandolero de carne y hueso y, por otro, desde la perspectiva de la novela, ese encuentro significa una larga despedida de dos épocas. En este momento solemne, a las puertas de la ciudad de Barcelona –sin duda un espacio incompatible con la figura de un caballero al estilo medieval– Don Quijote, simbólicamente, le entrega sus armas al bandolero.

La relación entre el bandolero y Don Quijote equivale a la relación entre el Coronel Vitorino y el *cangaceiro*. En *Fogo morto*, los elevados valores que honran a un “caballero” como el Coronel Vitorino serán incorporados en alguna medida por un bandido social –Antonio Silvino– preocupado, igualmente, por luchar por la justicia. El primero sale solo por los campos, confiando en sus palabras para combatir los desvíos de los hombres; el segundo, ya con más experiencia, crea una milicia organizada que utiliza la violencia y las fuerzas políticas para combatir las injusticias que se expanden como plaga por esas tierras.

El narrador en tercera persona de *Fogo morto* presenta el mundo en decadencia, tratando de preservar una visión imparcial como si lo que estuviera buscando fuese una representación realista del hombre, de la tierra y de los conflictos que los involucran. El hecho de concentrarse en una situación social conflictiva a través de las historias contadas desde la perspectiva de tres personajes introduce la dimensión subjetiva. De esta forma, el lector tiene la impresión de que la obra le brinda la ocasión de conocer tanto lo de fuera como lo de dentro. Es decir, la novela se crea a partir de las historias individuales íntimamente relacionadas con el contexto social, sin poner en riesgo la ilusión realista que desea suscitar. El lector se mantiene implícito todo el tiempo y se oculta el aspecto textual de la historia, de modo que la realidad se presenta por sí sola, como si tuviera una forma cristalina.

Las huellas quijotescas presentes en la novela de Lins do Rêgo tienen, por lo tanto, la expresión de la resistencia en el sentido de tratar de asegurar los principios humanitarios en un mundo que parece perderse en un torbellino. Las armas de este Don Quijote brasileño, así como de su modelo, son totalmente ineficaces y su valor se concentra esencialmente en su dimensión ética. Al contrario de la imagen quijotesca capaz de inspirar la construcción de la historia tal cual aparece en el ensayo de Bilac, el personaje de Lins do Rêgo no transforma nada concretamente pero destaca valores que, implícitamente, y en el plan de la novela, alimentan el proyecto de una sociedad nueva.

# LA REESCRITURA COMO INSTRUMENTO DE FORMACIÓN RELIGIOSA: EL CASO DE LAS RELACIONES DE MILAGROS DE GUADALUPE

Françoise Crémoux  
Université Paris VIII - CRES.

En la España del siglo XVI, la relación de milagro es una forma literaria particularmente presente; el desarrollo y la diversificación de la imprenta ofrecen nuevos rumbos a un género que está adquiriendo su autonomía. Además, a lo largo de todo el siglo, varios santuarios españoles, principalmente grandes santuarios marianos, practican una política sistemática de recopilación de relatos de milagros.

Algunos de esos santuarios marianos son entonces de fundación relativamente reciente: el monasterio de Guadalupe, por ejemplo, se funda a mediados del siglo XIV, el de la Peña de Francia, a mediados del XV. Por lo tanto, las colecciones de milagros que en ellos se elaboran participan de una voluntad de promover esos santuarios nuevos, y de difundir el culto de nuevas advocaciones mariales.

Tales colecciones tienen en común un rasgo bastante sobresaliente: se caracterizan por un proceso continuo de reutilización, incluso de reelaboración de los textos. En ese sentido, el *corpus* de relaciones de milagros de la Virgen de Guadalupe es el más significativo, dado que es muy abundante, y sobre todo que deja ver múltiples posibilidades de variación sobre un mismo relato, ya que buena parte de esos relatos existieron y se difundieron bajo varias formas.

De hecho, los textos pasan por diferentes fases, desde la primera audición de un relato de milagro a la primera recopilación manuscrita, de las copias que se hacen de un mismo relato hasta las publicaciones sucesivas... Cada fase coincide con una reutilización de la misma materia narrativa, siempre readaptada a necesidades o contingencias dis-

tintas. El propósito es el mismo: la educación religiosa y la edificación de los destinatarios. Pero a través de la reelaboración continua de esos relatos, se pueden leer adaptaciones sucesivas a un discurso eclesástico que va evolucionando profundamente en la medida en que atiende a nuevos objetivos pedagógicos.

En el archivo del monasterio de Guadalupe se conservan nueve códices manuscritos de relaciones de milagros; reúnen relatos que van de los primeros años del siglo XV al segundo decenio del siglo XVIII, lo que significa que durante más de tres siglos, los jerónimos registraron los milagros atribuidos a la Virgen de Guadalupe. Cabe subrayar, sin embargo, que los relatos de los siglos XV y XVI son los más numerosos<sup>1</sup> y yo voy a tratar aquí únicamente de los del siglo XVI. Aunque los códices representan el primer estado conocido de los relatos, en realidad son ya fruto de un primer trabajo de reelaboración a partir de la materia narrativa original, es decir la que proporcionan los discursos de los peregrinos.

Los propios códices indican en efecto la manera en que se recibían y registraban los relatos milagrosos contados por los romeros que llegaban al santuario, pues mencionan en varias ocasiones «el padre que tenía cargo de examinar y escrevir los miraglos»<sup>2</sup>. De la lectura del conjunto de los relatos, cabe deducir la existencia de un religioso encargado de recibir a los peregrinos, de escuchar sus historias, de interrogarles a veces para obtener aclaraciones y precisiones. Este personaje sirve pues de puente entre los relatos orales de los romeros y su expresión escrita, al tiempo que ejerce un control sistemático. Para examinar los relatos y asegurarse de la autenticidad de los milagros, utiliza todos los medios de los que puede disponer: testimonios, certificados escritos establecidos por clérigos o escribanos, pruebas materiales como marcas corporales, grillos de cautivos o, en última instancia, la confesión.

Sin embargo, al seleccionar los milagros que considera auténticos, el religioso sólo establece una versión provisional de los relatos. Aunque no se encuentre en el archivo del monasterio ningún ejemplar de esas primeras versiones, la existencia de una primera copia, anterior a los códices está atestiguada por los desfases cronológicos que aparecen precisamente en los propios códices. En efecto, entre la primera audición del relato y su inclusión en un códice, puede haber un tiempo de espera más o menos largo; en las recopilaciones se nota que existe un orden cronológico, pero es bastante aproximativo, y muchos relatos que lógicamente han sido contados después de otros aparecen en los códices en el orden inverso. Además, si un peregrino vuelve al santuario después de contar un primer milagro, en el relato del mismo se menciona este hecho; de la misma manera, si llega al monasterio un peregrino que, meses después de otro, viene a contar el mismo milagro, ello se indica no sólo en el segundo relato, sino también en el primero. Todo lo que se llega a saber de un peregrino después de una primera visita suya al santuario se suele registrar también con su primer relato de milagro. Esta acumulación de indicios hace pensar que la sola memoria del copista no bastaba para recordar tantos detalles durante un período que podía llegar a ser de varios años<sup>3</sup>, y que

<sup>1</sup> Archivo del Monasterio de Guadalupe, códices 1 a 4 para el siglo XV, códices 5 a 8 para el siglo XVI.

<sup>2</sup> A.M.G., *Cod. 7*, fol. 179r-180r, milagro 126.

<sup>3</sup> Cf. por ejemplo A.M.G., *Cod. 5*, fol. CCIVr-v, mi. 212.

por lo tanto, hay que aceptar la hipótesis de que los códices reúnen una segunda versión escrita de los relatos originales.

Tal juego de distanciamiento entre los primeros apuntes y la versión incluida en un códice deja a los copistas numerosas posibilidades de modificación de los relatos primeros, y les deja también tiempo para reflexionar respecto a las mejores técnicas de redacción, es decir les permite buscar los medios más adaptados para lograr convencer al lector. Lo que explica que, a pesar de que en un mismo códice intervengan varios copistas, se vayan elaborando estrategias comunes de redacción.

Nace así un modelo de relato que se encuentra en todos los códices, y que adopta siempre el mismo molde. La unidad de base de todos los códices no es, como se podría pensar, el relato de un milagro, sino el relato que corresponde a una peregrinación, o sea una historia que puede haber sido contada por varios peregrinos, o que puede corresponder a varios milagros. Esta elección formal delata el peso de los orígenes de todas estas historias: el fin de la misma es tanto conservar la memoria de las peregrinaciones y premiar el esfuerzo del peregrino como registrar las obras milagrosas debidas a la intervención de la Virgen. En efecto, el primer público de esas relaciones de milagros son los propios peregrinos, los que han llegado al santuario y pueden presenciar las lecturas públicas de los relatos que a veces se hacen en el monasterio.

El propio relato se estructura siempre de la misma manera. Después de un título desarrollado, aparece un preámbulo que permite reconstituir la identidad del romero, que no forzosamente es la persona beneficiaria del milagro: lo primero que se perfila es por lo tanto la figura del peregrino, seguramente para captar la atención de un público que es también actor de las peregrinaciones. Sólo después de esa primera fase, destinada una vez más a ganarse el interés de los peregrinos y a insistir en la dimensión piadosa de su empresa, empieza realmente la relación del milagro. Se señala de manera detallada el motivo y las circunstancias de la petición que se hace a la Virgen, luego viene la oración, y por fin se cuenta el milagro propiamente dicho, generalmente de manera muy breve; esta brevedad contrasta con la detallada descripción de la situación anterior al milagro, y la resolución rápida de la acción dota a la narración de un color dramático que sirve para acentuar su carácter maravilloso. Ya sólo falta la conclusión, que consiste en una fórmula final repetitiva que señala la fecha exacta de la llegada del peregrino al monasterio y subraya tanto la dimensión espiritual de su viaje como la satisfacción del romero que ha cumplido con su voto. Esas últimas líneas permiten cerrar la narración con una especie de moraleja que quiere convencer, atraer hacia el santuario de Guadalupe utilizando esos ejemplos de «peregrinos felices».

De las características de este modelo común se deduce que la estrategia narrativa de los Jerónimos de Guadalupe, fruto de la reelaboración antes evocada, tiene una clara finalidad pedagógica: la estructura del relato privilegia la claridad, acentúa los aspectos maravillosos que pueden seducir al público del santuario, juega con la complicitad que implica una experiencia compartida –la de la romería– al poner de relieve la figura del peregrino tanto como el propio milagro. Además, los redactores de los códices corrigen el lenguaje de los relatos originales; en efecto, a pesar de la multiplicidad de los peregrinos/narradores, se aprecia una gran homogeneidad expresiva en las

diferentes relaciones. Aunque de vez en cuando se sigue escuchando la voz de los actores de la historia, a través de vocablos específicos de una corporación, de marcas de afectividad, o de determinados localismos, la uniformización del vocabulario es el indicio de la apropiación clerical del texto, que se traduce sobre todo por la utilización de términos religiosos precisos y pertinentes: mediante la elección del vocabulario, los monjes insisten sobre la diferencia que existe entre la Virgen y su imagen, entre intercesor y divinidad. De hecho, expurgan el lenguaje del «vulgo» de cada expresión poco ortodoxa, educan al pueblo cristiano corrigiendo sus confusiones e ignorancias del dogma<sup>4</sup>.

Así pues el primer nivel de reelaboración de la materia narrativa, el de los códices, refleja claras ambiciones pedagógicas, pero estas ambiciones corresponden a un nivel de difusión sobre todo oral. Como ya he dicho, los códices no solamente sirven para guardar memoria de los milagros: de vez en cuando se leía algún relato en el comedor, donde se recibía a los huéspedes ocasionales, o en misa, durante el sermón. Además de esta difusión oral, los códices salen también del monasterio en forma escrita: existe en el archivo de Guadalupe un códice que es copia de otro, y lleva la siguiente inscripción: «Este libro yntitulado milagros de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Guadalupe es del licenciado Grabiellano, abogado de los Reales Consejos»<sup>5</sup>. Pero tal tipo de difusión debía de ser bastante limitada; por lo menos yo no he podido encontrar ningún otro ejemplo.

En todo caso, los propios monjes son conscientes del aspecto demasiado limitado de la difusión de los milagros, como lo demuestran estas líneas del padre Talavera, prior del monasterio de Guadalupe, en su *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*:

Y sea buen argumento, entre otros, de cuan poco publicadores somos de lo que con tan justo título pudiéramos, el auer guardado tanto tiempo, cerradas en nuestras paredes, tantas y tales maravillas, escondiendo tales tesoros como ha engendrado esta soberana mina de milagros: no sacando a luz, ni dando dellos nosotros más noticia, que la que dauan los que recibían las mercedes, publicando con su agradecimiento los favores del cielo...<sup>6</sup>.

En esta obra, que se publica en Toledo en 1597, el padre Talavera reúne una antología de relatos de milagros. El libro es una historia detallada del santuario desde su fundación y de la labor que en él han cumplido los Jerónimos; se completa con una segunda parte titulada *Cinco libros de observaciones y comentarios, para mayor lustre y provança de las verdades y mysterios que se refieren en la historia de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Guadalupe*. En este conjunto de casi 500 folios, los milagros corresponden al libro quinto, es decir al final de la primera parte, la más importante; se trata de 150 relatos del siglo XV y del XVI, mientras que en los códices del monasterio se encuentran casi

<sup>4</sup> Sobre el particular, ver para más detalles mi ponencia: «Les relations de miracles au XVI<sup>e</sup> siècle, point de rencontre de plusieurs identités culturelles», por publicar en las actas del congreso del GRIMESREP-París III sobre *Relations entre identités culturelles: élites et masses*, organizado en París en marzo de 1996.

<sup>5</sup> A.M.G., *Cod.* 6, último folio.

<sup>6</sup> Cf. fr. Gabriel de Talavera, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1597, B.N.M., (R-3597), fol. 228v.

750 relatos en lo que se refiere al siglo XVI. Es evidente pues el reducido número de relatos que se incluyen en el libro de Talavera; es una selección de los que el prior considera como los más significativos del poder de la Virgen, los más eficaces para convencer tal vez. Son solamente un complemento de la *Historia*, pero un complemento esencial, en la medida en que son su punto final, la demostración última, si se puede decir así, de la actividad espiritual del santuario y del gran poder de protectora de la Virgen de Guadalupe.

Pero en este libro los relatos se presentan de manera muy diferente que en los códices. En la obra de Talavera los relatos son más breves. Desaparece el «prólogo» que presentaba al peregrino y contaba su llegada al santuario. Se quita la fecha, que en los códices corresponde siempre a la llegada del romero al monasterio, y no al milagro. Desaparece también, en la mayoría de los casos, la identidad de los peregrinos; salvo en escasas ocasiones, por lo general cuando se trata de un personaje importante, los peregrinos y beneficiarios de milagros quedan en el anonimato: se les designa exclusivamente con relación a alguna actividad, o a algún problema específico. Los lugares tampoco aparecen o se mencionan sólo mediante una leve alusión; sólo se indican cuando tienen importancia en la acción o consecuencias directas sobre el milagro.

La voz del actor/narrador desaparece también del relato. Como ya hemos dicho, las relaciones de los códices, fieles a sus orígenes, conservan la memoria del discurso original al mantener la voz, aunque ficticia y reelaborada, del narrador primero; después del prólogo que siempre está escrito en tercera persona, se vuelve a poner el relato en primera persona, en boca del peregrino que lo ha venido a contar. En cambio, en los textos reescritos por Talavera desaparece este «yo» del peregrino, y deja sitio a una tercera persona, más distanciada, más neutra, procedimiento que quiere probablemente dar la impresión de mayor objetividad.

Tomemos como ejemplo la historia de un tal Juan Alonso, que llega al santuario en busca de una cura milagrosa. Las primeras líneas del relato, en el códice, presentan al peregrino situándolo en un contexto geográfico y familiar, y dando detalles sobre su enfermedad:

En el mes de março del año del Señor de mill y quinientos y treynta y siete fue traydo a esta casa de nuestra señora al ospital Juan Alonso, hijo de Mari Prieta, vezina del Campillo que es en el maestrazgo de Sanctiago, al qual traxo tollido de pies y de manos y syn habla su madre. La qual enfermedad auía dos años que tenía, segund algunos decían de bebedizos por que auía tenido todo el cuerpo hinchado y denegrado...<sup>7</sup>.

Todo esto se resume, en el texto de Talavera, a esta simple frase:

Truxeron a esta casa un enfermo, que auía dos años que estaua tullido de pies y manos, y sin habla<sup>8</sup>.

Todas las informaciones sobre el actor han quedado eliminadas como si se conside-

<sup>7</sup> Cf. *Cod. 7*, fol. 81v-82v, mi. 93.

<sup>8</sup> Cf. Talavera, *Historia...*, fol. 278v-279r.

raran inútiles, y no se menciona tampoco el hospital del monasterio; Talavera opina tal vez que esa mención puede disminuir el impacto del milagro, dando a entender que los médicos del hospital han participado de algún modo de la curación.

Asimismo, todos los detalles que humanizan al beneficiario del milagro, que evocan de manera directa y sencilla sus prácticas piadosas, se han suprimido en la versión de Talavera. El código cuenta que Juan Alonso, después de curarse del tullimiento, pero todavía mudo, se queda en Guadalupe esperando curarse del todo:

...con mucha diligencia y caridad servía a los enfermos, lo qual hizo por espacio de siete meses: visitando quando podía este santo templo a las missas del alba.

En el texto publicado por Talavera, ya no hay ninguna mención de la «cronología» del milagro. Los siete meses que según el código separan la primera fase de la cura y la segunda ya no figuran en la narración, como si el prior considerara que tal división de la cura milagrosa en dos fases atenúa la fuerza dramática del milagro, su aspecto absoluto, y por lo tanto su poder de convicción. También se ha suprimido de la versión publicada la mención de la asistencia episódica de Juan Alonso a la misa del alba. Talavera escribe, en cambio:

Començo a servir a los peregrinos y pobres del hospital, acudiendo todos los días a oyr Missa del Alva.

lo cual refleja la voluntad de hacer del beneficiario del milagro un cristiano ejemplar. Y para construir esa imagen Talavera no vacila en eliminar los pequeños detalles, que quizá considere demasiado concretos y que podrían estorbar su propósito demostrativo.

El tratamiento del milagro propiamente dicho revela también una clara reorientación entre el primero y el segundo estado del texto. El código expone de manera tan concreta como llena de sencillez la reacción de Juan Alonso en el momento del milagro:

Estando como estaua de rodillas encomendádosse a nuestra señora, le dió como un resplandor en la cara que quasy le quitó la vista: y le puso un poco de temor. E leuantándose de allí con alguna turbación de la vista fue y tomó agua bendita y tomóse a hincar en la capilla de Santa Ana. Estádo así rezando paresçiole que le dezían que hablasse.

Presenciamos pues su primera reacción de miedo y sorpresa, sus vacilaciones, su manera de buscar ayuda en los gestos sencillos de un ritual conocido y tranquilizador... Todos estos detalles dotan al personaje de una dimensión humana y auténtica. Pero la versión de Talavera, una vez más, elimina la expresión directa de las reacciones de Juan Alonso:

...puesto de rodillas en la iglesia, encomendándose a nuestra Señora, en su oración le dió un grande resplandor, que casi le quitó la vista: y estándo así, parecióle dezían que hablasse...

Aquí ha quedado eliminada la reacción de miedo de Juan Alonso, reacción sin duda

demasiado «pedestre», desde el punto de vista de Talavera, y por lo tanto incompatible con el carácter de favor insigne del milagro.

Esta lectura paralela de dos versiones de una misma historia revela una nueva lógica, que preside las modificaciones sistemáticas introducidas por Talavera. El prior elabora una nueva manera de presentar, o mejor dicho de no presentar, a los protagonistas de las historias, lo que implica una concepción diferente de la relación de milagro: lo importante ya no es el peregrino, no se trata de complacer al público presente en el santuario presentándole su propio retrato, o la imagen de lo que podría llegar a vivir; tampoco se trata de dirigirse a los oyentes o lectores en un tono familiar, situándoles en un universo cotidiano que conocen bien y les permite identificarse con el protagonista de la historia... Lo que importa es poner de relieve el milagro, reservarle en cierto modo todo el protagonismo. Los peregrinos tienen que pasar a segundo plano, abandonando el escenario a la manifestación directa del poder divino y de la intercesión de María. Por eso se suprime de las relaciones todo lo anecdótico, lo que por ser demasiado individualizado puede ser sospechoso de exageración, de vanagloria o de mentira y que no se puede comprobar... Esta actitud de vigilancia revela la preocupación postridentina por controlar y canalizar mejor las manifestaciones populares de la devoción.

De hecho Talavera, al comenzar su antología, se sitúa claramente en la línea del Concilio de Trento, cuando afirma :

«...es bien advertimos las preuenciones, cuydado, y diligencia crecida, que se ha puesto siempre en examinallos (los milagros), no dexando regla ni aviso de los canones santos, y especial del sagrado Concilio de Trento, que no se guarde, sin exceder un punto sus leyes y determinaciones»<sup>9</sup>.

La estricta aplicación de las resoluciones de Trento lleva por lo tanto al prior a una mayor prudencia, a una narración voluntariamente más escueta, más sobria, que evita todas las marcas de subjetividad. En lo que respecta a la formación religiosa, el nuevo mensaje que transmiten las relaciones es bien claro: el milagro no es materia de cuento, no debe ser utilizado para nutrir al gusto popular por todo lo maravilloso; debe ser entendido y celebrado exclusivamente como señal y símbolo del poder divino.

El trabajo de reelaboración de los relatos no se termina con la obra de Talavera, y quisiera concluir hablando brevemente del libro de fray Diego de Montalvo, publicado en Lisboa en 1631<sup>10</sup>. Este libro también contiene relaciones de milagros. Pero de hecho el enfoque es muy distinto. En el libro de Talavera, la antología de milagros, pese a ser importante, era una mera subdivisión del libro, un catálogo de ejemplos que permitía la promoción del santuario. En el de Montalvo, los milagros son la parte esencial de la obra. El título, *Venida de la soberana Virgen de Guadalupe a España, su dichosa*

<sup>9</sup> Cf. Talavera, *Historia...*, fol. 278r.

<sup>10</sup> Fr. Diego de Montalvo, *Venida de la soberana Virgen de Guadalupe a España*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1631. Era una edición en dos volúmenes, pero en la biblioteca nacional de Madrid sólo está el primer tomo (signatura: 6-i 6134). Montalvo era monje profeso y predicador del monasterio de Guadalupe.

*invención: y de los numerosos favores que ha hecho a sus devotos*, lo indica de manera clara, subrayando la abundante actividad milagrosa de la Virgen de Guadalupe. Y efectivamente, los milagros ocupan casi todo el texto, empezando en el folio 20 y terminando en el 321 y último.

La versión que ofrece Montalvo de las relaciones recupera ciertos aspectos de la escritura de los códices: vuelve a mencionar apellidos y fechas, vuelve a un relato largo y detallado; pero lo hace con otro propósito, con el deseo de dar pruebas concretas de la autenticidad de los milagros. En cambio, como Talavera, elimina del texto el yo del peregrino y cualquier marca de subjetividad. La novedad de su interpretación reside pues en la fusión que realiza entre la dramatización del relato (como en los códices) y la voluntad de control postridentina. Utiliza una retórica ampulosa, una prosa enfática que está al servicio de un gran celo proselitista. Todos estos elementos corresponden al ambiente de la época, puesto que ya estamos en el «milagrero siglo XVII»<sup>11</sup>, pero también a la situación del monasterio de Guadalupe: de hecho las visitas al santuario disminuyen de manera notable a partir de los últimos años del XVI.

Por consiguiente la comparación esbozada de las distintas versiones demuestra que la reescritura de las relaciones de milagro se considera un instrumento indispensable de formación religiosa: una misma historia no puede ser contada de la misma manera en 1550 y en 1630, sencillamente porque los redactores ya no tienen los mismos criterios, y no quieren transmitir el mismo mensaje. Tal procedimiento sirve por lo tanto de revelador a las preocupaciones religiosas del tiempo, y de vehículo a una enseñanza doctrinal que va adaptándose tanto a las evoluciones del arte de convencer como a las exigencias de la Iglesia.

---

<sup>11</sup> Me permito citar la expresión empleada por Rafael Carrasco.

# EL DUELO COMO VALOR ARISTOCRÁTICO EN LA COMEDIA

Claude CHAUCHADIS  
Université de Toulouse le Mirail

Hablar del duelo como valor es otorgar a la palabra duelo toda la amplitud semántica que le concede la lengua del Siglo de oro. O sea que al decir «duelo», no sólo se piensa en el significado de combate o desafío, sino que se considera todo el código de comportamiento que rige las relaciones conflictivas entre hombres de honor, hasta tal punto que en determinados casos el significado de duelo linda con el de honor. El título de la obra de Calderón *También hay duelo en las damas* podría ser la ilustración de tal extensión semántica.

En el marco breve de esta ponencia, nos proponemos hacer hincapié en los vínculos que establece la Comedia entre duelo y nobleza. Subrayaremos las afirmaciones del duelo como rasgo de identidad aristocrática y comprobaremos su inscripción dentro de la axiología nobiliaria. Confrontaremos luego estas observaciones con las tesis opuestas de una Comedia antiduelista y de una Comedia produelista. Según la primera, ilustrada en particular por Guy Rossetti en su estudio de *El postrer duelo de España* de Calderón, hay que otorgar toda su importancia a las protestas emitidas en la Comedia en contra de la ley del duelo. La segunda estriba en las diatribas de los jesuitas que al final del siglo XVII impugnan el teatro calderoniano, acusándolo en particular de ser una «escuela del duelo». Por fin, al poner en tela de juicio estas dos tesis contradictorias trataremos de valorar la función desempeñada por el duelo en el imaginario del público de la Comedia.

Que el duelo tenga para los nobles fuerza de ley resulta en la *comedia* de una doble exigencia que corresponde a las dos caras indisociables del honor: la obligación de la conciencia y el imperio de la fama. La conciencia del noble, es la de pertenecer a un

estamento superior que conlleva obligaciones tales como la de pedir satisfacción por los agravios, y la de aceptar el desafío. Así en *La Fénix de Salamanca* de Mira de Amescua el celoso don Beltrán manda al conde Horacio un papel de desafío que lleva una referencia explícita a una nobleza que se precia de ser quien es: «Sentimientos con sombra de agravios piden satisfacción como si lo fueran: que a no procurarlo, ni yo fuera quien soy, ni Alejandra quien es...», y muy naturalmente el conde desafiado acepta el desafío por atención a su condición de caballero: «Mas rehusar el desafío/ es mengua de un caballero»<sup>1</sup>. De la misma manera en *La renegada de Valladolid* de Belmonte Bermúdez don Melchor presenta la igualdad de sangre entre nobles como una condición necesaria para proponer y aceptar el desafío:

Melchor:           Y así, pues sois caballero,  
                          pues os preciáis de soldado,  
                          os pido que señaléis  
                          pues en la sangre os igualo,  
                          el lugar donde yo pueda  
                          satisfacerme.  
Capitán:            En el campo<sup>2</sup>.

Aunque en teoría el honor pueda encontrar otras vías de satisfacción, es el combate singular el que encuentra la preferencia de un noble que quiere defender su honor. Los caballeros suelen razonar como don Pedro, protagonista de *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca, que proclama que su honor nunca será mejor defendido que por las armas:

Y para ver si cumplís  
aquella santa promesa  
de sustentarle en el campo,  
vengo a pedirlos que sea  
detrás de los Recoletos;  
que aunque no reñir pudiera,  
sino, sin reñir, tomar  
satisfacción desta ofensa  
siempre yo hago lo mejor<sup>3</sup>.

Lo mejor para el noble se impone no sólo por exigencia de su conciencia, sino también bajo la presión de la opinión pública que asocia rechazo del duelo y cobardía. Es lo que expresa don Sebastián en *La culpa busca pena* de Ruiz de Alarcón, cuando dicho personaje acepta el duelo contra su amigo don Fernando que le ha salvado dos veces la vida:

<sup>1</sup> Antonio Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, B.A.E 45, p. 81 b.

<sup>2</sup> Luis de Belmonte Bermúdez, *La renegada de Valladolid*, B.A.E 45, p.351 c.

<sup>3</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Los empeños de un acaso*, en *Obras completas II*, Aguilar, p. 1059 a.

Pues ¿Cómo puedo  
 matalle? y ¿Cómo podré  
 ¡Ay de mí! dejar de hacerlo,  
 si para cobrar mi honor  
 no enseña el mundo otro medio,  
 y los que saben mi afrenta  
 han de pensar que le dejo  
 de matar de cobardía,  
 y no de agradecimiento?<sup>4</sup>.

De modo general se puede decir que en la Comedia nobleza y duelo están tan estrechamente vinculados que el noble antepone la ley del duelo a las demás leyes que podrían regir su comportamiento, tales como la ley de la amistad o del amor, la ley de la justicia monárquica o la ley del cielo. En corolario a esta afirmación cabe observar que los que esquivan la ley del duelo suelen pertenecer a estamentos inferiores que se descalifican frente a la postura de la nobleza. Así no es extraño ver en *La industria y la suerte* de Juan Ruiz de Alarcón que un mercader rechace el duelo y prefiera vengarse pagando hombres en defensa suya. Tal procedimiento suscita la indignación del noble que le desafía:

Si fuérades caballero,  
 del duelo y del desafío  
 no ignorárades el fuero:  
 pero yo que lo soy, quiero  
 cumplir como debo el mío.  
 Sacad la espada<sup>5</sup>.

La diferencia de comportamiento entre el estamento superior de la nobleza y los estamentos subalternos es particularmente sensible en la relación entre amo y criado. Los criados manifiestan su oposición a los valores de sus amos, y los pretextos que invocan para no seguir la ley del duelo mal disimulan la cobardía que los caracteriza. En *La toquera vizcaína* de Luis Pérez de Montalván, un diálogo entre el ama y los criados subraya de modo cómico la oposición de comportamientos. Doña Elena censura a su criado por no haber acompañado a su amo a un duelo, mientras que el criado y la criada justifican su rechazo por el temor a Dios:

D<sup>a</sup> Elena:           ¿No fuera bueno, cobarde,  
                               que su vida defendieses?  
 Luquete:            ¿No ves que hay descomunión  
                               contra el hombre que saliere  
                               al campo desafiado?

<sup>4</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *La culpa busca la pena*, B.A.E 20, p. 205 c.

<sup>5</sup> Juan Ruiz de Alarcón, *La industria y la suerte*, en *Tres comedias de enredo*, edición preparada por J. de Entrambasaguas, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 206.

Beatriz:           Mi Luquete, aunque es valiente,  
                          es temeroso de Dios<sup>6</sup>.

El procedimiento que consiste en oponer la cobardía del criado al valor del amo es común en la Comedia. En el ejemplo citado el criado va en contra de la ley del duelo por cobardía. En determinados casos el criado se refiere como su amo a la ley del duelo, pero en una interpretación personal que una vez más subraya su pusilanimidad y su impermeabilidad a los valores aristocráticos. Simón, criado de *También hay duelo en las damas* de Calderón, afirma que ha cumplido con el duelo al huirse, porque así ha alejado de su amo al agresor que ha corrido tras él:

                          si con dos reñía  
                          mi amo, ¿púdome obligar  
                          el duelo a más que a apartar  
                          al uno que me cabía?<sup>7</sup>

Candil, criado del *Galán fantasma* del mismo Calderón manifiesta idéntica cobardía al referirse a la ley del duelo, cuando, en lugar de seguir a su amo en un lance, prefiere pensar primero en su propia persona:

                          ¿Qué me toca hacer aquí  
                          por la ley del duelo, siendo  
                          criado? ¿Criado dije? Entiendo  
                          que sólo mirar por mí<sup>8</sup>.

Si el criado gracioso rechaza el duelo de su amo con conocimiento de causa, el campesino bobo se revela totalmente hermético a los comportamientos nobles inducidos por la ley del duelo. La actitud del villano Benito en *El postrer duelo de España* de Calderón ilustra la incomprensión del mundo campesino frente a la práctica aristocrática. Cuando Benito es testigo de un desafío secreto entre los caballeros don Pedro y don Jerónimo, da crudamente su opinión sobre el combate de los caballeros:

                          ¡Oigan los bobos a lo que han venido!  
                          A matarse no más. (II, 617-618)<sup>9</sup>

El campesino se asombra en particular del acto caballeresco de don Jerónimo, que deja tiempo a su adversario para recoger la espada que se la ha caído de las manos:

                          ¡Qué bobería!  
                          ¡A quién se cae volvella!  
                          ¿No es mijor dalle cuando está sin ella? (II, 632-634)

<sup>6</sup> Luis Pérez de Montalván, *La toquera vizcaína*, B.A.E., 45, p. 518 a.

<sup>7</sup> Pedro Calderón de la Barca, *También hay duelo en las damas*, en *Obras Completas II*, Aguilar, p. 1500 a.

<sup>8</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, en *Obras Completas II*, Aguilar, p.651 b.

<sup>9</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El postrer duelo de España*, edited with introduction and notes by Guy Rossetti, Tamesis Book, London, 1977, p. 218.

Su sorpresa va creciendo cuando don Pedro suplica a su adversario que le mate en atención a su honor, mientras que éste quiere perdonarle la vida:

¿Han vido para matarse  
los comprimidos que gastan?(II, 673-674)

La crítica que hace el bobo del comportamiento de los nobles en el duelo manifiesta cuán inconciliable es el punto de vista plebeyo con el de la nobleza. Los valores que la nobleza coloca en la cortesía y en la valentía del duelo son para el campesino fuente de incomprensión y de burla. Solo las categorías ascendentes del mundo villano que apuntan a la nobleza son capaces de otorgar valor al duelo. El caso de Juan Crespo, hijo del alcalde de Zalamea, es revelador de una actitud de villano «digno», como los llama Noël Salomon, que escoge el duelo con el capitán como modo de satisfacer su honor.

Al mismo tiempo que la Comedia hace del duelo una práctica casi exclusiva de la nobleza, lo inscribe pues en la axiología nobiliaria con todas las características positivas de valores orientados hacia la valentía, la generosidad, y la cortesía. Los ejemplos anteriores bastarían para demostrarlo<sup>10</sup>. Para no multiplicar las citas, nos limitaremos a tomar un ejemplo significativo en una escena de *La dama duende* de Calderón. Don Manuel, que ha desmentido a don Luis lo desafía y desea que el combate, que ha de desarrollarse en una habitación cerrada, se haga según las reglas de los antiguos combates a ultranza:

Y pues ya es fuerza reñir,  
riñamos como se debe.  
Parte entre los dos la luz,  
que nos alumbre igualmente;  
cierra después esa puerta,  
por donde entraste imprudente  
mientras que yo cierro estotra,  
y ahora en el suelo se eche  
la llave, para que salga  
el que con la vida quede<sup>11</sup>.

En el momento en que los dos adversarios entablan el combate, llega inopinadamente Cosme, criado de don Manuel. Don Luis se declara preparado para luchar contra amo y criado, pero don Manuel ruega dignamente a Cosme que se retire.

Don Luis:       Ea, pues, reñid los dos,  
                  ¿Qué esperáis?  
Don Manuel:    Mucho me ofendes,  
                  si eso presumes de mí,  
                  pensando estoy qué ha de hacerse

<sup>10</sup> Para más citas en este sentido ver en particular William J. Entwistle, «Honra y duelo», *Romanistisches Jahrbuch*, 3, 1950, pp. 404-420 y mi artículo «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Crítica*, 39, 1987, pp. 77-113.

<sup>11</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, en *Obras Completas II*, Aguilar, p.269 b.

del criado; porque echarle  
es enviar quien lo cuente,  
y tenerle aquí, ventaja,  
pues es cierto ha de ponerse  
a mi lado.

Cosme: No haré tal,  
si es ese el inconveniente.

Los dos caballeros se lanzan entonces al duelo con un ardor que suscita su mutua admiración. Don Manuel exclama: «¡no vi más templado pulso!», mientras que don Luis replica: «no vi pujanza más fuerte». En esto, la espada de don Luis se rompe dejándolo indefenso. Don Manuel, en lugar de sacar provecho de su ventaja, permite a su adversario que vaya por otra espada, y éste reconoce su cortesía y valentía:

Don Manuel: No es defecto de valor;  
de la fortuna accidente,  
sí, busca otra espada pues.

Don Luis: Eres cortés y valiente.

Es evidente que reina durante toda esta escena el mismo ambiente que en los combates caballerescos exaltadores del heroísmo aristocrático: igualdad de los combatientes frente a la luz, exigencia del combate a ultranza, rechazo de la intervención de terceros, generosidad del que no quiere luchar contra un adversario inerme, intercambios de cortesías. Tal representación del duelo en el marco del Teatro del Siglo de oro no deja de plantear algunas preguntas. ¿No ofrece la Comedia más que una imagen positiva del duelo? ¿No deja lugar a ninguna perspectiva crítica, mientras que se sabe que en la misma época el duelo iba en contra de las leyes civiles y religiosas? A estas preguntas, se sabe que algunos críticos contemporáneos responden afirmativamente. La tesis de una Comedia antiduelista se sitúa en una perspectiva investigadora según la cual los dramaturgos del Siglo de oro, y especialmente Calderón, denunciaban el sistema de valores que regían el comportamiento de sus personajes. Dado el marco restringido de esta ponencia me limitaré a resumir un trabajo que hice en otro lugar<sup>12</sup> examinando la introducción hecha por Guy Rossetti a su edición de *El postrer duelo de España* de Calderón de la Barca en la editorial Tamesis Books (1977).

La tesis de Guy Rossetti se opone totalmente a mi presentación del duelo como valor aristocrático positivo, ya que considera que Calderón se burla del comportamiento cortés y caballeresco de los duelistas y lo representa como absurdo, pomposo y anacrónico, dañino para los individuos implicados y para la sociedad en general (p. 4). El crítico inglés añade que cuando Calderón utiliza el duelo como recurso dramático,

<sup>12</sup> Claude Chauchadis, «Las denuncias de la ley del duelo, en *El postrer duelo de España: nuevo examen*», en Jean Canavaggio (ed.) *La Comedia*, Actas del Seminario Hispano-Francés, Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992, Madrid, Casa Velázquez, 1995, pp- 381-396.

siempre lo presenta como un ejemplo negativo (p. 41). Los argumentos de Rossetti se apoyan en particular en las condenas del duelo pronunciadas por varios personajes de la obra *El postrer duelo de España*. Si disiento de las conclusiones de Rossetti, es porque el hispanista inglés no tiene en cuenta ni la pluralidad de las voces que se expresan en la obra ni las diferentes modalidades del duelo en ella representadas.

Hay por una parte un desafío secreto a partir de un punto de honor vinculado a una rivalidad amorosa, y por otra parte un duelo solemne según los fueros antiguos a consecuencia de un reto por alevosía. Este duelo, históricamente el postrer duelo de España celebrado en 1522 en Valladolid, es el que condenan personajes históricos de la obra como el conde de Benavente que protesta contra «las ceremonias molestas deste gentilico duelo» (III, 886- 887) o el propio Carlos Quinto anunciando la condena posterior proclamada en el Concilio de Trento contra «esta bárbara tirana ley del duelo». En cambio las críticas hechas a la ley del duelo, como código del punto de honor, están en boca de personajes inferiores. Ya he dado citas que expresan la incomprensión del campesino Benito ante la generosidad y la cortesía de los duelistas. Guy Rossetti opina que tales reflexiones marcadas por el buen sentido popular denuncian la retórica caballeresca, poniendo de realce la distancia entre las palabras corteses y las intenciones criminales de los caballeros. Sin embargo, en contra de la tesis del hispanista inglés nos parece difícil admitir que Calderón opte por la lógica plebeya del buen sentido frente a la lógica aristocrática del honor. El punto de vista antiduelista manifestado por el villano y el gracioso se ve descalificado por la cobardía y la rusticidad de estos personajes subalternos.

Bien es cierto que las protestas emitidas por los propios duelistas frente a la tiranía de la ley del duelo tienen más peso, pero al examinarlas en su contexto aparece que en realidad contribuyen a exaltar un sistema de valores asumido hasta sus últimas consecuencias. La «razón» o la «cordura» han de inclinarse ante criterios de comportamientos más estimables desde un punto de vista aristocrático. Así, cuando don Pedro se queja de las exigencias de la ley del duelo, no es porque este código de comportamiento se oponga a la moral cristiana, sino porque la heroica necesidad de salir al desafío viene a contrariar su deseo amoroso:

¡Ah tirana ley del duelo!  
 Mal haya, amén, quien te hizo,  
 para que huyendo un agrado,  
 se haya de ir hacia un peligro! (II, 530-533).

o sea que, en vez de rebajar la ley del duelo, las protestas en contra suya ponen de realce el heroísmo de los que se rigen según dicha ley.

A los argumentos específicos en contra de una denuncia del duelo por Calderón en esta obra, se añade otro más general: es que la representación de la ley del duelo en el teatro corresponde más a una convención que a un fiel reflejo de la práctica de la época. Hay que tener en cuenta efectivamente la distancia que existe entre la ley del duelo como ley dramática y la ley del duelo como referente sociohistórico. Mis estudios personales sobre la ley del duelo en la literatura y en la sociedad del Siglo de

oro<sup>13</sup> confirman lo que sugería C. A. Jones acerca de la convencionalidad de las leyes del honor en el teatro<sup>14</sup>. Un sondeo como el que he realizado en las relaciones y en los archivos de la época demuestra que en la práctica el código del honor no funciona con la misma rigidez que en el teatro. Sin hablar de los casos de honra que se solucionan con intervención de la justicia oficial, los principios que rigen la venganza privada ofrecen la confusión y la complejidad de un código mal asegurado por causa de su clandestinidad y, por consiguiente, constantemente sometido a debate y a reelaboración. En la realidad del Siglo de oro las leyes del duelo van por rumbos inciertos, a veces contradictorios y sirven de pretexto para manifestaciones tan diversas como las venganzas a traición o los duelos fingidos. En cambio en la Comedia la ley del duelo firmemente instalada en la axiología nobiliaria se impone como el *fatum* en el drama antiguo, es decir como un imperativo que origina las tensiones ejercidas en los personajes. A partir del momento en que la ley del duelo se sistematiza como elemento de la tensión dramática, su funcionamiento parece mucho menos expuesto a las valoraciones éticas pronunciadas sobre comportamientos de la vida real. Situar la ley del duelo en su perspectiva dramática conduce pues a quitar validez a los juicios críticos que consideran que la *Comedia* puede ser un lugar de denuncia de los valores aristocráticos contemporáneos.

Si la tesis de una comedia antiduelista parece poco sólida, a la inversa cabe interrogarse sobre la tesis de una comedia propagandista de la ley del duelo. ¿En qué medida la exaltación del duelo como valor aristocrático puede inducir al público a ver en el duelo teatral un modelo de comportamiento? Ya se conocen los pareceres que surgieron a raíz de la apología de las comedias hecha por Fray Manuel Guerra, con motivo de la aprobación de la *Quinta y sexta parte de las comedias de don Pedro Calderón* publicadas en 1682. Entre los ataques desarrollados por los jesuitas Agustín de Herrera, Ignacio de Camargo o Pedro Fomperosa y Quintana, se reitera la acusación de que en la comedia se enseña la perniciosa doctrina del duelo. Así es como el padre Agustín de Herrera, después de denunciar las comedias como una «cátedra pública en que se enseña el arte de enamorar...», añade con virulencia:

Otra doctrina contienen las comedias que más deben llorarla los ojos y aun el corazón que escribirla la pluma. Esta es la doctrina cruel, sangrienta, bárbara y gentílica de la que se llama ley del duelo. Este ídolo de la venganza, con el nombre de punto de honra y duelo se adora en las comedias. Este sí que es fragmento sacrílego de las ruinas de la gentilidad, pues se opone derechamente a las leyes del cristianismo. En las comedias con la misma tinta con que se escriben los puntos del duelo se borra el Evangelio de Jesucristo[...] ¿Dónde se tratan los puntos del duelo con examen más escrupuloso? ¿Dónde se enseñan más exactamente las leyes del desafío? ¿Dónde se establece con más rigor la

<sup>13</sup> Claude Chauchadis, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans la société et la littérature espagnoles des XVI-XVII siècles*, P.V.M., Universidad Toulouse-le-Mirail, 1997.

<sup>14</sup> C.A Jones, «Honor in Spanish Golden-Age drama: Its relations to real life and to morals», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, 1958, pp. 19-210. «Spanish honor as historical phenomenon, convention and artistic motive», *Hispanic Review*, 1965.

obligación del aceptar, anticipando el salir al lugar destinado? ¿Dónde se niega más rígidamente la dispensación del reñir? ¿Y dónde en el mundo se infama más aún a la duda más ligera de haber faltado al más melindroso punto de esta locura, ni se aplaude más gloriosamente el haber observado en todo esta gentílica barbaridad? Confieso que me hace escandaloso horror que no sólo con indemnidad sino con aplauso se establezcan en las comedias estas leyes de venganza con nombre de duelo contra la razón, contra la piedad, contra la iglesia y contra todo el Evangelio de Jesucristo <sup>15</sup>.

No hace falta un examen detenido de las diatribas del padre Herrera y de sus compañeros para darse cuenta de que llevan el sello del ardor militante, y que se deben matizar las afirmaciones según las cuales Calderón, y los demás dramaturgos del Siglo de oro se harían los propagandistas de una ley del duelo sumamente anticristiana. Si bien es verdad que la ley del duelo se antepone por convención teatral a las demás leyes, incluida la ley religiosa, en ningún momento se confrontan los imperativos de la ley del duelo teatral con los mandamientos evangélicos, de modo que no se puede buscar en la ficción dramática una dimensión antirreligiosa fuera de propósito. Por otra parte la funcionalidad de la ley del duelo como motor dramático le quita mucho valor didáctico. Los escasos aforismos sobre el duelo que se pueden sacar de la Comedia no pueden pretender competir con la riqueza y la sutileza de los tratados italianos que son los fundamentos de la práctica del duelo. Por eso es difícil admitir con el padre Herrera que la Comedia es el lugar «donde se tratan los puntos del duelo con examen más escrupuloso o donde se enseñan más exactamente las leyes del desafío». El propósito esencial de los dramaturgos no es dar a su público una lección de duelo, sino agradarle ofreciéndole una imagen estereotipada de una nobleza valiente y leal.

Precisamente el deseo de agradar al público hace que la ley del duelo, incluso en su convencionalidad, no se presente de forma tan negra como la pintan los detractores de la Comedia. La ley dramática del duelo no es sistemáticamente la ley de la venganza denunciada por los moralistas y predicadores. Ocurre por ejemplo que los adversarios, al llegar al campo del duelo, renuncien a reñir después de aclararse un malentendido. Estas reconciliaciones forman parte de la convención teatral, en particular en las come-

<sup>15</sup> *Discurso teológico y político sobre la apología de las comedias que ha sacado a luz el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra, con nombre de aprobación de la quinta parte de las comedias de D. P. Calderón*, en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la R.A.B.M., 1904, pp. 356-357.

Se puede citar también al padre Ignacio de Camargo (1685): «El duelo, el punto, el desafío, la defensa del pundonor mundano, la estimación de la honra vana sobre el alma y sobre Dios, el desprecio de la vida y de los riesgos, el andar siempre con la espada en la mano vengando los pensamientos mismos, es el crédito y distintivo de la nobleza...» *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, en Cotarelo, *op. cit.*, pp. 121-128.

Y el padre Pedro Fomperosa y Quintana (1683): «...están llenas las comedias modernas de otra diabólica enseñanza, que es la de las leyes del duelo. Apenas hay comedia de capa y espada que no tenga esta lección. ¿Qué locuras (ésta es la voz más templada que merecen) no tienen discursadas sutilísimamente nuestros cómicos para mantener el punto, como ellos dicen, y como es en la verdad, para no sufrir injuria la más leve, para ejecutar sangrientas venganzas contra la doctrina de Jesucristo». *El buen zelo* en Cotarelo, *op. cit.*, pp. 262-268.

días de capa y espada donde la ley del duelo hace temer lo peor a lo largo de la obra, mientras que el desenlace permite de repente un arreglo general gracias a bodas que restauran la honra amenazada. Tenemos un ejemplo de este cambio brusco permitido por la ley del duelo en *Antes que todo es mi dama* donde dos adversarios que se han perseguido durante toda la obra después de una riña en el juego, renuncian a su venganza cuando se les hace observar que según la ley del duelo no hay ofensa cuando la riña ha sido leal:

Sólo lo que ahora falta  
 es que don Antonio y Félix  
 sean amigos, y pues no agravia  
 una herida que se dio  
 sin traición y sin ventaja<sup>16</sup>.

En casos semejantes se puede notar que la solución pacífica no se hace en nombre de la caridad cristiana sino en nombre de la moral aristocrática del honor.

Después de rechazar una lectura antiduelista de la comedia, en la que probablemente ningún contemporáneo de Calderón hubiera pensado, conviene pues matizar una interpretación excesivamente produelista. El alcance didáctico de la Comedia como escuela del duelo parece muy limitado. Los dramaturgos del Siglo de Oro no se propusieron sacar las leyes del duelo de los tratados teóricos para ilustrarlas en el escenario. En cambio, si parece abusivo buscar en la comedia la letra de la ley del duelo, se puede admitir que contribuye a exaltar su valor aristocrático. La Comedia nos recuerda que, para muchos españoles, el duelo se reivindicaba como un privilegio de la nobleza. De aquí la adecuación de la representación teatral del duelo con los valores tradicionalmente vinculados con la imagen de la nobleza: la valentía, la lealtad y la cortesía. En esta coincidencia simbólica se puede dar razón a los impugnadores de la apología de fray Manuel Guerra. La comedia no es escuela del duelo al nivel de las respuestas concretas que puede proporcionar al hombre de honor, pero puede serlo en su representación de un duelo dignificado como práctica heroica de la nobleza. En la comedia de capa y espada en particular, en este teatro doméstico cuyos héroes son caballeros, los dramaturgos instalan una ley del duelo convencional que resiste al contexto histórico y jurídico. En cierta medida se puede considerar que la comedia desempeña un papel similar a los libros de caballería en el siglo XVI. Al instalar el duelo como punto de horizonte de un código de comportamiento noble, los dos géneros literarios han dado a sus contemporáneos la convicción de que sus venganzas privadas se desarrollaban conformemente a un código representativo de los valores tradicionales de la nobleza. La comedia no pretende enseñar a un público un código de comportamiento, pero contribuye a dignificarlo en su imaginario.

<sup>16</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, en *Obras Completas II*, Aguilar, p. 912 b.

## HUMANISMO Y POESÍA

Maxime Chevalier  
Université de Bordeaux

Discurriendo a la mesa sobre lo que van comiendo, Gargantúa y sus compañeros aprenden «en poco tiempo» todos los fragmentos útiles de Plinio, Ateneo, Dioscórides, Julius Pollux, Galeno, Porfirio, Opiano, Polibio, Heliodoro, Aristóteles, Claudius Aelianus «y otros»<sup>1</sup>. Así se forma el hombre culto según los humanistas. Me dirán que Rabelais fue médico, y por lo tanto pedante, como todos los médicos del siglo XVI. Pero ¿y Erasmo? Escuchemos a Francisco Rico:

*El De copia erasmiano daba por supuesto que cualquiera que aspirara a ser considerado un auténtico erudito debía haber leído por lo menos una vez en la vida a todos los clásicos, de todos los géneros, extractando y anotando cuantos elementos de interés fueran ofreciéndosele<sup>2</sup>.*

Este programa, obviamente desmesurado, no convenía a los escritores. El esfuerzo humanístico ponía a su disposición enorme cantidad de textos. En el acervo los escritores escogieron. No aceptaron a carga cerrada el legado, lo registraron y dentro de él seleccionaron. Al seleccionar acotaron dentro del conjunto que calificaban los humanistas como buenas letras el espacio que llamamos literatura latina (digo latina porque de griego muy pocos fueron los que entendieron).

Pero allí no paran las cosas. Porque dentro del espacio de la literatura latina los escritores van escogiendo según sus aficiones. Los escritores tienen sus preferencias,

---

<sup>1</sup> *Gargantua*, XXIII.

<sup>2</sup> *El sueño del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 106.

los escritores son hombres. Cierta día declaró Don Quijote a Sancho que los caballeros andantes «en efecto eran hombres como nosotros». También los escritores fueron hombres como nosotros. Casi lo tenemos olvidado con tanto estructuralismo y tanto formalismo como han pasado por nuestros estudios. Todo esto es abstracción cuando la literatura es realidad concreta. Existen las personas, existen los itinerarios individuales. Con frecuencia se ha presentado el humanismo como un río poderoso, como un padre Nilo que fecundara uniformemente dilatadas llanuras. Tal representación no parece acertada. Yo vería más bien la aportación del humanismo como una red caprichosa de riachuelos que no siempre llegan a confluír y no todos corren hacia el mismo mar.

(Alguna vez me pregunto si la imagen que formamos de la cultura de los escritores áureos no estaría infectada de conceptos románticos, vale decir polémicos. Tendemos a percibirla como cultura de colegio perfectamente uniforme y niveladora. Pero ésta es caricatura. Si bien la formación que imparte el colegio fue zócalo de la cultura de nuestros antepasados a partir de mediados del siglo XVI hasta primeros años del siglo XX, no menos cierto es que las aficiones de un creador pronto destruyen una identidad efímera. Cicerón y Séneca, sobre los cuales constantemente medita Montaigne, no les quitarán el sueño a Garcilaso y a Ronsard. La cultura de un hombre es un filtro, la de un escritor también).

Desbrozado el terreno, conviene ahora preguntarse acerca de la huella que dejara la poesía latina, y en especial la triada clásica de Virgilio, Horacio y Ovidio, en la poesía del Siglo de Oro. Ante todo dos palabras para recordar que la pasión de amor ocupa en su casi totalidad la esfera de la poesía áurea. Ocupa este sitio preeminente por detentar el monopolio de la interioridad. Más tarde, con los años, con los siglos, la literatura aprehenderá la interioridad del hombre en otras pasiones: el esfuerzo bélico, la pasión de mandar, la pasión patriótica, la pasión revolucionaria –inclusive la pasión de investigar. De momento únicamente la percibe en la pasión de amor, una pasión que se va extendiendo avasalladora, invadiendo versos y prosas. La literatura que elabora el siglo XVI es, con la notable excepción de la picaresca, literatura del todo amor.

El hecho es manifiesto en la literatura pastoril. Se suele subrayar, y con razón, la deuda que tiene contraída con las *Bucólicas* virgilianas. Pero cualquier lector conoce la considerable variedad temática que presentan las *Bucólicas*: justas poéticas, regalos rústicos, opciones políticas, cosmogonía, vaticinios. *La Diana*, no. *La Diana* es puro canto de amor, indefinidamente repetido bajo el cielo radiante de una primavera eterna. Los acentos del pastor de Montemayor mejor recuerdan los del amante petrarquesco que los del cabrero virgiliano. (Y en cuanto a la comedia lopesca, será palatina, urbana, de enredo, de capa y espada, etc., pero es ante todo comedia de amor).

A los poetas latinos vamos, y primero a Horacio. Horacio es el poeta antiguo que citan con mayor frecuencia nuestras historias de la literatura áurea. Se debe el fenómeno a las numerosas glosas de unos pocos fragmentos, siempre los mismos, en especial el famoso *Beatus ille*. Estos recuerdos se han de interpretar con prudencia. Unas reminiscencias no bastan para caracterizar una forma poética: nadie defenderá, a lo que imagino, que los paralelismos apuntados desde antiguo entre unos versos de la *Soledad primera* y la oda *Odi profanum vulgus et arceo* deban llevarnos a definir las *Soledades*

como poesía horaciana. Acaso no sea tan profunda la influencia del latino como lo sugerirían unas cifras y enumeraciones. Parece legítimo preguntarse si unas cumbres poéticas —Garcilaso, fray Luis— no nos ocultan cierto silencio del siglo. La filosofía de Horacio, el pensamiento de un hombre para quien «el amor no pasó nunca de ser breve capricho»<sup>3</sup>, no habrá despertado puro entusiasmo entre los poetas del siglo XVI, que suelen ser jóvenes, y jóvenes ardorosos. Una casita en el campo, una bodega bien proveída, la siesta a orillas de una fuente son ensueños respetables, pero ensueños de jubilado. La gloria de Horacio vendrá más tarde, en unos siglos que tengan de la poesía y de la vida conceptos distintos de los que tiene el siglo XVI. (No será casualidad el que le citen con igual admiración Voltaire, Rousseau, Diderot y Bernardin de Saint-Pierre).

Luego viene Virgilio. Tarea delicada es valorar el éxito de la *Eneida* entre poetas y lectores de poesía. El concepto de *Urbs*, hilo colorado que corre a lo largo del poema, sería hermético para unos hombres que en el orden político únicamente conocían el concepto de reino. La contienda de los dioses, armazón de la obra, no apasionaría a los renacentistas, que eran cristianos; inclusive sospecho que las riñas entre Juno y Venus se les antojarían algo ridículas. Para apreciar plenamente la *Eneida* los escritores del siglo XVI hubieran tenido que forjarse un alma a la antigua. No se la forjaron, y al parecer ni siquiera intentaron forjársela. Como hombres razonables que eran, dejaron a los jacobinos franceses la ilusión de creerse romanos y a los románticos alemanes la de creerse griegos. De hecho la *Eneida*, aunque constantemente figura en el horizonte de los épicos del siglo XVI, no engendra ningún retoño legítimo. De ella sobreviven unas imágenes espléndidas, unas imágenes cuya supervivencia no resulta fácil de estudiar porque, según advierte sagazmente Alberto Blecua, «a partir de Garcilaso, la tradición lírica no suele acudir directamente a Virgilio sino al poeta toledano, a los italianos o a la novela pastoril»<sup>4</sup>. En el fondo la poesía de la *Eneida* no estaba acorde con la sensibilidad de los renacentistas. Un fenómeno evidencia esta realidad. Me refiero al contenido de los cartapacios poéticos elaborados entre 1580 y 1600 que vienen publicando varios colegas nuestros, en especial José Labrador y Ralph A. Di Franco. En estos cartapacios abundan romances nuevos y breves composiciones en octavas. Fácilmente se observa que la *Eneida* engendra corta cantidad de romances y octavas, una cantidad muy inferior a la que genera el *Orlando* de Ariosto.

Queda el caso de Ovidio. Las *Metamorfosis* engendran considerable cantidad de composiciones en verso. Pero una vez más los escritores escogen. No les interesa la historia de Niobe —el dolor materno—, tampoco la de Filemón y Baucis —el amor de los casados, y casados viejos. Dos cuentos predominan en forma aplastante: Píramo y Tisbe, Hero y Leandro. Los cuentos de la muerte por amor. (No por casualidad propone Góngora en fecha temprana versiones burlescas de ambas historias).

No pretendo insinuar que esta poesía inspirada en Ovidio toda fuera efusión sentimental o escena melodramática. El Siglo de Oro creó el poema mitológico. Esta pro-

<sup>3</sup> François Villeneuve, en Horace, *Odes et épodes*, «Les Belles Lettres», Paris, 1959, p. xxix.

<sup>4</sup> «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», en *Studia Virgiliana, Actes del VI<sup>e</sup> Simposi d'Estudis Clàssics* (11-13 de febrer de 1981), Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, p. 64.

vincia de la literatura incluye obras de valor desigual, como suele ocurrir en cualquier género. Se dieron traducciones mal disfrazadas, se dieron imitaciones adocenadas. Pero también surgieron obras maestras, comenzando por la *Égloga tercera* y continuando con el *Polifemo*. Cosa notable, tanto en la *Égloga tercera* como en el *Polifemo* el poeta, partiendo de Ovidio, se encuentra con Virgilio, y la inspiración virgiliana viene a mezclar sus aguas con la inspiración ovidiana. Estos textos (y algunos más), que suscitó el humanismo, son de los más bellos entre los que crearon las letras áureas.

Dentro de su esplendor la poesía latina presentaba una deficiencia: no sabía hacer hablar al amor. Quien lo dude vuelva a leer en las *Metamorfosis* los lamentos de Venus sobre el cuerpo de Adonis: tanta ternura tienen como una partida de defunción. Grave desperfecto éste, tratándose de una pasión cuya esencia es hablar. Sabido es cuán difícil resulta distinguir el amor de su expresión. Recordemos a Ortega:

Casi, casi –aun a sabiendas de la parte de error que va en ello– yo diría que el amor, más que un poder elemental, parece un género literario<sup>5</sup>.

Y más concretamente, a Robert Musil:

Las pláticas, en el amor, juegan un papel casi más importante que todo lo demás. El amor es el más locuaz de todos los sentimientos, es esencialmente locuacidad<sup>6</sup>.

Cierto que el amor habla más o menos según las épocas. Con el romanticismo se hace garrulo. En el siglo XX manifiesta cierta inclinación a convertirse en acción directa. Situado entre ambos extremos, el Siglo de Oro, siempre normativo, se pregunta cómo ha de hablar el amor. Claramente enuncia el problema mi paisano Chapelain, en un opúsculo que dedica a las obras medievales. Preguntándose cómo desempeñaría Lanzarote el papel de enamorado en la sociedad del siglo XVII, opina Chapelain que bastante mal, porque quería el caballero «sin arte y sin método», y

aunque puede darse amor sin agudeza, y aunque esta pasión tenga asiento más en el corazón que en la cabeza, parece con todo difícil que exista galantería en la cual no participe la agudeza, y que se halle totalmente desprovista de gracia<sup>7</sup>.

Chapelain está en lo cierto. Lanzarote sería cortés cuando conviene ser galante. Lanzarote, digámoslo de una vez, ha pasado de moda. El solo Don Quijote imagina que aún puede ser modelo de conducta.

Los poetas medievales no supieron hacer hablar al amor. Tampoco lo supieron los romanos. Sí lo saben los italianos, desde que Petrarca escribió su *Canzoniere*. Tienen formado un repertorio de imágenes, figuras y formas que refleja perfectamente tanto la belleza y virtud de la amada como los sentimientos apasionados del amante. A partir de 1500, y por muchos años, el amor habla italiano.

<sup>5</sup> Para una psicología del hombre interesante, O. C., IV, p. 474.

<sup>6</sup> *L'homme sans qualités*, III, 52.

<sup>7</sup> Citado por Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Klincksieck, Paris, 1980, p. 160.

No todos los escritores aceptan este código. Mateo Alemán, Cervantes, Bartolomé Leonardo de Argensola, Quevedo ironizan sobre la «pedrería» petrarquesca<sup>8</sup>. Cervantes, Bartolomé Leonardo de Argensola, Covarrubias, Juan de Robles se burlan del vocabulario convencional que habla la pasión en los versos de Petrarca y sus discípulos<sup>9</sup>. Tampoco privilegiarán la fórmula italiana los lectores que siguen apegados al *Cancionero general*, regularmente reimpresso hasta 1573, y a sus antologías. Sobre todo se percibe una voz nueva, aislada de momento, pero que ha de sonar cada vez más clara, la voz del novelista que escribe:

«Muchos cristianos he visto por esta ventana, y ninguno me ha parecido caballero sino tú».

«En mi vida le he hablado palabra y, con todo eso, le quiero de manera que no he de poder vivir sin él».

Cervantes descubre algo inaudito: el amor puede hablar aparte de la retórica, al margen del conceptismo. Pero en 1605 anda muy lejos de triunfar este concepto. A lo largo del siglo XVI y por mucho tiempo triunfa Petrarca y triunfan los modelos que proponen sus discípulos y admiradores. Estos modelos, firmemente arraigados, limitan drásticamente el alcance de las influencias latinas en la poesía áurea.

En la creación poética del Siglo de Oro ¿fue tan fecunda la imitación de la poesía latina como se ha afirmado a veces? Algo me inquieta el que nuestra historia literaria fuera escrita durante mucho tiempo por unos finos humanistas. ¿No habrán exagerado ciertas deudas movidos de un muy respetable amor filial? Si no ando equivocado, gustaron de imaginar que existiera armonía preestablecida entre la sensibilidad de los modernos y las letras latinas, y que los surcos de las letras españolas se abrieran espontáneamente a la lluvia benéfica de unas nubes preñadas de latinidad. Hermosa representación. Pero conviene cuestionarla.

<sup>8</sup> Guzmán de Alfarache, II, III, 3, *La novela picaresca española*, Barcelona, Clásicos Planeta, 1967, p. 786. Adjunta al Parnaso, en *Viaje del Parnaso*, ed. Schevill-Bonilla, p. 132. Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, Clásicos Castellanos, nº 185, p. 79. Quevedo, *Premáticas*.

<sup>9</sup> *Don Quijote*, II, 38. Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, Clásicos Castellanos, nº 184, p. 160. «Para exagerar lo que una persona quiere a otra, decimos que la adora» (Covarrubias, *Tesoro*, p. 44a). «Decir requiebros es significarle [a la dama] sus pasiones, loar su hermosura y condenar su crueldad. Desto han dicho harto los poetas, y para mí basta» (Covarrubias, *Tesoro*, p. 906a). «La sexta [figura] es antítesis o antítesis [...]. Contradictorios como: *Amo y aborrezco, vivo y muero, ardo y estoy helado*. Como todo esto lo habrá V.M. oído en los devaneos de los amantes de las comedias y libros, con que no será menester ejemplos señalados, sino refrnos de los que hay» (Juan de Robles, *El culto sevillano*, ed. Alejandro Gómez Camacho, Universidad de Sevilla, 1992, p. 166).

# **EL ROMANCE EN LAS CRÓNICAS DE INDIAS: NUEVOS MUNDOS NARRADOS CON VIEJOS TEXTOS**

Gloria Beatriz Chicote

Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata

Desde épocas tempranas, en las primeras décadas del siglo XVI, el romance llega al continente americano. En la interrelación constante entre oralidad y escritura<sup>1</sup> que caracteriza a la cultura renacentista (herencia recibida, a su vez, del universo medieval), el romance se difunde tanto a viva voz, a través de los hombres de guerra y de paz que llegan al Nuevo Mundo, como en los Romanceros y pliegos sueltos que se embarcaron en la primera etapa de dominación española.

Ya Menéndez Pidal (1953, II, 226) señalaba la fuerte incidencia que los textos de romances tuvieron en los primeros cronistas, quienes se valieron de ellos para comunicar las experiencias vividas:

Bien podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron. La noticia precisa acude en cuanto hallamos un cronista algo inclinado al pormenor pintoresco.

A través de una detallada documentación, Menéndez Pidal desvela la memoria romancística de los cronistas de Indias, citando múltiples ejemplos de romances recitados por conquistadores de la talla de Cortés o Almagro, referidos, además, a episodios clave del desarrollo de la lucha contra los indios. En la presentación del tema que

---

<sup>1</sup> Para una puesta al día de la ecuación oralidad/escritura remito al libro ya clásico de Walter Ong (1987) y a la compilación de estudios recientemente realizada por David Olson y Nancy Torrance (1995).

Menéndez Pidal ofrece tanto en *Los romances de América y otros estudios* (1939), como en el *Romancero Hispánico* (1953), no cuestiona la veracidad histórica de las pruebas que aduce, en el sentido de que no se plantea si los versos de romance fueron efectivamente expresados por los conquistadores, o si fueron agregados por los cronistas con la finalidad de ornamentar el discurso histórico que intentaban producir.

Con referencia a esta posible segunda interpretación de la inclusión de romances en las crónicas, Ana Valenciano (1992, 49) considera que:

las pruebas aducidas por Menéndez Pidal para verificar la inmediata llegada del Romancero viejo a Hispanoamérica, han sido unánimemente aceptadas por los estudiosos de esta tradición, pero la revisión de los distintos pasajes cronísticos en que aparecen las citas romancísticas nos lleva a reflexionar acerca de la posible utilización del romancero como uno más entre los recursos estilísticos usados por los cronistas en la redacción de sus obras.

Valenciano considera que la reproducción de versos o fragmentos de romances (al igual que las referencias a libros de caballerías o al cancionero y refranero populares) habrían servido para adornar con matices literarios unas obras de innegable intención noticiera<sup>2</sup>.

De todos modos, bien demos por sentado que los romances surgieron de la boca de los protagonistas de la gesta americana, o bien consideremos que fueron empleados por los cronistas como recurso ornamental, su misma mención no deja dudas sobre la pertenencia del género al patrimonio cultural compartido por cronistas y conquistadores. Tampoco ofrece cuestionamiento la necesidad que tuvieron los escritores del siglo XVI de acudir a modelos discursivos fijados y conocidos por todos para transmitir una realidad que poco remitía a los mundos posibles conocidos y mucho se acercaba a las construcciones fantásticas de la literatura idealizante.

Por esta razón los romances comparten con las novelas de caballerías los primeros puestos en las estadísticas de textos literarios mencionados en las obras de temática americana y en las listas de libros enviados al Nuevo Mundo en el transcurso del siglo XVI<sup>3</sup>.

Leonard (1979) y Torre Revello (1940) en sus respectivos estudios dedicados a la bibliografía que llegó a América, señalan que, a pesar de la prohibición de enviar literatura de ficción a partir de 1559<sup>4</sup>, estos textos siguieron apareciendo en los registros. Ambos autores coinciden también en afirmar que la lectura de estos textos, realizada posiblemente en conjunto, por un soldado que leía ante una rueda de oyentes las aventuras

---

<sup>2</sup> Retomo en estos párrafos consideraciones expresadas en Chicote (1993).

<sup>3</sup> Leonard (1979, 215) menciona a los «omnipresentes romanceros», y rastrea su aparición en bibliotecas particulares, en envíos a México, Perú, Panamá.

<sup>4</sup> A partir de 1559 se prohíbe el envío a América de literatura de ficción, especialmente los libros incluidos en los sucesivos índices, debido a que se había divulgado la leyenda de una capacidad lectora irrefrenable de los indios alfabetizados. A pesar de las prohibiciones expresamente promulgadas, las «mentirosas historias», siguieron llegando y dejaron a las famosas cédulas como «las hostias sin consagrar». Los alguaciles inquisitoriales eran tolerantes con la literatura mientras que se fijaban especialmente en las obras que afectaban a la fe y el dogma, comprendidos en los índices eclesiásticos.

relatadas, tuvo gran parte de sugestión en el momento en que se constituyeron los valores heroicos de la conquista. Novelas de caballerías y romancero aportaron el marco idealizante en el que se insertaron las aventuras del nuevo mundo, ofreciendo la posibilidad de traducir las vivencias a cánones culturales conocidos por los conquistadores<sup>5</sup>.

Los cronistas de Indias atribuyeron a los conquistadores la vocalización (Zumthor, 1989) de los versos del romancero viejo. Las crónicas escritas en prosa con finalidad informativa incluyen fragmentos de romances, en tanto intertexto perteneciente a un universo cultural compartido.

En el presente conjunto de observaciones mi interrogante se centra en dilucidar cuál es la función que cumplen las menciones romancísticas en las crónicas, con qué finalidad se incluyen, y si son incorporados a la escritura como rasgos de oralidad que contribuyen a la ficcionalización, o, si por el contrario, infunden veracidad histórica a los hechos narrados.

En primer término, antes de interiorizar en los casos particulares en que aparecen romances, merece ser destacado el hecho de que el discurso histórico producido por los cronistas de Indias tiene caracteres que lo acercan al relato autobiográfico, al relato de hechos vividos narrados por un testigo presencial, o bien a la narración de la historia efectuada por personas que accedieron indirectamente, a través de documentaciones de los acontecimientos o de relatos orales de los mismos. En todos los casos existe una intención valorativa de los sucesos que alejan al relato de su pretendida objetividad histórica, y no se desechan materiales narrativos de variada procedencia, como leyendas, relatos de costumbres, etc.

Al considerar el discurso cronístico, estamos frente a la acción vivida de los acontecimientos históricos que se transmite a través de la narración de esos hechos, dando lugar no a una mera traducción de códigos comunicativos sino a una reconstrucción del hecho en sí, que implica una estructura portadora de un nuevo significado en su modo de fijación textual<sup>6</sup>.

En este punto, Hayden White (1992) recalca que los acontecimientos históricos se limitan a ser, a existir, pero no hablan por sí mismos, necesitan de un discurso que los narre. En la construcción de ese discurso se conectan elementos narrativos de diversas procedencias que contribuyen, según cuál sea su referente específico, a la diferenciación entre historia y ficción, pero, en el caso de las crónicas de Indias, esos elementos

---

<sup>5</sup> Me parece importante hacer referencia a que en el siglo XVII el primer lugar en los registros de envíos lo ocupa el *Quijote*, texto que también recoge la influencia de los géneros señalados, y que replantea las relaciones entre ficción y realidad.

<sup>6</sup> Lejos de la concepción originaria de Roland Barthes (1970) que consideraba que la narrativa podía ser traducida sin menoscabo esencial en comparación con un poema lírico o un discurso filosófico, la narratología se preocupó por entender al género mismo como una producción de la acción y por diferenciar las marcas lingüísticas que transforman la historia en discurso (Benveniste 1966; Genette 1972; Segre 1976), en relación con convenciones genéricas o diferentes grados de ficcionalización. Profundizando la problemática, Hayden White (1992) estudia los mecanismos discursivos de la narrativa en tanto metacódigo que permite traducir el conocimiento en relato, y posibilita la configuración de una experiencia en una forma asimilable a estructuras de significación comunes a todos los hombres, en vez de específicamente culturales.

narrativos se hallan ensamblados como en un cañamazo en el que la distinción no se problematiza.

Con el propósito de ejemplificar este proceso, paso a considerar qué matices adquiere el romance en el fluir de la prosa cronística.

Una de las posibilidades de inclusión del romance en las crónicas es que la mención romancística valide la reproducción del discurso directo, y de este modo acerque el relato a los hechos vividos. Los cronistas ponen en boca de los conquistadores más destacados versos del romancero viejo en momentos clave del desarrollo de la acción bélica, convertidos a su vez en clímax del desarrollo narrativo.

Bernal Díaz del Castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, incorpora romances a lo que pretende ser la reproducción del habla coloquial de Hernán Cortés, a juzgar por la forma en que los presenta intercalados en narraciones y diálogos:

Paréceme, señor, que os han venido diciendo estos caballeros que han venido otras dos veces a estas tierras: 'Cata Francia, Montesinos, cata París la ciudad/ cata las aguas de Duero, do van a dar a la mar'; yo digo que miréis las tierras ricas, y sabeos bien gobernar. Luego Cortés entendió a qué fin fueron aquellas palabras dichas, y respondió: 'denos Dios ventura en armas como al paladín Roldán', que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender. (Díaz del Castillo, 1966, cap. 36, 56).

La cita de los romances de *Montesinos* y *Gaiferos* es tan oportuna que, en medio de los versos de romance, Cortés decide desobedecer las órdenes del gobernador de Cuba y conquistar México.

Más adelante, Bernal Díaz hace recurrir a Cortés al acervo romancístico, cuando sus soldados están desalentados ante las vicisitudes de la lucha: «que valía más morir por buenos, como dicen los cantares, que vivir deshonorados». Los mismos versos del romance de *Roldán en Roncesvalles*, con variante discursiva incluida, son recordados como remate de la arenga pronunciada por Cortés antes de la lucha contra Pánfilo de Narváez: «más vale morir por buenos que vivir afrentados».

Los romances se resemantizan al adaptarse a la nueva problemática histórica. Sirven como modelos interpretativos de la realidad que debe afrontarse: la muerte que fue preferible al deshonor para los héroes de Roncesvalles, tiene un valor ejemplar para los protagonistas de la gesta americana. Por otra parte, la inclusión de variantes discursivas evidencia la vitalidad que tenía el género en el ámbito de la oralidad.

En el desarrollo de la *Historia verdadera...*, nuevamente Bernal Díaz pone versos de romance en boca de Cortés y su lugarteniente, quien habiendo fracasado en un desarrollo argumentativo en el que advertía a su jefe del peligro futuro, decide cortar la tensión con los versos de un romance carolingio desconocido:

y decía en los cantares '¡Ay tío, volvamonós, ay tío, volvamonós!'. A lo que Cortés respondía cantando: '¡Adelante, mi sobrino, adelante, mi sobrino! Y no creáis en agüeros que será lo que Dios quisiere. Adelante, mi sobrino!'

<sup>7</sup> Como bien señala Menéndez Pidal (1953, II, 228, nota 53), Díaz prosifica los versos integrándolos al discurso cronístico.

En el relato de los episodios referidos a la conquista de Perú hallamos otro ejemplo de inclusión de un verso de romance en una situación de tensión narrativa con el propósito de validar el relato. Antonio de Herrera y Cieza de León (Romero, 1952, 14) cuentan cómo en la reunión que se realizó entre Pizarro y Almagro en 1537, este último toma conocimiento de las intenciones que tenía Pizarro de prenderlo, porque uno de los suyos se lo advierte cantando el romance de la *Infanta seducida*, «Tiempo es el caballero tiempo es de andar de aquí». Con lo que Almagro entendió y buscó una excusa para retirarse de regreso a su real. Este ejemplo corrobora el valor altamente referencial del romancero, y la capacidad de los versos de resemantizarse para adaptarse a nuevos contextos situacionales. El verso aludido, que en el texto del romance aparece relacionado con los reclamos que la niña hace a su seductor, se resignifica convirtiéndose en una advertencia cómplice entre compañeros de armas. Este fenómeno de descontextualización y recontextualización (Bauman- Briggs, 1990) es posible debido a la movilidad de los segmentos discursivos del romance y la extrema popularidad que gozaba el género en la época, popularidad que permitió que el canturreo de Francisco de Godoy no asombrara a nadie y que tuviera el valor de un mensaje secreto. Queda al margen de mis especulaciones el cuestionamiento acerca de la veracidad del hecho, estas reflexiones sólo me conducen a conferirle un alto grado de verosimilitud.

La presencia del romancero en la cultura de la época como literatura oralizada que cumplía la función de entretener, se evidencia en la anécdota relatada en términos semejantes por Diego Fernández y Pedro Gutiérrez de Santa Clara, referida al conquistador del Perú, Francisco de Carvajal, famoso por su maldad y por su sentido del humor. Se cuenta que, estando a punto de morir se le llevó un sacerdote a prisión con la finalidad de que lo confesase y él lo entretuvo preguntándole por los romances de *Gaiferos* y el *Marqués de Mantua*; como el padre negara conocerlos, le mandó que los aprendiera para que se los cantara mientras él estuviera enfermo (Romero, 1952, 15).

Alusiones y fraseología es lo que los cronistas encuentran en el romancero. Recurren a la fraseología lexicalizada de los romances, a un discurso con alto valor figurativo, que tiene además la ventaja de ser compartido con los receptores de la crónica, y, a través de un conjunto de estructuras discursivas que proceden de ámbito ficcional, validan la función noticiera de los relatos. Por otra parte la integración de la fraseología romancística como discurso lexicalizado a la prosa de las crónicas fue considerada por María Cruz García de Enterría (1988) en relación con los usos orales de los versos del romancero como elementos estructurados de la competencia lingüística, que reaparecen en el siglo XVI en los ámbitos de la lectura, el canto y la oralidad, en forma conjunta.

En último término quiero destacar una mención romancística que se duplica en el *corpus* cronístico con signo opuesto. El romance de materia clásica «Mira Nero de Tarpeya» es citado por Díaz del Castillo en referencia a un fracaso de las tropas españolas que habían salido huyendo de la ciudad de México. Ante esa situación, Cortés:

suspiró con una gran tristeza por los hombres que le mataron...; acuérdomeme que entonces le dijo un soldado que se decía el bachiller Alonso Pérez, que después de

ganada Nueva España fue fiscal y vecino de México: Señor capitán, no esté Vuestra Merced tan triste, que en las guerras estas cosas suelen acaecer, y no se dirá por vuestra merced: Mira Nero de Tarpeya a Roma cómo se ardía (cap. 145).

El mismo romance es puesto por fray Bartolomé de las Casas en labios de Cortés en un contexto totalmente opuesto. Después de la matanza de los indios conjurados en Cholula:

dícese que, estando metiendo a espada los cinco o seis mil hombres, estaba cantando el capitán de los españoles:

Mira Nero de Tarpeya a Roma cómo se ardía,  
gritos dan niños y viejos y él de nada se dolía.  
(*Brevísima relación...*, 1879, II, p. 240).

Estamos frente a la utilización de un mismo romance con la intención de ilustrar dos caracterizaciones opuestas de un mismo personaje histórico: su calidez humana y su crueldad. La gran popularidad del romance de Nerón permitió su inclusión en uno y otro pasaje. La alusión al incendio de Roma como una situación de desastre se homologaba con los acontecimientos mexicanos, pero más allá de esa similitud general, considero que una lectura atenta del romance permite establecer que su contenido no se adecua estrictamente a ninguno de los dos contextos en que aparece. Bernal Díaz alude a un momento de tristeza de Cortés ante la matanza de sus hombres que se contrapone a la ausencia de culpa en el personaje del romance, quien «de nada se dolía». Bartolomé de Las Casas lo emplea, ya en cita más extensa para referirse a la crueldad de Cortés, pero tal como señala Menéndez Pidal (II, 227-228), no repara en que el romance no queda bien en boca del que no se dolía, sino de aquel que acusa la conducta equívoca, o sea en la construcción discursiva del cronista que decide emplear el romance para ilustrar la acción narrada.

Los ejemplos de romances incluidos en crónicas continúan multiplicándose. He querido en esta ponencia presentar sólo algunos que considero relevantes con el objetivo de demostrar la compleja interacción de los códigos de oralidad y escritura en estas alusiones y sus variados matices funcionales. Para ofrecer un panorama completo de la vida del romance en la América del siglo XVI, restaría estudiar las primeras creaciones romancísticas que se efectuaron en nuestro continente. La omnipresencia del romancero se percibe en la creación de nuevos romances que imitan el estilo de los romances tradicionales, aplicados a hechos de la conquista. Contamos con el romance que, según Bernal Díaz, se cantaba entre los soldados de Cortés, «En Tacuba está Cortés con su escuadrón esforzado», tantas veces aludido en enfoques americanistas del romancero. En Perú también aparecen romances, creados para referirse a situaciones históricas, como el que relata el trágico final del rebelde Hernández de Girón protagonizado por él mismo y su esposa, Doña Mencía, «En el Cuzco, esa ciudad, grande gente se juntó»<sup>8</sup>, o el romance citado por Romero (1952, 17), que compone Alonso Enríquez

<sup>8</sup> Emilia Romero (1952, 22) edita el romance de factura culta, que incorpora versos de reminiscencias tradicionales. El poema fue compuesto para recordar la derrota del personaje histórico y la despedida final que antecede a las penurias pasadas por la dama después de la muerte de su esposo.

referido a la muerte de Diego de Almagro, el cual debe cantarse «al tono de el *Buen Conde Hernán González*». Dichos romances históricos de factura americana tienen la particularidad de no haberse tradicionalizado, ya que para estos textos no se ha documentado una vida posterior en variantes.

Para concluir quiero recordar un aspecto señalado al comienzo de estas páginas. Esta primera incursión del romancero en tierras americanas a través de la memoria oral de los conquistadores, se acompaña casi contemporáneamente con los envíos de libros y la llegada de hombres de letras que también conocen el género, recuerdan y glosan los romances viejos y, paralelamente, componen romances nuevos, tan de moda en la España de la época. En esta vertiente pueden citarse Fernán González de Eslava en México, Juan de Castellanos, en Colombia, o, ya en siglo XVII, el extenso romance del rioplatense Luis de Tejeda<sup>9</sup>.

Pero con estos textos se nos abre el universo «letrado» de la naciente literatura colonial. Nos hallamos ante nuevos procesos culturales que aportan sus características distintivas, marcadamente diferentes de las señaladas para este primer período.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BAUMAN, Richard y Charles BRIGGS, «Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life», *Annual Review of Anthropology*, 19, 1990, pp. 59-88.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale* Paris, Gallimard, 1966.
- CHICOTE, Gloria B., «El romancero panhispánico: observaciones acerca de la subtradición americana», en *Actas del III Congreso Nacional de Hispanistas, Buenos Aires, mayo 1992*, Buenos Aires, 1993, pp. 442-452.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1966.
- FERNÁNDEZ DIEGO, *Historia del Perú* (edición de Lucas de la Torre, Madrid, 1914), Sevilla, 1571.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Romancero: cantado, recitado, leído?», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 89-104.
- GENETTE, G. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

---

<sup>9</sup> Luis de Tejeda escribe un poema alegórico autobiográfico referido a sus pecados. Adopta el romance tradicional permitiéndose el alarde de prolongarlo obsesivamente en 1332 versos con rigurosa rima asonante. Ricardo Rojas (1916) incluye el poema en *El Peregrino en Babilonia*.

- GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA, Pedro, *Historia de las guerras civiles del Perú*, Madrid, 1904
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de Las indias*, Madrid, Cátedra, 1989.
- LEONARD, Irving, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.
- , *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 ts.
- OLSON, David y Nancy TORRANCE (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ROJAS, Ricardo (ed.), *El peregrino en Babilonia y otros poemas de Don Luis de Tejada*, Buenos Aires, 1916.
- ROMERO, Emilia, *El romance tradicional en el Perú*, México, El Colegio de México, 1952.
- SEGRE, Cesare, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, 1976.
- TORRE REVELLO, José, *El libro, la imprenta y el periodismo en América*, Buenos Aires, 1940.
- VALENCIANO, Ana, *El romancero tradicional en la América de habla hispana*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21, 1992, pp. 145-163.
- WHITE, Hayden, *El valor de la narrativa en la representación de la realidad, El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 17-39.
- ZUMTHOR, Paul, *La letra y la voz de la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.

# CÓMO SE HACÍA UN SONETO EN EL SIGLO DE ORO: EL CASO DE «AMOR, LA RED DE AMOR DIGO QUE ES HECHA»\*

Trevor J. Dadson  
University of Birmingham

## 1. Introducción

Pocos borradores de poemas del Siglo de Oro han llegado a nosotros, o, al menos, han llegado a nosotros en un estado en que podamos decir sin ambages que lo que tenemos delante de nosotros es un borrador. Sin duda ninguna, borradores de varios poemas áureos existen en manuscritos de la época. El problema para nosotros radica en determinar, en primer lugar si son borradores, y, luego, si lo son, si son borradores del poeta o de algún copista posterior. Hace años Bruce Wardropper demostró que tres versiones del romance gongorino «La más bella niña de nuestro lugar» representan o pueden representar tres fases o etapas en la construcción del poema<sup>1</sup>. Seguramente lo mismo se podría hacer con otros poemas de la época, pero siempre queda la duda de si el borrador representa los esfuerzos del poeta o de algún aficionado o coleccionista. Muchos borradores naturalmente habrán desaparecido para siempre: especialmente los que se utilizaron para hacer una edición impresa de la obra, que el impresor habría tirado después de la impresión y corrección. A él ya no le servía, ni al autor, puesto que ya tenía la edición impresa en sus manos.

---

\* Quisiera agradecer a la British Academy la concesión de una beca de investigación que hizo posible el trabajo en el Archivo de los Duques de Híjar, de donde proceden la mayor parte de los datos para este artículo.

<sup>1</sup> B. W. Wardropper, «La más bella niña», *Studies in Philology*, 63, 1966, pp. 661-676.

Otro tipo de borrador es el que va cubierto de tachaduras y correcciones, el más interesante para el estudioso, ya que puede enseñarnos los procesos de creación poética. Un buen ejemplo de esto lo presentan las poesías de Francisco de Rioja: en el MS 3.888 de la Biblioteca Nacional, Madrid, hay varios cuadernos de sus poesías, uno de ellos, los folios 213 a 244, contiene bastantes poemas con correcciones y revisiones. Como dice su editor moderno, esta sección del manuscrito «fue sometid[a] a una revisión del propio autor que hizo frecuentes correcciones autógrafas, tachando las lecciones primitivas y sustituyéndolas por otras nuevas: palabras, frases y hasta versos enteros»<sup>2</sup>. En la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino había dos manuscritos de las poesías del Príncipe de Esquilache, ambos autógrafos con correcciones y tachaduras<sup>3</sup>. Dos o tres o más versiones en limpio de un poema pueden representar las distintas fases por las que pasó el poema; un borrador repleto de tachaduras y correcciones puede que represente lo mismo pero todo junto. Ahí el problema con que nos enfrentamos es determinar el estado y orden de las tachaduras o correcciones, para poder reconstruir el texto original, el texto o textos transitorios, y el texto final, si es que llegó alguna vez a existir.

## 2. El soneto «Dígame quién lo sabe: ¿de qué es hecha / la red de amor?»

Uno de los sonetos más glosados del Siglo de Oro ha de ser el, de origen italiano, soneto «Dígame quien lo sabe: ¿de qué es hecha / la red de amor?». Como señaló Eugenio Mele a principios de este siglo, el soneto deriva de uno anónimo italiano «Vorrei saper da voi comme egli è fatta / quella rete d'amor che tanti à presi»<sup>4</sup>. Fue traducido al español por Gutierre de Cetina («Querría saber, amantes, cómo es hecha / esta amorosa red que a tantos prende»)<sup>5</sup> y luego, mediatizado por la versión de Cetina, por Hernando de Acuña («Dígame quién lo sabe: ¿cómo es hecha / la red de Amor, que tanta gente prende?»), que también añadió tres respuestas («De Amor se hace, y por él mismo es hecha», «La red de Amor, pues por Amor es hecha», «La red de Amor es invisible y hecha»), utilizando los mismos consonantes y así estableciendo una tradición que otros poetas seguirían más tarde<sup>6</sup>. Hay versiones del soneto-pregunta atribuidas a Pedro Laynez (con su respuesta)<sup>7</sup>, a Diego de Mendoza (con la respuesta atribuida al conde de Salinas)<sup>8</sup>, y al conde de Salinas (con la respuesta atribuida a Francisco

<sup>2</sup> Francisco de Rioja, *Poesía*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984, p. 105.

<sup>3</sup> Biblioteca Rodríguez-Moñino [BRM] MSS C-30-2151 y E-39-6644.

<sup>4</sup> E. Mele, «Un sonetto italiano tradotto in ispagnuolo e sonetti spagnuoli in italiano», *Bulletin Hispanique*, 16, 1914, pp. 451-457.

<sup>5</sup> Véase Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981, p. 157.

<sup>6</sup> Véase Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 244-247. En Cartapacio de Ramiro Cid y Piscina (Biblioteca de Palacio, Madrid [BPM], MS II-1580) encontramos otra versión atribuida a Hernando de Acuña: «De quien hes hecho el arco que amor flecha», con su respuesta «La red de amor hes de ocasiones hecha» (fol. 90r).

<sup>7</sup> Bibliothèque Nationale, Paris, MS Esp. 314, fols. 166r y 168v.

Ataide)<sup>9</sup>; en el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* viene el soneto-pregunta «de incierto autor» más una respuesta atribuida a Alonso de Espinosa («La red que tiende Amor, de amor es hecha») <sup>10</sup>; en otro manuscrito de la misma biblioteca tanto el soneto-pregunta como la respuesta («De varios pensamientos y ocios es hecha / la red de amor que tanta gente prende») son anónimos <sup>11</sup>. En otros manuscritos, sin embargo, tanto el soneto-pregunta como la respuesta «en consonantes forzados» se atribuyen al conde de Salinas <sup>12</sup>. Las atribuciones dicen: «De el conde de Salinas, que algunos dixeron no tenía respuesta en consonantes forzados» y «El Conde de Salinas compuso el soneto siguiente, para desesperar los ingenios de poder satisfacer en otro tanto agregado de Preguntas». Se encuentran versiones anónimas (pregunta y respuesta) en otros manuscritos españoles y portugueses <sup>13</sup>, y Labrador y DiFranco añaden más en su *Tabla de los principios de la poesía Española* <sup>14</sup>. La influencia de este soneto y su respuesta se deja ver también en la inclusión de algunos versos en unas octavas glosando el verso «Miré los ojos de mi ninfa bellos»:

Las flechas con que amor el alma hiere  
y con que da tormentos y los quita,  
y la red con que prende amor a quantos quiere  
y el fuego con que mata y reçaquita <sup>15</sup>.

### 3. Una nueva versión del soneto-respuesta

Conociendo bien el soneto, cuál no fue mi sorpresa, hace un par de años, cuando, hurgando en el archivo particular de los duques de Híjar, en especial un legajo que contenía papeles sueltos del duque don Rodrigo de Silva y Sarmiento de la Cerda y sus hijos de mediados del siglo XVII, di con una hoja suelta de un poema lleno de tachaduras y correcciones, con versos por todos los lados del papel <sup>16</sup>. En seguida me di cuenta de que se trataba de una versión o más bien versiones del soneto-respuesta «La red de Amor, de amor digo que es hecha». El soneto-pregunta que da lugar a las respuestas

<sup>8</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT], Lisboa, MS 1737, fol. 101r-v.

<sup>9</sup> Biblioteca Nacional, Madrid [BNM], MS 5507, fol. 9r-v.

<sup>10</sup> BPM MS II-531, fol. 80v. Hay edición moderna, a cargo de Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herraiz, y C. Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.

<sup>11</sup> BPM MS II-812, fols. 146v-147r.

<sup>12</sup> Biblioteca Universitaria, Zaragoza [BUZ], MS 348, fol. 19v, y BNM MS 18.308, fols. 28v-29r.

<sup>13</sup> Por ejemplo, ANTT MS 1117, fol. 99v; Biblioteca Nacional, Lisboa, MS 4332, fols. 13r-v y 111v; BRM MS E-41-6880 (*Cancionero de Fabio*), pp. 270-271.

<sup>14</sup> José J. Labrador Herraiz & Ralph A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía Española. XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993. Véanse BRM MS E-30-6226 (*Cancionero manuscrito de Jesuitas*), fol. 361r; BRM MS E-30-6227 (*Rosal de divinos versos*), fol. 85r; BNM MS 17.951, fol. 75r; Biblioteca Nazionale, Florencia, MS Magl. VII, 353, fol. 32r.

<sup>15</sup> BPM MS II-1587 (*Cancionero de poesías varias*), fol. 14v. Hay edición moderna, a cargo de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Madrid, Visor Libros, 1994.

<sup>16</sup> Archivo Histórico de Protocolos, Zaragoza [AHPZ]: Casa Ducal de Híjar, Sala 1ª, legajo 81-18.

«Dígame quien lo sabe: ¿de qué es hecha?» falta en esta hoja, pero naturalmente está escondido por detrás de la respuesta que tenemos delante. La falta del soneto originario de la respuesta deja muy claro que lo que tenemos aquí es un borrador, un intento de alguien de hacer una respuesta utilizando los mismos consonantes forzados (como se decía entonces), como una prueba. Tal vez fuese alguna prueba impuesta por otro, tal como ocurría en las academias literarias. Volveremos luego a este punto, y también a la posible identificación del autor.

Entre los papeles que he incluido en el Apéndice va una copia del original, más una transliteración hecha por mí, para que se vea con mayor facilidad y claridad las correcciones hechas al texto<sup>17</sup>. Como se ve, el texto ha pasado por varias fases, y no es tan fácil como podría parecer determinar el orden de estas fases, aunque lo intentaremos. Lo primero que llama la atención, creo (o al menos a mí me llamó la atención cuando vi el texto por primera vez), es el hecho de que el autor del texto ha puesto en el margen derecho del folio en recto las palabras rimantes (los consonantes forzados en la jerga de la época): así, *echa*, *prende*, *tiende*, *desecha*, del primer cuarteto; luego, más abajo, vienen las del segundo cuarteto: *flecha*, *ofende/defiende*, *bende*, *flecha*; por último, las del primer terceto: *viene*, *ciego*, *mira*. Como se ve, faltan las del segundo terceto: *tiene*, *fuego*, *tira*. Esto nos lleva a una primera conclusión, algo que ya podíamos haber sospechado o de hecho sabido, pero que aquí queda plasmado: cuando uno se ponía a hacer un soneto, lo primero que hacía era apuntar en el margen las palabras rimantes. Esto no debe sorprender: es obvio que lo que rige todo soneto es la rima. La rima escogida para el primer verso va a dictar la forma de los versos 4, 5 y 8; la escogida para el segundo verso hará lo mismo con los versos 3, 6 y 7, y lo mismo pasará con los tercetos. En este caso los consonantes son forzados, es decir, dados; el autor del texto sólo tiene que atenerse a ellos, pero para que le sea más fácil, los apunta en el margen. Lo que pasó luego fue que, al hacer varias correcciones e incluir nuevos versos, se fue quedando sin espacio, y por tanto los versos en la parte inferior de la hoja no concuerdan con sus rimas.

### 3.1 El folio 1r

Utilizando la colocación en la hoja de las rimas y el orden de los versos del texto, podemos intentar una reconstrucción del poema en sus varias versiones en el folio en recto. Así, la primera versión del primer cuarteto será:

La red de Amor de Amor digo ques echa  
y por eso mui pocos la emprende  
y asi entre ellos mismos la tiende  
por cuidado y por todos no desecha.

<sup>17</sup> En el Apéndice se incluyen: una versión del soneto-pregunta «Dígame quién lo sabe: ¿de qué es hecha», compuesta a base de ejemplares frecuentes en la época, y del estilo más cercano al que tendría delante el autor de nuestro soneto-respuesta; una copia del borrador original; una transcripción del borrador.

A esta versión el autor empezó a hacer correcciones. El segundo verso lo cambió a:

y por eso de muchos se comprende

el tercero a:

y si ellos mismos son los que la tiende

De esta versión del primer cuarteto, pasó a otra, inmediatamente debajo:

de Amor la red de Amor digo ques hecha  
 infinita es i asi no la compre[n]de  
 y como que lo sauen tantos que la tienden  
 no caen en como y porque no es desecha

Esta versión también sufrió modificaciones. Sin tachar la primera parte del segundo verso, puso por encima, como si probando el efecto:

y como es infinita [no la comprende]

El tercer verso lo tachó casi entero. Intentó «aunque» en vez de «como que», pero parece que tampoco le gustó demasiado, y puso por debajo del verso:

del tiempo o la ocasion le [tiende]<sup>18</sup>

Descontento tal vez con lo que había hecho, de nuevo, y ya hacia la mitad de la hoja, viene otro intento de conseguir una versión aceptable del primer cuarteto:

de Amor la red de Amor digo ques echa  
 y asi por lo inmortal a todos prende  
 y como no se coge no se tiende  
 y del tiempo no esta rota y deshecha

Aunque está tachado, parece que iba a escribir para el segundo verso: «y asi por lo inportar» o «inportan», pero en seguida lo desechó.

Como ya hemos comentado, al llegar a este punto nuestro poeta se encontró con que había utilizado el espacio reservado para el segundo cuarteto. Esta vez no tuvo más remedio, pues, que poner los versos completos con sus palabras rimantes, y así lo hizo. De nuevo tenemos varias versiones para el segundo cuarteto:

El arco de si mismo le da flecha  
 y asi como el le tira a naide ofende  
 y asi la boluntad es quien le uende  
 de plomo plata i oro tanta flecha

Lo primero que hizo fue tachar el primer verso de este cuarteto y sustituirlo con

flecha el Arco cuando tira flecha

<sup>18</sup> No está del todo claro este verso en el borrador, pero creo haberlo descifrado bien (con la siempre grata ayuda de algunos de los asistentes a la ponencia).

Luego hizo varios intentos de dejar bien o mejorar el verso 6. Quitó *así*, probablemente por la repetición con el verso 7, y puso por encima del verso la palabra *siendo*. El problema con esto es que ahora el verso queda hipermétrico, mientras que con la primera versión, por pedestre que fuera, el verso era endecasílabo. Dejó el problema sin resolver. Finalmente, vuelve al verso 5 y escribe debajo otra versión:

Como tira el Amor es dulce flecha

No tacha la versión anterior, pero indica que éste es el preferido al poner al lado el número 1; es decir, indica el orden de los versos para este cuarteto así: 2, 3, 4, 1.

Hay menos problemas con el primer terceto, aunque varios intentos de llegar a un resultado aceptable. La primera versión reza así:

no de Gigantes si de Niño uiene  
uence de desyqual vence de ciego

Hizo un intento de variar el verso 10, con «Para lleuar/Y por lleuar Maior el uencimiento», pero, claro, con esto se desviaba de la rima «ciego». No tachó la frase, pero trazó una línea alrededor. Parece que tuvo más problemas con el verso 11. Empezó con las frases «y uenciendo» (tachada) y «y como siempre uence» (sin tachar), para acabar, creo, con:

siempre toma al tirar cierta la mira

lo que en cierto modo representa una derrota de composición, pues es casi idéntico al original, que en la mayoría de las versiones dice:

¿cómo toma al tirar cierta la mira?

Evidentemente nuestro poeta intentó otra versión, otra variante, pero sin éxito, no le salían las sílabas.

No hay versión del segundo terceto en esta página, aunque podría haberla en el folio 1v, como veremos seguidamente. Lo que sí que hay en el folio 1r son versiones de varios versos sueltos, muy difíciles de colocar en su debida secuencia de composición. Al pie de la hoja tenemos otra versión del verso 4:

porque a los mortales no desecha

En el margen derecho, hay otra versión del verso 5:

y asi es echo el Arco con q[ue] flecha

En el margen izquierdo tenemos dos versiones del verso 6; la primera:

de oro con que nayde se defiende

luego tachada, y debajo otra:

que ni tiempo ni nayde le defiende

Estas dos versiones del verso 6 son muy interesantes puesto que nos llevan al origen

del soneto. Como se habrá visto, nuestro poeta indica dos rimas, dos consonantes forzados, para el verso 6: *ofende*, *defiende*, e incluye las dos en el margen derecho del texto. Estas dos posibilidades de rima vienen desde muy temprano en la historia de este soneto en España y sus versiones-respuesta. *Ofende* aparece en la versión de Cetina, generalmente considerada la primera traducción española del original italiano; *defiende* aparece en la versión de Acuña. Las demás versiones del soneto-pregunta que he podido ver siguen el camino de Acuña, es decir escriben *defiende*. Nuestro poeta parece haber conocido y tenido en cuenta las dos tradiciones.

Si intentáramos reconstruir la versión final a la que él quiso llegar con estas correcciones y tachaduras, creo que sería ésta:

De Amor, la red de Amor digo que es hecha,  
y así por lo inmortal a todos prende,  
y como no se coge, no se tiende,  
y del tiempo no está rota y deshecha.

Como tira el Amor, es dulce flecha,  
y como él le tira, a nadie ofende,  
y así la voluntad es quien le vende  
de plomo, plata, y oro tanta flecha.

No de gigante, sí de niño viene;  
vence de desigual, vence de ciego;  
siempre toma al tirar cierta la mira.

Como hemos señalado ya, falta el segundo terceto, los versos 12 a 14, aunque es posible que una de las versiones del folio 1v fuese pensada para ello; tal vez la que he indicado como segunda versión, y que se encuentra en el margen derecho de la hoja:

no tiene manos, porque a todos tiene  
ya con el arco, con la red y el fuego;  
aunque tiende la red nunca la tira.

También hay que tener en cuenta la versión alternativa propuesta para el verso 6:

que ni el tiempo ni nadie le defiende

### 3.2 El folio 1v

En el folio 1v tenemos una nueva serie de versiones del poema, algo distintas de las del folio en recto. Primero viene una versión que se aparta totalmente del soneto-pregunta y sus rimas:

El Amor en si mismo se comprende  
y en saliendo de si no le comparo  
porquen saliendo del no se alla amparo  
en que suerte decirle si le uende

Después de haber escrito el tercer verso, añadió una «n» por encima del verso, o por haberla omitido por equivocación, o porque pensó que salía mejor así el verso. Dejó esta versión intacta, sin más cambios. Luego pasó a otra versión del primer cuarteto, ateniéndose esta vez a las rimas originales. Hizo un par de intentos, puesto que el segundo verso le causaba problemas, y parece que se quedó con:

El Amor de si mismo la desecha  
que las Almas quello manda prende

Nuevamente abandonó el cuarteto, y pasó a otra versión que viene sin correcciones:

de Amor la red no puede estar deshecha  
porque por voluntad las Almas prende  
y así Aunque a infinito que la tiende  
el tiempo Antes le aiuda que desecha

El segundo cuarteto también se nos presenta en forma bastante limpia, con sólo una corrección, o tal vez una alternativa:

El Arco es echo de metal de flecha  
que ni Hierro y ualor le ofende  
porquel mismo es quien le uende  
de Plomo Plata y Oro tanta flecha

Por encima del verso 7 escribió, sin tachar el original:

porque del mismo se Alla quien le uende

El cambio sin embargo es necesario pues el original solamente tenía 8 sílabas.

El primer terceto da la impresión, por como aparece en la hoja, debe de haber sido bastante corregido, pero no es así. Los versos 9 y 11 le salieron bien al poeta; solamente tuvo algún problema con el verso 10. Su primer intento mantiene la forma del soneto-pregunta original, con su pregunta sobre «¿cómo viene / a vencer a los gigantes?»:

y a los gigantes uence aunques ciego

El cambio evita toda alusión a los gigantes, pero difícil resulta decir que es una mejora sustancial:

solo para uencer de Niño uiene  
y solo para eso uiene ciego  
y Asi toma al tirar cierta la mira

Después de todo, el verso sigue careciendo de las sílabas necesarias.

Del segundo terceto hay tres versiones, puestas en los márgenes de la hoja, dos de ellas parecidas (las que están en el margen derecho), la otra muy distinta, lo cual me lleva a pensar que una de ellas, tal vez la segunda versión (la del margen derecho), sea una versión pensada para el soneto del folio 1r. Naturalmente, no hay nada que impida

que las tres sean distintas versiones del segundo terceto para el soneto que el autor estaba esbozando en el folio 1v.

La primera versión de este segundo terceto creo que es la que va en el margen derecho, en la parte más hacia el margen:

siempre por manos las de todos tiene  
tiniendo en unas ya el fuego i el arco  
y en otras Arco y fuego?

Obviamente se trata de un esbozo bastante rudimentario: la rima del verso 13 está mal; el verso ha de terminar con la palabra *fuego*, y el verso 14 está incompleto. Por encima apuntó otra versión del terceto; como se diferencia bastante de la primera, no se puede decir que sea una versión corregida, más bien es un nuevo intento:

no tiene manos porque a todos tiene  
ya con el arco con la red y el fuego  
aunque tiende la red nunca la tira

Métricamente, esta versión está acertada, y, dentro de los límites poéticos de la pieza, funciona. La tercera versión del terceto, que se encuentra en el margen izquierdo, es otro nuevo intento:

y por manos las de todos tiene  
y así no lebaraza el Arco y fuego  
y en tendiendo la red a todos tira

Sin llegar a tacharlo, nuestro poeta señaló una corrección para el verso 12 *para* en lugar de *por* corrección exigida por la métrica, puesto que el verso tenía solamente 10 sílabas.

Finalmente, como pasó con la versión del soneto-respuesta del folio 1r, el autor indicó otra versión del verso 6 (con la rima *defiende*) al pie de la hoja:

de materia de Amor que le defiende

Siguiendo todos estos intentos y esbozos, ahora podemos intentar reconstruir el soneto que se estaba escribiendo en el folio 1v:

De Amor la red no puede estar deshecha,  
porque por voluntad las almas prende,  
y así aunque ha infinito que la tiende,  
el tiempo antes le ayuda que desecha.

El arco es hecho de metal de flecha  
que ni hierro y valor nunca le ofende,  
porque del mismo se halla quien le vende  
de plomo, plata, y oro tanta flecha.

Sólo para vencer, de niño viene,  
y sólo para eso viene ciego,  
y así toma al tirar cierta la mira.

Y para manos las de todos tiene,  
y así no le embaraza el arco y fuego,  
y, en tendiendo la red, a todos tira.

Versión alternativa del verso 6:

de materia de amor que le defiende

#### 4. Conclusión

Acabamos, pues, con dos versiones bastante completas del soneto-respuesta, una de ellas «a lo humano», la otra, la del folio 1v, más «a lo divino», lo cual representa las dos vertientes de este soneto que se prestaba igualmente a un tratamiento humano o divino Amor / Cupido, Amor / Dios. Así, por ejemplo, en las tres versiones atribuidas al conde de Salinas: «La red de amor de lazos de oro es hecha; / con ella Juana corazones prende» (BUZ MS 348), «La red de Amor, de la hermosura es hecha» (ANNTT MS 1737) y «De espíritus la red de amor es hecha; / con ella Cintia tantas almas prende» (BNM MS 18.308). La mención del conde de Salinas nos lleva a uno de los problemas más acuciantes de nuestros sonetos, su autoría. Como apunté al principio, la hoja suelta en que se encuentran estos borradores forma parte de un legajo de papeles de mediados del siglo XVII que tienen que ver todos con el duque de Híjar don Rodrigo de Silva y Sarmiento. Este don Rodrigo de Silva y Sarmiento fue el duque de Híjar acusado en 1648 de rebelión y traición contra la majestad del rey don Felipe IV: le acusaron de haber querido derrocar a Felipe IV como rey de Aragón e instaurarse en su lugar<sup>19</sup>. Tuvo suerte de que no le cortaran la cabeza, pero pasó el resto de sus días encerrado en el castillo de León, donde murió el 2 de enero de 1664. Sus tres hijos don Jaime (el primogénito y sucesor en sus estados), Ruy Gómez, y Diego no lo abandonaron jamás, a pesar de que les podía perjudicar en sus propias ambiciones, y quedan muchas cartas de estos años intercambiadas entre padre e hijos<sup>20</sup>. Ellos le informaron de todo lo concerniente a sus estados, y él, pese a estar encarcelado, intentó mantenerse al día de lo que pasaba fuera y ayudar a sus hijos en lo que podía. Gran parte de las cartas que yo he visto venían de la mano de Ruy Gómez de Silva y Sarmiento, el segundón de la familia. La hoja que contiene el soneto-respuesta «De amor, la red de amor digo que es hecho» se encuentra con otros poemas sueltos entre cartas, borradores, y documentos relacionados con este señor. Algunos de estos poemas indudablemente fueron escritos por el mismo Ruy Gómez, tal vez el que nos toca hoy, otros vienen de otra mano. Una comparación de la letra de nuestro soneto con la de otros documentos del mismo legajo no clarifica el asunto como sería deseable. Lo que sí se puede afirmar es que las distintas versiones del soneto-respuesta «De amor, la red de amor digo que es hecha» que hemos comentado tienen que ver con alguien de la familia Híjar de mediados del siglo XVII,

<sup>19</sup> Sobre el supuesto complot de Híjar, véase R. Ezquerria Abadía, *La conspiración del duque de Híjar (1648)*, Madrid, M. Borondo, 1934.

<sup>20</sup> Estas cartas se encuentran en AHPZ: Híjar, 1<sup>a</sup>-81-18.

posiblemente con Ruy Gómez de Silva y Sarmiento. Al que se puede descartar, creo, es al mismo duque de Híjar: su letra es tan reconocible para los que han tenido que leer, y descifrar, sus escritos que sería imposible confundirla en este caso, y no creo factible que tuviera un secretario en su celda del castillo de León para ir apuntando sus arrebatos poéticos.

El que el autor fuese uno de sus hijos no debería sorprender. Esta familia noble fue una de las más asociadas con las letras áureas: el abuelo de Ruy Gómez de Silva y Sarmiento fue el mismísimo conde de Salinas, Diego de Silva y Mendoza, excelente poeta, asiduo miembro de academias literarias y tertulias cortesanas, y, como hemos visto, posible autor de unas versiones del poema en cuestión. Su único hijo, Rodrigo de Silva y Sarmiento, fue, antes de ir por caminos políticos equivocados, poeta aficionado, presidente de honor de varias academias literarias, entre ellas la Academia de Madrid durante la década de 1620<sup>21</sup>. En 1644, durante su destierro en su pueblo de Villarrubia, presidió una Academia en el Campo de Criptana en honor de una nueva imagen de San Antonio de Padua, así que sus relaciones con las letras duraron hasta bien iniciado su ataque de locura política<sup>22</sup>.

En resumidas cuentas, es posible que el autor del soneto en cuestión sea Ruy Gómez de Silva y Sarmiento, o, si no, algún otro miembro de la familia Híjar. Escritas hacia mediados del siglo XVII, las distintas versiones del soneto «De amor, la red de amor digo que es hecha» revelan que la veta poética del conde de Salinas seguía viva, y precisamente en un poema que él mismo había tratado. Además, con sus tachaduras y correcciones nos revelan algo de los procesos poéticos empleados en la época, y en este sentido son un testimonio más bien raro y por tanto muy apreciable.

## APÉNDICE

### *Soneto-pregunta*

Dígame quién lo sabe: ¿de qué es hecha  
la red de Amor, que a tanta gente prende?  
¿Y cómo, habiendo tanto que la tiende,  
no está del tiempo ya rota y deshecha?

<sup>21</sup> Sobre las aficiones poéticas del duque de Híjar, véase Ezquerria Abadía, pp. 135-159 y, para su asistencia a las academias literarias, J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

<sup>22</sup> Sobre el destierro de Híjar, véanse I. Villalobos Racionero, *Un Grande de España, Amante de las Letras, en Villarrubia de los Ojos de Guadiana (Don Rodrigo de Silva y Sarmiento y la Academia celebrada en la villa de Campo de Criptana el 20 de junio de 1644)* en *Discurso leído el día 18 de junio de 1988, en su recepción pública como Consejero de número*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, pp. 1-63, y T. J. Dadson, *The Road to Villarrubia: The Journey into Exile of the Duke of Híjar, March 1644*, en T. J. Dadson, R. J. Oakley, P. A. Odber de Baubeta (eds.), *New Frontiers in Hispanic and Luso-Brazilian Scholarship. «Como se fue el maestro». For Derek W. Lomax in Memoriam*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1994, pp. 123-154.

¿Y cómo es hecho el arco que Amor flecha,  
pues hierro ni valor se le defiende?

¿Y cómo o dónde halla, o quién le vende  
de plomo, plata y oro tanta flecha?

Y si dicen que es niño, ¿cómo viene  
a vencer los gigantes? Y si es ciego,  
¿cómo toma al tirar cierta la mira?

Y si, como se escribe, siempre tiene  
en una mano el arco, en otra el fuego,  
¿cómo tiende la red y cómo tira?





de  
 La red de Amor Amor digo ques echa  
 de muchos se com  
 y por eso mui pocos la emprenden  
 y si ellos mismos son los que la  
 y asi entre ellos mismos la tiende  
 por cuidado y por todos no desecha

de Amor la red de Amor digo ques hecha no comp<sup>de</sup>  
 y como es infinita  
 infinita es i asi no la comprende  
 aun q  
 y como ue lo sauen tantos que la tienden  
 del tiempo o la ocasion le  
 no caen en como y porque no es desecha

de Amor la red de Amor digo ques echa  
 mortal flecha  
 y asi por lo importar a todos prende  
 y asi es echo el Arco con q fle  
 co  
 y como no se ge no se tiende ofende cha  
 y del tiempo no esta rota y deshecha defiende

flecha el Arco cuando tira flecha Bende

El Arco de si mismo le da flecha  
 siendo flecha  
 2 y Asi como el le tira a naide ofende  
 3 y asi la boluntad es quien le uende desecha  
 4 de Plomo Plata i oro tanta flecha?  
 1 Como tira el Amor es Dulce flecha uiene

no de Gigante si de Niño uiene  
 Para llevar Maior el uencimiento  
 Y Por llevar  
 uence de desygual uence de ciego  
 y uenciendo  
 y como siempre uence siempre toma al tirar ciera  
 ta la mira

por que A los Mortales no desecha

AHPZ: Híjar, 1ª-81-18, transcripción del borrador, folio 1r

y para  
y por manos las de todos tiene  
y así no leharaza el Arco y fuego  
y en tendiendo la red A todos tira

El Amor en si mismo se comprende  
y en saliendo de si no le comparo  
n  
porque saliendo del no se Alla Amparo  
en que suerte decirle si le uende

no tiene manos porque a todos tiene  
ar  
ya con el co con la red y el fuego

El Amor de si mismo la desecha  
a su que las Almas quel lo manda prende  
a la red que de tan

de Amor la red no puede estar deshecha  
porque por Voluntad las Almas prende  
y así Aunque a infinito que la tiende  
el tiempo Antes le aiuda que desecha

aunque tiende la red nunca la tira  
siempre por manos las de todos tiene  
tiniendo en unas ya el fuego i el arco  
y en otras Arco y fuego?

El Arco es echo de metal de flecha  
que ni Hierro y ualor nunca le ofende  
porque del mismo se Alla quien le uende  
porquel mismo es quien le uende  
de Plomo Plata y Oro tanta flecha

de  
solo para uencer Niño uiene  
i por maior  
y A los gigantes uence Aunque ciego

y solo para eso uiene ciego  
y Así toma Al tirar cierta la mira

y por eso de Materia de Amor que le defiende  
i así es echo

## VALORACIÓN DEL SILENCIO EN *EL MÉDICO DE SU HONRA* DE LOPE A CALDERÓN

Marie-Françoise Déodat-Kessedjian  
Université de Toulouse-Le Mirail

Dos tragedias llevan por título *El médico de su honra*: la obra atribuida a Lope (¿antes de 1630?) y la de Calderón (1635)<sup>1</sup>. *El médico de su honra* calderoniano es, sin lugar a duda, la obra teatral del dramaturgo que más comentarios ha engendrado en los cincuenta últimos años. Se pretendió que, con su personaje de marido, Calderón criticaba el sentido del honor y las barbaridades de los que atendían con más fuerza a sus leyes. Asimismo como se achaca al comportamiento del protagonista un carácter inhumano, así se consideran el disimulo y el silencio como signos de falsedad, de duplicidad y de engaño<sup>2</sup>. Un cotejo entre la tragedia de Calderón y la obra-fuente atribuida a

---

<sup>1</sup> Las dos obras se citarán por las ediciones siguientes: *Obras de Lope de Vega*, BAE, XXI, Madrid, 1968, pp. 115-159; Calderón, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 1987, ed. de D. W. Cruickshank.

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, los comentarios al respecto de Daniel Rogers («Tienen los celos pasos de ladrones: silence in Calderón's *El médico de su honra*», *H.R.*, XXXIII, 1965, p. 288), José Amezcua (*Lectura ideológica de Calderón. «El médico de su honra»*, México, Univ. Autónoma Metropolitana, 1991, p. 240, 297, 320), Susan L. Fischer («Art-within-art: the significance of the Hercules painting in *El pintor de su deshonra*», en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, Frederick A. de Armas ed., Lincoln, University of Nebraska Press, 1981, p. 73), Isaac Benabu («La devoción de la cruz y su 'felice' fin», en *Hacia Calderón. Octavio coloquio anglogermánico*, Hans Flasche ed., 1988, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, p. 216), Hans J. Neuschäfer («El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermánico*, Hans Flasche ed., 1988, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1973, p. 91), Ciriaco Morón Arroyo («Dialéctica y drama: *El médico de su honra*», en *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, I, Madrid, 8-13 de junio de 1981, Luciano García Lorenzo ed., Madrid, CSIC, 1983, p. 531).

Lope<sup>3</sup> permite comprobar que el silencio desempeña en el texto de Lope<sup>4</sup> como en el texto calderoniano, un papel importante aunque distinto. Semejante cotejo nos lleva a una segunda constatación obvia: todos los elementos argumentales de la obra-fuente fueron reutilizados por Calderón<sup>5</sup>.

El presente trabajo que pretende valorar al silencio a partir del análisis de fragmentos del texto de ambas tragedias, contribuye, a mi parecer, al estudio de dos aspectos esenciales, en ambas obras: lo dramático, por una parte, o sea los procedimientos de cada dramaturgo para «dramatizar» unos episodios similares, con la técnica de exposición, la ordenación peculiar en cada obra de los elementos del argumento y la repartición de los apartes y monólogos de los protagonistas del drama (en particular de ambos maridos); lo ético, por otra parte, con el sentido del honor y su vínculo estrecho con el silencio. El enfoque dramático y el enfoque ético serán reunidos con el estudio del tratamiento del tiempo y del ritmo de cada obra.

#### Primera aparición de los esposos. Silencio y «exposición»; silencio y honor

Si analizamos lo que se puede considerar como tercera escena del primer acto, es decir la secuencia que pone en presencia a los principales protagonistas del drama, tras la caída de caballo del infante don Enrique, camino de Sevilla, comprobamos la importancia del silencio en los dos *Médicos*. Con el desplazamiento de los testigos de la caída de Enrique a la quinta de placer de los esposos (doña Mayor y don Jacinto / doña Mencía y don Gutierre), se desplaza también el drama: las preocupaciones por la vida del infante se transforman en preocupaciones de honor —la vuelta del antiguo amante de la esposa y su intrusión en el ámbito de los esposos— que ocuparán, a partir de este momento, un puesto céntrico en las dos tragedias.

Cuando Lope pone en presencia a Mayor y a Enrique, el espectador/lector ya está enterado, gracias a una confidencia de Mayor a sus criadas, de cuanto necesita para entender lo que supone este nuevo encuentro entre los antiguos amantes. Calderón utiliza una técnica de exposición fundamentalmente distinta, basada en el silencio y la suspensión. Cuando todos los acompañantes de Enrique ingresan, con el infante desmayado, en la quinta de Mencía y Gutierre, nada sabemos de los esposos. Calderón dilata lo más posible el encuentro de Mencía con Enrique vuelto en sí. Antes de que se verifique tal encuentro, asistimos al de Mencía con don Arias (que está al servicio del infante) y comprobamos la admiración de los dos personajes que se reconocen. Tanto

<sup>3</sup> Que yo sepa, el único cotejo pormenorizado que se haya hecho de ambos textos es el realizado por Albert E. Sloman en *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays* (Oxford, The Dolphin Book, 1958), donde analiza las refundiciones por Calderón de obras anteriores. En su estudio detallado de *El médico de su honra*, Sloman muestra cómo, a partir de la acumulación de mínimos cambios entre las dos obras, el efecto dejado en el espectador/lector es totalmente distinto.

<sup>4</sup> A partir de ahora, cuando hable del texto de Lope, será a sabiendas de que sólo es atribuible y de autoría no totalmente confirmada.

<sup>5</sup> Véase el apéndice al final del artículo.

en las palabras intercambiadas con don Arias como en el monólogo de 34 versos que pronuncia Mencía, la joven esposa presenta el silencio como línea de conducta indispensable para vivir honrada. Impone silencio a don Arias cuando evoca el pasado demasiado directamente y se jura a sí misma observar el silencio así como acallar en sí los sentimientos por el infante.

Si Lope no utiliza el silencio como técnica de exposición, en cambio, el silencio aparece también en relación con el honor. Mayor impone el silencio a Elvira, su criada, cuando ésta se atreve a pronunciar la palabra «amor» para comentar las que acaba de dirigir Enrique a Mayor:

Calla, loca;  
que el valor en noble sangre,  
sólo quiere bien su honra (p. 120 a)

Además, a las palabras de amor de Enrique sólo contesta con el silencio, lo que sorprende al infante que le pide, con vehemencia, una aclaración («¿Con tanto silencio / me recibís? [...] ¿Qué tenéis? Hablad. ¿Qué es esto? / Hablad.», p. 120 a). La aclaración –Mayor está casada– provoca en el infante estupor e ira.

La primera aparición del esposo merece que nos detengamos también en ella y observemos las diferencias de presentación por los dos dramaturgos.

Lope pone en escena a un marido celoso que llega en el mismo momento en que Enrique le echa en cara a Mayor su ingratitud y ella revela el nombre de su esposo. Este dirige pocas palabras al infante. En cambio, en un largo aparte de 18 versos, alude a «las voces roncadas / de Enrique más descompuestas / que requiere, más furiosas / que graves» (p. 121 b) que engendran en él celos y sospechas. Se dirige a su honor «preciosa joya / del alma» y se impone el silencio: «callar me importa». No obstante, su cara transparenta su preocupación que Mayor comenta de este modo a Elvira:

Mira a mi esposo,  
y verás cómo le roban  
las colores de su cara  
algunas pasiones locas. (p. 121 b)

Después de avisar a su esposa que ha de seguir al infante hasta Sevilla, don Jacinto se despide de ella. Esta despedida está interrumpida por dos apartes rápidos de cada uno de los esposos que se separan sin haber dialogado lo más mínimo. Al aparte de Jacinto «¡Qué de laberintos forman / mis intrincados deseos!», corresponde el de Mayor «Mil sospechas temerosas / quedan en mi pecho» (p. 122 b).

Muy distinta de la primera huella que deja en el espectador/lector la aparición relativamente rápida del esposo lopesco es la que deja la aparición del Gutierre calderoniano. La escena del diálogo entre el triángulo esposo-esposa-amante es una larga secuencia en la que se habla mucho y a la vez se encubre mucho. Ningún aparte interrumpe el fluir de las palabras y, no obstante, se establece una verdadera comunicación indirecta entre los dos antiguos amantes, «estrategia dialogal» de disimulo, según palabras de

Wolfgang Matzat, «engaño conjunto a un tercero»<sup>6</sup>, sin que el esposo experimente, por lo tanto, los menores celos. Con este arte del «decir sin decir» que tendremos la oportunidad de poner de manifiesto en otras partes del texto calderoniano, se cierra esta amplia secuencia. Como don Jacinto, don Gutierre se despide de su mujer, pidiéndole permiso, con palabras de amor, para seguir al infante. Sólo después, Mencía se confía a su criada Jacinta y le explica brevemente las razones de su tristeza.

Ya con esta larga secuencia del primer acto, tenemos presentes los distintos enfoques a partir de los cuales me ha parecido interesante llevar a cabo este cotejo entre *El médico de su honra* de Calderón y la obra-fuente de Lope: por una parte, el silencio como técnica dramática, incluyendo la suspensión y la importancia de los apartes y monólogos así como su repartición; por otra parte, el silencio vinculado con el honor. Ley del noble honrado, así es como Lope y Calderón presentan al silencio, el primero con su personaje de marido principalmente, el segundo con su personaje de esposa.

### El silencio y el honor

Varios momentos-clave del segundo acto deben retener nuestra atención.

El primero lo constituye el episodio en que el esposo, vuelto de Sevilla al anochecer, descubre una daga en su casa. El hallazgo se produce en las dos obras, después de imaginar la esposa un ardid para ocultar al esposo la presencia del infante en su casa, ardid que consiste en delatar ella misma la presencia de un hombre. Veamos cómo los dos dramaturgos escenifican el mismo episodio y de qué modo el silencio guardado por los dos maridos le presta un cariz peculiar a la secuencia en sendas obras.

Mientras, al descubrir una daga, don Jacinto pronuncia un aparte de 28 versos en presencia de los demás, don Gutierre sólo pronuncia un aparte de 5 versos que, con «mas no es esto para aquí» (v. 1365), ya pone de manifiesto su capacidad para quedar dueño de sí y no revelar lo que le importa guardar secreto. Con el descubrimiento de la daga la tristeza invade a los dos maridos pero sólo Jacinto discurre a solas «Discursos ¿qué me queréis?» y saca ya unas primeras conclusiones:

La guerra está declarada  
y mi honra está perdida.  
Fiera guerra tiene el alma;  
honor, en gran riesgo estáis;  
mas si aquí disimuláis,  
saldréis de todo con palma (p.135 a)

El aparte se termina con la evocación de su propia muerte (un noble deshonrado es un hombre muerto). Gutierre, en cambio, pospone sus propias conclusiones y se despide muy pronto de su esposa. Calderón hace pronunciar un aparte a cada uno de los

<sup>6</sup> «Honor e intersubjetividad- Funciones del diálogo en el teatro de Calderón», en *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermánico*, Hans Flasche ed., Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988, pp. 30-39.

esposos, apartes parecidos a los que pronunciaban los esposos lopescos en la secuencia analizada del primer acto.

MENCÍA [Ap.] ¡O qué asombros! ¡O qué extremos!  
 GUTIERRE [Ap.] ¡Ay, honor!, mucho tenemos  
 que hablar a solas los dos. (vv. 1400-1402)

El tema del honor y el disimulo quedan claramente vinculados tanto en el texto de Lope como en el de Calderón. Sin embargo, Gutierre necesita quedar solo para analizar los sucesos, mientras que Jacinto analiza la situación a medida que la va viviendo y deja transparentar otra vez en la cara sus sospechas. Mayor, como en la escena compartida con su esposo y el infante, es consciente de la turbación que invade a Jacinto: «Parece que sospechoso está del caso mi esposo» (p. 135 a), observación temerosa que sigue inmediatamente al «quiero disimular» de Jacinto.

El segundo episodio esencial en las dos obras, en cuanto al honor y al silencio, es el momento en que Jacinto, por una parte, Gutierre, por otra, descubren que la espada de Enrique lleva la misma labor que la daga hallada en su casa. Otra vez se verifica que, con la misma línea argumental, los dos dramaturgos van por caminos distintos.

Jacinto pronuncia un aparte de 19 versos, interrumpiéndose así un diálogo entre el rey y Galindo, gracioso y criado de Jacinto e, inmediatamente después, decide apelar al rey. Parece ser que no es capaz de disimular más tiempo su deshonra:

[Ap.] Ojos, ¿qué es lo que miráis?  
 Si me sacáis de sentido,  
 queréis que mi mal publique;  
 [...]  
 ¡perdido estáis, ay, honor!  
 [...]  
 ¿Qué haré, que pierdo el sentido?  
 Si mi muerte he visto cierta,  
 ¿qué aguardo? (p. 139 a)

En su discurso al rey, expone la situación sin rodeos y habla clara y detenidamente de los riesgos que corre su honor («Vuestro hermano don Enrique / [...] / quiere eclipsar mi honor»).

En cambio Calderón hace que don Gutierre pronuncie un único verso en aparte («¿Qué es esto que miro? ¡Ay Dios!», v. 1533) –verso colmado de cuanto queda sin decirse– y dirige a Enrique una amenaza encubierta en la que le da a conocer que ahora sabe quién penetró en su casa, sin pronunciar las palabras decisivas. Con este largo parlamento de doble sentido, uno aparente y otro encubierto, Calderón emplea la misma técnica del «decir sin decir» de que hablábamos más arriba y establece entre los dos personajes, el ofendido y el ofensor presumido, un convenio mutuo basado en el silencio<sup>7</sup>. De hecho, se va Enrique sin contestar al esposo. El silencio del infante ante la

<sup>7</sup> Véase, para este particular, el excelente artículo de Wolfgang Marzat, ya citado.

amenaza de Gutierre lleva lógicamente al primer monólogo de éste, monólogo central que se extiende en 128 versos y es el eje alrededor del cual gira toda la tragedia calderoniana, formando una primera cumbre en las tensiones que se han ido acumulando. El monólogo del héroe calderoniano no tiene equivalente en la obra-fuente ni siquiera si se reúnen los tres largos apartes pronunciados por Jacinto a lo largo del segundo acto.

Precisamente a partir de este episodio, ambas tragedias van a encaminarse hacia pautas muy distintas en cuanto a ritmo, dramatización y valor del tiempo.

### Silencio, *tempo* y tiempo

Lope hace que se sucedan casi sin pausa alguna el descubrimiento del ofensor, el recurso al rey, la decisión de volver a casa para averiguar lo que pasa en ella, la llegada al jardín donde está dormida la esposa, el *quid pro quo* entre el esposo y el infante, la deshecha del esposo que vuelve en presencia de su esposa revelando esta vez su verdadera identidad, la evocación de los celos de Jacinto por Mayor, el furor de éste y la decisión repentina de mudarse de la quinta de placer a Sevilla. Rapidez, movimiento, acción, así es como se puede caracterizar *El médico de su honra* de Lope; todo lo que acontece en la segunda mitad del segundo acto acontece con pausas mínimas, con apartes rápidos.

Calderón se va a situar en los antípodas de ese movimiento perpetuo de la obra-fuente. Deja a su espectador/lector el tiempo de internarse poco a poco en el deterioro paulatino de las relaciones entre los esposos mediante la sospecha, la angustia, los recelos, la tristeza mortal que invaden el ámbito de cada uno de los dos personajes. El silencio está al servicio de la tensión dramática llevándola a extremos difícilmente superables.

Gutierre pues se hunde en una reflexión solitaria en la que consigue analizar la situación con valor tras haberse dejado llevar por la emoción. Es evidente que este trabajo no permite un estudio minucioso de un monólogo tan extenso y me contentaré con señalar las principales etapas de su soliloquio. Su amor por Mencía le lleva a buscar primero cuantos argumentos puede para disculparla. Luego, le es forzoso reconocer que una nube manchó su honor y que este honor está en peligro. No por eso va a precipitar las cosas. Decide curar su honor enfermo, guardar la dieta del silencio y dar tiempo al tiempo, tener paciencia, seguir observando para comprobar las conclusiones que ha ido sacando con este análisis detenido. Por lo tanto, decide visitar a Mencía esa misma noche.

Al penetrar como un ladrón en el jardín de su propia casa, pronuncia otros versos a solas como si prolongara la reflexión entablada en su tenso y doloroso monólogo. Esta llegada hasta el lugar donde está dormida Mencía, Calderón la hace durar, dilatando el tiempo, extendiendo los minutos que pasan mientras va acercándose el héroe, en el silencio de la noche:

Vamos pasito, honor, que ya llegamos;  
que en estas ocasiones  
tienen los celos pasos de ladrones.  
(vv. 1894-1896)

Si se comparan esas palabras que se dirige a sí mismo con el monólogo anterior, se nota un idéntico movimiento contradictorio: satisfecho un instante al ver a su esposa tranquila y sola, angustiado de repente e invadido por los recelos y las sospechas.

El diálogo que sigue entre la esposa que acaba de despertar y el que ella toma por el infante, es mucho más tenso en la escritura de Calderón. Los apartes de Gutierre, después de oír el nombre del infante, son mucho más numerosos que los de Jacinto en la misma situación equívoca. Su imposibilidad de hablar tras la terrible revelación de que Mencía lo ha confundido con Enrique, manifiesta a la vez el aniquilamiento de cuanto había elaborado anteriormente para disculpar a Mencía y la voluntad férrea de no dejar aparentar sus sentimientos ni la convicción de que debe vengarse. No obstante, esta convicción ahora inquebrantable no elimina la paciencia. Virtud del noble prudente, la paciencia se alía a la disimulación sabia, mientras la venganza no se juzgue oportuna. O sea que difiere la muerte de su esposa y desaparece de su casa.

Jacinto, es cierto, se vale de la misma prudencia cuando desaparece de la presencia de su esposa, al sentir que los criados sacan luces («no quiero / que me conozcan», p. 143 b) para reaparecer revelando su identidad.

Mientras que el segundo acto termina, en la tragedia de Lope, con un diálogo entre Elvira y Galindo –los dos criados– que sirve de relajación, de distensión<sup>8</sup>, en la tragedia de Calderón, remata en una tensión máxima con dos nuevos apartes de los esposos. Se confirma aquí la ruptura entre ellos, ruptura metafórica por estos terribles apartes puesto que, en lugar de despedirse, se hablan a sí mismos, paralizada ella por lo que acaba de ocurrir, obsesionado él por la venganza planeada:

- MENCIA [Ap.] Miedo, espanto, temor y horror tan fuerte,  
parasismos han sido de mi muerte.
- GUTIERRE [Ap.] Pues médico me llamo de mi honra,  
yo cubriré con tierra mi deshonra.  
[Vanse](vv. 2045-2048)

### Desenlace y conclusiones

Tanto don Jacinto como don Gutierre deciden pues «disimular» sus celos en cuanto están seguros de que las sospechas que tienen reposan en la realidad. La rapidez con la que el marido lopesco apela al rey es debida al deseo de vengar su deshonra cuanto antes si no es posible guardarla secreta («antes que el mundo publique mis penas», p. 140 a). Y, de hecho, los acontecimientos se aceleran, el «vulgo fiero» ya murmura: así

<sup>8</sup>Distensión que nota también Sloman en el estudio citado, no sin valorar, con la comparación, la obra de Calderón: «The source dramatist conceived a fine situation but failed to exploit it to the full, and dissipated much of its effect by prolonging the scene with exchanges between the servants Elvira and Galindo. Calderón heightened the drama of the situation itself and with it rounded off his scene» (*op. cit.*, p.50). Quede claro que mi enfoque sólo consiste en observar cómo funcionan las dos obras sin juzgar los procedimientos de dramatización de ambos dramaturgos.

lo dice don Alvaro, el noble que sirve a Enrique, a Margarita, la joven abandonada por Jacinto antes de que se case con Mayor; así se lo dice a sí misma Mayor en el tercer acto (p. 148 a). La venganza se hace pues urgente.

En el texto de Calderón, la deshonra queda secreta y sólo al final del tercer acto se evoca la posibilidad de que se confundan las razones políticas de la partida de Enrique –sus desavenencias con el rey su hermano– con las razones amorosas.

El desenlace con la muerte ideada por los dos dramaturgos para sus héroes da lugar, en el texto de Lope, a un largo monólogo de Jacinto. En el mismo momento en que el barbero efectúa la sangría fatal en el cuerpo de su esposa, Jacinto se interroga y sopesa su amor, el dolor de perder a Mayor, con el deber de venganza que le impone el honor. Gutierre, en cambio, ya no vacila, ya no cavila. El personaje que da órdenes al barbero es un hombre ya decidido, cuyo único pensamiento es dejar secreta la venganza. La acumulación de la voz «secreto» y de palabras afines no deja lugar a dudas. La preocupación de Gutierre ya no es sino el saber cómo actuar lo más disimuladamente posible («afrenta disimulada», «con recato» ha traído al barbero, con la muerte de éste quiere «echar otra llave al secreto»). Si Lope insiste en el «modo nuevo» para matar, según las palabras de Jacinto<sup>9</sup>, Calderón escoge el mismo modo de vengarse porque parece ser el modo de matar más fácil de ocultar.

Vale la pena subrayar que ambos maridos reciben en el desenlace la aprobación real.

El silencio ha contribuido pues a hacer de ellos unos héroes del honor. «Disimular» la afrenta es indispensable como es indispensable la venganza secreta antes de que se publique una deshonra. La disimulación de honor dista mucho de ser ‘falsedad’ o ‘engaño’. En esto se acercan los dos *Médicos*.

En cambio, el tratamiento del tiempo es lo que más diferencia a las dos tragedias. Mientras Lope escoge la sucesión de acontecimientos casi sin dilación, y no permite que evolucione su héroe con el tiempo (ya está celoso en la primera escena en que aparece, y tiene que disimular sus celos en el primer acto), el tiempo entra en la estrategia del héroe calderoniano y forma parte intrínsecamente de su trayectoria. Con el tiempo cuenta para corroborar sus sospechas, con el tiempo cuenta para tomar una decisión, con el tiempo cuenta para llevar a cabo la venganza una vez decidida. Además, el espectador/lector de *El médico de su honra* de Lope ya se entera de todo muy pronto y es llevado a un ritmo rápido hasta el desenlace pasando por cuantos episodios imagina el dramaturgo. Calderón reutiliza los elementos argumentales que concibió Lope pero no sólo los ordena a su manera sino que lo hace valiéndose de un *tempo*

<sup>9</sup> Este cuarto he de cerrar,  
pues ya es noche, hasta volver;  
que un modo nuevo ha de ver  
el mundo para matar. (p. 152 a)

El rey, en el desenlace, volverá a presentar la acción de don Jacinto con palabras idénticas:  
oyendo tan prodigiosa  
muerte, estilo tan notable,  
modo tan nuevo (p. 156 b).

lento y tenso. El tratamiento del tiempo por Calderón se compagina con el tratamiento del silencio. Tiempo y silencio reúnen el enfoque dramático –suspensión, pausas largas, dilaciones– con el enfoque ético –la estrategia del héroe hecha de prudencia, de paciencia y de silencio para restaurar un honor ensombrecido por la nube del atrevimiento de un antiguo amante.

### Apéndice

: secuencia parecida – X : ausencia de secuencia correspondiente

LOPE	CALDERÓN
Los esposos: don Jacinto y doña Mayor La mujer deshonrada por Jacinto: Margarita Don Álvaro sirve a don Enrique, el infante Los criados: Galindo y Elvira	Don Gutierre y doña Mencía Leonor deshonrada por Gutierre Don Arias Coquín y Jacinta
<b>Primera jornada</b>	
a) A unas leguas de Sevilla. Caída de caballo de Enrique, hermano del rey, camino de Sevilla.	⇒
b) Doña Mayor confía a sus criadas los celos que tiene de su esposo, don Jacinto.	Doña Mencía presencia, desde una torre de su casa, la caída de caballo.
c) El rey sigue su camino. Los demás se recogen en una quinta próxima, la de Mayor y don Jacinto, con Enrique desmayado. Mayor reconoce a Enrique a quien amó antes de casarse. Cuando vuelve en sí Enrique, le reitera su amor pero Mayor le aprende que está casada. Ira de Enrique. Llegada de Jacinto. Este expresa sus celos en aparte.	Enrique, fingiendo hablar de un amigo y de su dama que lo abandonó para casarse con otro, le cuenta a don Gutierre lo que le ocurrió con Mencía. Mencía contesta de modo encubierto y se disculpa.
Enrique decide seguir su camino hasta Sevilla. El esposo lo acompaña.	⇒ ⇓
d) El rey en Sevilla. Quejas de una mujer –Margarita– que denuncia al rey el hombre que la deshonró abandonándola después de darle palabra de esposo. Este hombre es Jacinto, el esposo de Mayor.	⇒
e) Llegada de Enrique y Jacinto en presencia del rey. Este manda a Margarita que se esconda mientras pide explicaciones a Jacinto. Intervención de Álvaro (que sirve a Enrique). Sacan las espadas. El rey los manda a los dos a la cárcel.	⇒

f) Alegría de Enrique que, de este modo, puede ir a visitar a Mayor.	⇒
	Quejas de Leonor que pide venganza de Gutierre al cielo.
<b>Jornada segunda</b>	
a) Tristeza de Mayor. Habla a su criada –Elvira– del miedo que siente por la reacción de su esposo ante Enrique.	X
b) La llegada de Enrique, arrebozado, a casa de Mayor, interrumpe la conversación.	Entrada de Enrique en el jardín donde suele estar Mencía, gracias a la intervención de Jacinta, criada de Mencía. Mencía llega al jardín con sus criadas. Pide a una de ellas que cante para divertir la pesadumbre que siente (Lope, II, i) por la ausencia de su esposo. Mencía se duerme. Enrique la despierta.6
Asombro e ira de Mayor.	⇒
c) Vuelta del esposo. Enrique se esconde.	⇒
d) Mayor revela a su esposo la presencia de un hombre. Mientras el esposo va buscándolo, Mayor hace salir al infante. El esposo descubre una daga. Acrecientan sus celos. Largo aparte.	⇒ Gutierre se va tras confortar a su esposa.
e) Escena entre los dos criados, Elvira y Galindo.	X
f) Margarita pide al rey que perdone a los dos presos puesto que ella piensa entrar en un convento. El rey suelta a los presos.	Enrique pide al rey que suelte a Arias. ⇒
g) El esposo comprueba que la espada de Enrique tiene la misma labor que la daga que encontró en su casa. Largo aparte de Jacinto.	⇒ Seguro de que Enrique lo deshonra, Gutierre lo amenaza de modo encubierto. Enrique se va sin contestar.
h) Jacinto apela al rey. El rey esconde a Jacinto y regaña a su hermano. Éste habla demasiado y sus palabras no hacen sino acrecentar los celos del esposo. El rey se hiere con la daga de Enrique. Jacinto decide volver a su casa para ver lo que pasa en ella.	Monólogo central de Gutierre.
i) Mayor pide a Elvira que cante para quitarse de encima la tristeza. Se duerme.	Intercambio Arias- Leonor (III a)
j) Jacinto llega y le habla a su mujer sin revelar su identidad. Mayor despierta y confunde a su esposo con el infante. Elvira, que oye hablar a su señora, se acerca. Jacinto se esconde y	

reaparece por otro lado. Mayor está muy turbada. Desconcierto de Jacinto al oír a su esposa hablar de celos. Decide mudar su casa a Sevilla.	⇒
	Se separan los esposos.
k) Intercambio Elvira-Galindo.	X
<b>Jornada tercera</b>	
a) Intercambio Margarita-Álvaro.	Gutierre apela al rey... (II h) Tras escuchar las palabras de Enrique, decide matar a su esposa.
b) Álvaro anuncia al rey que Enrique abandona el reinado.	Mencia está desesperada porque ya ha comprendido que, al despertar en su jardín, ha hablado a su esposo y no a Enrique.
c) Jacinto despide a sus criados menos a Elvira y a Galindo. Anuncia a su esposa la salida del infante.	Coquín cuenta a su ama la riña del rey con su hermano y la decisión de éste de dejar el reinado.
d) Mayor decide escribir a Enrique para que desista de su proyecto.	Jacinta le aconseja que escriba a Enrique
e) Vuelta de Jacinto que oye una conversación entre los criados. Interroga a Galindo que no le informa de nada. Lo echa de su casa. Llega al cuarto de Mayor en el momento en que está escribiendo al infante. Mayor se desmaya. Jacinto lee la primera frase de la carta. Seguro de su deshonor, decide matar a su esposa. Cierra la puerta y se va. Mayor despierta. Está desesperada.	Vuelta de Gutierre que se da cuenta de que los criados le están encubriendo algo. ⇒ ↑ Gutierre escribe en la carta: «El amor te adora, el honor te aborrece...». ⇒
f) El rey acaba su ronda por las calles de Sevilla.	⇒
g) Jacinto trae a un barbero con los ojos vendados. Le obliga a matar a su esposa con una sangría.	⇒
h) Mientras el barbero hace la sangría, Jacinto está partido entre su amor por Mayor y su honor que requiere la muerte de ésta.	X
i) Jacinto deja al barbero. Este encuentra al rey y le cuenta lo que acaba de pasar.	Gutierre quiere matar al barbero pero la llegada del rey se lo impide. Ludovico (el barbero) y luego Coquín cuentan al rey lo ocurrido.
j) Margarita (que pasa y a quien detiene el rey), el rey y Álvaro, llegan a casa de Jacinto. Este sale de su casa y presenta los hechos a su manera.	⇒
k) El rey obliga a Jacinto a restaurar el honor de Margarita casándose con ella y alaba la acción del esposo.	⇒ El rey justifica la acción de Gutierre.

## UNA LECTURA DECISIVA: DON QUIJOTE Y AVELLANEDA

Gonzalo Díaz Migoyo  
Northwestern University

La mención del libro de Avellaneda por Cervantes en el capítulo 59 de su *Segunda Parte* no tendría nada de extraordinario si don Quijote hubiera existido realmente, es decir, si hubiera tenido una vida independiente de su biografía como referente real de ésta. Lo extraordinario es que, no teniendo más vida que la relatada, es decir, una vida cuyo referente es ficticio, don Quijote plantea en ella la cuestión de la falsedad de otra biografía suya igualmente ficticia con la pretensión de convencernos de la mentira de una y la verdad de la otra.

Ya ocurría algo parecido con la mención de la *Primera Parte* de Cervantes en los capítulos iniciales de su *Segunda Parte*. La verosimilitud de esta referencia dependía del carácter homogéneo, aunque temporalmente distinto, de las vidas relatadas en una y otra *Parte*, siendo la *Segunda* la vida durante la que se menciona el relato de una porción anterior de sí misma.

Este improbable cruce de referencias ficticias entre ambas *Partes* es poca cosa comparado con el de la mención cervantina de Avellaneda. En aquel caso sólo estaba en juego la fidelidad relativa de una de las dos ficciones, mientras que en éste, al tratarse de dos biografías del *mismo* segmento de vida, lo que se plantea es precisamente la falsedad de una de ellas ante la verdad de la otra.

La existencia de la biografía de Avellaneda en la vida de don Quijote se puede entender bien como involuntaria coincidencia real con un homónimo, bien, más gravemente, como una impostura real hecha de propósito; pero, impostor o *alter ego* inocente, la existencia del biografiado por Avellaneda plantea un mismo problema de identificación excluyente. Así lo remacha el encuentro con don Álvaro Tarfe –personaje de

aquel relato que ahora, ante don Quijote, adquiere una realidad equivalente— cuya declaración ante notario de la diferencia entre los dos Quijotes confirma la imposible existencia simultánea de ambos.

No deja de ser curiosa, entonces, la semejanza de la relación entre los dos personajes con la existente entre los dos novelistas. Su punto de contacto es una coincidencia de nombres que resulta evidente en un caso y velada en el otro: la adopción del pseudónimo por Avellaneda le convierte, de derecho si no de hecho, en un pseudo-Cervantes, cuyo verdadero nombre usurpa tan eficazmente mediante el nombre falso como lo hace el impostor de don Quijote mediante su propio nombre. Si además recordamos la tesis de Martín de Riquer acerca de la identidad de Avellaneda, según la cual se trataría justamente del histórico Gerónimo de Passamonte, autor de su propia biografía, resulta más curiosa aún, si cabe, la relación de esta doble impostura nominal con la que Cervantes endosa al galeote Ginés de Passamonte mediante el pseudónimo de Maese Pedro. Cuando el aragonés, quejoso de los insultos que Cervantes le dirigiera en su *Primera Parte* mediante «sinónomos voluntarios», pretende usurparle la *Segunda* bajo el pseudónimo de Avellaneda, Cervantes contesta presentándole, de nuevo, en su *Segunda Parte*, pero mucho antes de mencionar el nombre de Avellaneda, en el capítulo 25, bajo el nombre falso de Maese Pedro.

Y resulta particularmente curioso que este Ginés de Passamonte/Maese Pedro aparezca precisamente en uno de los escasos episodios coincidentes de ambas continuaciones: el de una representación, teatral en Avellaneda, pero malévolamente rebajada por Cervantes a pantomima de títeres. Ni dejará de intrigar, finalmente, que durante esa pseudo-representación teatral cervantina sea don Quijote quien llame a capítulo a Maese Pedro/Ginés de Passamonte/Avellaneda, en la persona de su ayudante, el chiquillo narrador, a causa de su falseamiento narrativo de una archiconocida leyenda. No será necesario, en efecto, señalar el parecido de esta objeción con la que hacía a los autobiógrafos picarescos Ginés de Passamonte, de cuyo nombre verdadero ya entonces parecía dudar don Quijote cuando le llama «don hijo de la puta, don Ginesillo de Parapillo, o como os llaméis».

Narración, biografía y cuestión nominal se dan cita alrededor de las parejas Cervantes—don Quijote, por un lado, y Avellaneda/Passamonte/Maese Pedro—don Quijote, por otro, de un modo suficientemente insólito como para no achacarlo a pura coincidencia. El laberíntico, pero evidente espejo nominal hace difícil seguir suponiendo que Cervantes sólo tuviera conocimiento de la *Segunda Parte* de Avellaneda a la par de don Quijote, es decir, en el momento de disponerse a escribir el capítulo 59 de su propia *Segunda Parte*. Y mucho más difícil, desde luego, pensar que, lo mismo que su protagonista, Cervantes no hiciera más que ojear displicentemente el libro de Avellaneda para inmediatamente seguir escribiendo su propio relato. Lo primero, si no lo segundo—aunque resulta casi su corolario— es lo que se viene entendiendo, con poquísimas excepciones, hasta tanto, se dice, no se demuestre lo contrario. No voy a echar mi cuarto a espadas en esta demostración, aun cuando confieso estar convencido del conocimiento anterior de Cervantes. Trataré de ello en otra ocasión, sin pasar por alto entonces la malevolencia de las palabras de Cervantes en su «prólogo», su probable

falta de razón en la disputa con Avellaneda, y la consecuente veracidad de los reproches que éste le dirige acerca de su carácter atrabiliario, de su soberbia y de su vanidad, por más que el nombre de Cervantes parezca hacer sacrílegas estas irreverencias. Me limitaré en este momento a examinar los entresijos de la extraordinaria maniobra narrativa de Cervantes al aprovechar el accidente avellanedesco como materia de la vida de su protagonista.

Todas las antedichas piruetas referenciales ponen en juego una y otra vez una misma cuestión de *propiedad*, vocablo éste cuyas dos acepciones, etimológicamente indistinguibles, están mutuamente implicadas: propiedad como pertenencia y propiedad como pertinencia.

Resulta evidente que Cervantes consideró la continuación de Avellaneda como un intento de usurpación de su propiedad artística. Igualmente evidente es, sin embargo, que no fue por el conducto de la pertenencia nominal por el que dirimió la cuestión, sino por el de la pertinencia de su personaje respecto del de la *Primera Parte*. Como no podía menos de hacer, Cervantes se jugó su «propiedad sobre» el *Quijote* a la carta de la «propiedad de» su Quijote. De modo que se puede decir que la *Segunda Parte* de la novela no es tanto suya por el hecho de llevar el mismo nombre de autor que la *Primera* como por resultar igualmente cervantina.

Así planteada, la cuestión viene a ser si resulta propio de don Quijote defender su identidad ante la superchería del competidor, pues, de ser esa defensa apropiada al personaje, significaría que en el acto de hacerla se apropia a sí mismo y convierte en impropia la imitación ajena.

Aún cuando es cierto, sin duda, que la vida de don Quijote consiste en imitar a los personajes de los libros de caballerías, a cuya conducta intenta adecuar en todo momento sus acciones y sus pensamientos, resulta más precisamente cierto todavía que la defensa de su pertinencia imitativa, al precio, ya se sabe, de ser tachado de lector impertinente, es lo que lo define y lo distingue de los demás lectores de aquellos libros. En efecto, las abundantes discusiones acerca de todo ello a lo largo de la novela son tan características de don Quijote como el hecho mismo de llevar a cabo su impertinente imitación: imitación y defensa constituyen el paradigma quijotesco, el núcleo de su propiedad. De ahí que el mayor desafío a ésta sea al mismo tiempo la mejor oportunidad para confirmarla.

Al describir la misma vida que don Quijote sigue viviendo, la biografía apócrifa implicaba una enajenación tanto más radical cuanto que la vida actual de don Quijote consiste en preparar su propia biografía. Todos los demás conatos de vida alternativa que le proponen amigos y enemigos —desde quienes le reprochan su locura para hacerle volver a la mansa cordura de Alonso Quijano, hasta quienes, más avisados, le siguen la corriente por distintos motivos (los duques, el cura, el barbero, Sansón Carrasco), sin olvidar la continua duda contestataria de Sancho— todos, digo, pretenden determinar su futuro, pero respetan su protagonismo. La biografía del homónimo, en cambio, se lo usurpa cerrándole todo futuro propio.

En definitiva, no es la coincidencia temporal la que agudiza el desafío, sino el hecho de que la vida del don Quijote cervantino en vez de ser una vida cualquiera sea

una vida lectora, una vida que *lee* su propia biografía. Se objetará inmediatamente que don Quijote no lee; que ha leído, sí, mucho, pero que, al salir a sus aventuras, deja de hacerlo y, todo lo más, recuerda y reproduce lecturas pasadas. No contestaré diciendo que don Quijote quizás no abandone su casa y que todas sus aventuras no sean más que ensoñaciones a pie enjuto. No lo diré, aun cuando no debiera descartarse la posibilidad sin una buena dosis de reflexión. Diré, en cambio, lo mismo que dijo don Quijote en Sierra Morena acerca de su absurda penitencia: «Ahí está el punto . . . y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión.» Diré, pues, que esa razonable objeción no se aplica a este caso: si don Quijote leyera con un libro en las manos, ni estaría loco ni sería don Quijote. Su locura consiste justamente en vivir como si exteriorizara, concretara o materializara una lectura ininterrumpida. En otras palabras, su locura consiste, indistintamente, en llevar su mundo lector a la vida no lectora o, al revés, en integrar la vida real en un mundo lector nunca abandonado.

Merezca o no la conducta quijotesca el nombre propio de lectura, y qué sea lo propio de una lectura impropia, es cuestión sin fácil respuesta, lo cierto es que don Quijote se comporta *como si leyera su propia vida caballeresca*. Por eso es por lo que ni él puede reconocerse ni nosotros podemos reconocerle en la biografía de Avellaneda, que es el relato de una vida *no* lectora.

Es don Quijote mismo quien señala inmediatamente esta diferencia esencial cuando, camino de Zaragoza, oye mencionar su nombre en la venta. Veamos cuál es la chispa que enciende su enojo e inicia la confrontación: «Lo que a mí en éste más me desplace», dice, pared por medio uno de los caballeros acerca del *Quijote* de Avellaneda, es que pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso.

Oyendo lo cual, don Quijote, lleno de ira y de despecho, alzó la voz y dijo:

– Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada ni en don Quijote puede haber olvido: su blasón es la firmeza y su profesión el guardarla con suavidad y sin hacerse fuerza alguna.

¿Por qué resulta evidente no ya que don Quijote haya estado enamorado de Dulcinea, no ya que siga enamorado de ella, sino que tenga que estarlo hasta el fin de sus días para ser fiel a sí mismo, para ser propio? Creo que se debe a que el amor de Dulcinea es la otra cara de su amor de la lectura; es decir, que para él seguir amando a Dulcinea es seguir leyéndola. Dulcinea, concreción imposible que su locura le hace perseguir como existente, no es más que un personaje leído, sin posible referente real, solamente posible en tanto que lo siga leyendo.

Amante sin verdadera amada, lector sin verdadera lectura, amor y lectura quijotescos, en efecto, se corresponden punto por punto y son manifestaciones de una misma postura existencial consistente en entender como posible lo realmente imposible sólo porque es literariamente posible; es decir, literaturizar su realidad en tanto que lectura. Al no reconocerse en el desenamorado *alter ego*, don Quijote preserva su propia realidad

literaria, a saber, esa posibilidad de lo inexistente que sólo la lectura permite. Aceptar la inexistencia de su amor significaría, pues, que don Quijote renunciara a su locura literaria, a toda esa vida basada en la pretensión de imponer al imperfecto mundo real un mundo perfecto sólo concebible por y en la lectura.

Esta sintomática reivindicación inicial de don Quijote hace las veces de prólogo a la confrontación que mantiene con el competidor hasta el final de su vida. Entresacaré de ella sólo otros dos incidentes, el inmediatamente siguiente a éste y el último de ellos.

Una vez ojeado el libro de Avellaneda, don Quijote reprende a su historiador ciertos errores que debieran poner en duda el acierto de cuestiones más principales. Pero es él quien, en esa misma vena, para sacar «a la plaza del mundo la mentira de ese historiador moderno, y [ que echen] de ver las gentes cómo yo no soy el don Quijote que él dice», se encarga inmediatamente de crear un error aun más inexcusable al decidir no poner los pies en Zaragoza. A los errores antedichos añade, pues, otro que ningún historiador fiel puede dejar de mencionar. En esa medida, a partir de este momento la biografía de Avellaneda queda *reescrita* por la vida misma de don Quijote como falsa historia incapaz de suplantarla.

Las demás menciones de la biografía espúrea construyen el resto de la vida del Quijote cervantino como confirmación de hecho de la falsedad de la biografía de Avellaneda. Pero es en el capítulo 72, antepenúltimo de la obra, cuando don Quijote remacha el clavo de su identidad de manera tan absurda como apropiada. A falta de un peligroso careo entre uno y otro personaje, su encuentro con don Álvaro Tarfe, cuya simple presencia, como he dicho, demuestra la existencia del falsario como individuo de carne y hueso actualmente residente en el manicomio de Toledo, le proporciona la ocasión decisiva para distinguirse de su homónimo mediante la declaración de don Álvaro ante notario de desconocer a don Quijote, «que no era aquél que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda Parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas» .

La escena propone, en última instancia, un aval negativo, mediante el sistema legal que representa el notario, de la identidad del don Quijote «que estaba ahí presente». La eficacia del aval se debe, en efecto, a que la presencia de don Quijote de que da fe el notario opone excluyentemente la existencia actual a la ausencia verbal, desidentificándolas o identificándolas en su diferencia.

La ironía del narrador al dudar de que a don Quijote y a Sancho «les importara mucho semejante declaración, y no mostrara clara la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras», no deja duda acerca de la pertinencia del acto... dada la impertinencia de la situación: impertinencia porque, como dice el narrador, se trata de una impostura cuya zafiedad es su mejor mentís; impertinencia también a causa del imposible cruce de referencias contradictorias entre dos mundos ficticios, aquí reducidos a uno sólo; pero, por lo mismo, pertinencia de un reconocimiento – desconocimiento presencial como única contestación posible a una disputa nominal; y pertinencia, sobre todo, porque relaciona inextricablemente la propiedad como declaración legal de pertenencia nominal exclusiva con la propiedad como pertinencia diferencial de la identidad.

Para don Quijote aquí acaba su última aventura: días después deja de existir como tal al curarse de su locura. Pero Cervantes cree todavía necesario asegurar la propiedad de su *Segunda Parte* —elijase la acepción más propia del vocablo en este caso— con dos intervenciones adicionales: una, la de las últimas palabras de Alonso Quijano en la última cláusula de su testamento; otra, la del historiador Cide Hamete al cerrar su relato, sus últimas palabras también. Si a ellas se añaden las últimas palabras del escritor, su «Prólogo» a la *Segunda Parte*, cronológicamente posterior a las dos antedichas, no queda posible instancia literaria que no reivindique la propiedad cervantina: a más del protagonista, sus conocidos y sus compañeros, incluido el personaje de la novela del competidor, lo hacen también Alonso Quijano el Bueno, padre real de don Quijote, su padre historiográfico, Cide Hamete, y el padre literario de todos ellos, el escritor de la novela.

De poco hubieran servido estas confirmaciones ajenas, sin embargo, si don Quijote mismo no hubiera tomado cartas en el asunto firmando, o confirmándolo, con su propia vida lectora. No porque el suyo fuera un derecho de propiedad más evidente —su nombre propio, su propio nombre, que debiera ser la evidencia misma, no es garantía alguna puesto que es justamente la materia en disputa—, sino porque en tanto que creador voluntarioso de sí mismo, en tanto que personaje autobiografiante más que biografiado, él es el dueño exclusivo de su pertinencia: patrón al mismo tiempo que padre de su propia imitación, sus imitadores no resultan propios (pertinentes) más que en la medida en que son apropiados a y apropiados por quien detenta el dominio eminente, el don Quijote lector de sí mismo, dueño único de esta propiedad.

A modo de conclusión, no puedo dejar de pensar que algo, sin duda, hemos de aprender los lectores del *Quijote*, especialmente quienes nos llamamos cervantistas, de esta propiedad exclusiva del personaje. ¿Qué don Quijote tenemos derecho a considerar propio: el de Cervantes o el de los sucesivos comentaristas, sean estos imperiosos o reverentes, sólitos o insólitos? En cierto modo la pregunta había sido contestada por don Quijote desde mucho antes, desde el capítulo 5 de la *Primera Parte* de la novela, cuando dice: «Yo sé quién soy . . . y sé que puedo ser . . . todos los doce Pares de Francia y aún todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías.» Si tomamos en serio el carácter lector de estas hazañas, no nos queda otra postura que la del borgiano Pierre Menard, autor del *Quijote* sólo en la medida en que lo repite sumisamente sin más añadidura que un celoso esfuerzo de apropiación definitiva.

Me temo, sin embargo, que los más de nosotros caigamos más bien del lado de Avellaneda, es decir, que al rehacerlo a nuestro gusto estemos usurpando el nombre de don Quijote, ignorando que él, único lector autorizado de su vida, no nos permite, so pena de desconocerle, más que la repetición de su imposible propiedad literaria.

Independientemente de una simple cuestión de nombres —sinónimos, homónimos, antónimos o pseudónimos; en realidad, sólo maneras de usurpar lo propio del nombre propio— la propiedad literaria del *Quijote* pertenece a don Quijote; a quien, así, habría que considerar no ya cervantista «avant la lettre», sino cervantista en la letra misma que lo constituye.

# **CENSURA E IDIOMAS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO: JUAN EUSEBIO NIEREMBERG COMO ESCRITOR NEO-LATINO**

Hugues Didier  
Université Jean Moulin

«En casa de mi Padre, hay muchas moradas; si no fuera así os lo diría». Esta frase del evangelio de San Juan (14:2) expresa el pluralismo y la tolerancia. Desde luego contradice nuestro concepto de la sociedad española durante el Siglo de Oro: la imaginamos monolítica, siempre ortodoxa, o casi siempre. Mi intento aquí será comprobar que al fin y al cabo la España del Siglo de Oro tenía «muchas moradas», por lo menos, más de lo que suele creerse. Hubo sectores de relativa libertad, por ejemplo «subclimas» propios de tal o cual orden. Por ejemplo, la obra de un jesuita suele manifestar más libertad que la de un monje de San Agustín, etc. Además, en el marco de una orden, o en el marco de la obra de un autor, el problema de la censura se plantea de manera muy distinta si escribe en castellano o si usa la lengua del Lacio. Hay cantidad de cosas cuya expresión es lícita en un ambiente clerical y culto. Pero podrían escandalizar a los seglares o desedificar al pueblo cristiano. Para ellas se desaconseja el castellano.

Como todos los países europeos, la España del Siglo de Oro tuvo literatura poética, histórica, científica o teológico-filosófica en latín. En la Península como en otras partes, existían serios motivos para evitar el uso del idioma nacional o materno:

- A) La universalidad de la lengua latina en los siglos XVI y XVII: Descartes, Hobbes, Espinosa, Leibniz escribieron una parte de sus obras en latín.
- B) La continuidad lingüística entre las autoridades filosóficas y la aportación o creación del autor moderno.
- C) El concepto elitista-aristocrático-clerical que imperaba en la vida intelectual. Los asuntos serios están fuera del alcance del pueblo.

D) Por fin el hecho bastante descuidado de que en España, la Inquisición y los censores no obedecían a un solo criterio de ortodoxia, sino también a otro complementario de oportunidad, prudencia y cautela. Una idea o una obra podía resultar perfectamente ortodoxa o nada contraria a lo que en dicho tiempo se juzgaba ortodoxo, y ser prohibida por los superiores o censores, porque parecen peligrosas. Existe una evidente peligrosidad de cuantos asuntos nobles o elevados se ponían al alcance del pueblo, eso es de la lengua española. El atrevimiento de Fray Luis de León no hubiera sido atrevimiento en latín: los tratados exegéticos españoles-latinos de la segunda mitad del siglo XVI y XVII lo superan.

En su obra, *Panorama social del humanismo español*<sup>1</sup>, Luis Gil Fernández proporciona muchos datos sobre el uso del latín en España. Da también avisos del siglo XVI o del siglo XVII sobre la latinidad española. En la *Dorotea*, de Lope de Vega, leemos la frase: «Latín, ya no hay quien lo agradezca»(1632)<sup>2</sup>. En el *Criticón*, Baltasar Gracián afirma que su patria no puede compararse con las demás naciones europeas: «Daban en rostro las demás naciones a la española en no haberse hallado en ella una pluma latina que con satisfacción la ilustrase»<sup>3</sup>. Para nosotros los contemporáneos, medir objetivamente cuál fue la participación española a la producción literaria latina europea presupondría un estudio sistemático de ésta, hazaña científica que está fuera del alcance de los equipos de universitarios que trabajan hoy en las universidades. No cabe duda de que a los españoles no les gustaba conversar en la lengua del Lacio, ya que El Brocense pudo ilustrarse mediante la paradoja de «latine loqui corrumpit ipsam latinatatem»<sup>4</sup>. Además, no había en la España del Siglo de Oro tipógrafos capaces de dominar el latín que imprimían como en Venecia, Amberes o Lyon. Para convencerse de ello, basta con examinar juntamente ediciones de una obra latina, la peninsular y la continental, por ejemplo los textos del *Sigalion* (Madrid 1629 y Lyon 1642) del P. Juan Eusebio Nieremberg.

De la poca afición a conversar en latín en las aulas o de la debilidad de la imprenta española latina no se puede inferir que no vale la pena estudiar obras escritas por españoles en un idioma que no era el suyo, pero sí el de la Iglesia católica y, sobre todo, el de la ciencia y de amplios sectores de la cultura europea. El número y la calidad de las obras españolas publicadas en Lyon en el fondo hispánico de la Bibliothéque Municipale de la Part-Dieu, fondo estudiado por María Ángeles Etayo Piñol<sup>5</sup>, deben mencionarse. Desde luego, en él, predomina el latín.

Aunque no hubiese alcanzado en la segunda mitad del siglo XVII el nivel de otras literaturas latinas (de Inglaterra, Alemania, Polonia, Italia o Francia), lo que queda sin comprobar, la de España desempeñó un papel muy importante en el juego que algunos

<sup>1</sup> Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español*, Alhambra, Madrid, 1981, pp. 23-33 y 47-87.

<sup>2</sup> L. G. Fernández, *o. c.*, p. 47.

<sup>3</sup> B. Gracián, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1960, p. 717.

<sup>4</sup> L. G. Fernández, *o. c.*, p. 39.

<sup>5</sup> M. A. Etayo Piñol, *L'Édition espagnole à Lyon au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans le fonds ancien de la Bibliothéque Municipale de Lyon Part-Dieu*, tesis leída en Lyon, junio de 1991.

o muchos autores tenían que jugar con los censores. En latín, idioma de pocos, de una élite seglar, pero sobre todo del clero, se podía decir lo que en castellano hubiera sido inoportuno o peligroso para el pueblo. En pocas palabras, la literatura latina española era más libre que la literatura española en idioma castellano. El muy jesuita y muy madrileño Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) no dijo lo mismo en ambos idiomas que utilizó para escribir sus obras. En el marco de la ortodoxia católica, del cual no salió nunca, lo más difícil o lo más incómodo era para él escribir en castellano. Por lo menos sobre determinados asuntos.

Nieremberg tuvo problemas con la censura de la Compañía de Jesús, cuando quiso publicar una vida de San Ignacio de Loyola: sus alabanzas —en castellano—, hubieran podido molestar a los miembros de las demás órdenes religiosas o desacreditar la suya ante el pueblo<sup>6</sup>. Lo señala un documento conservado en Roma por el archivo histórico de la Compañía de Jesús. Pero no se encuentra allí ni la menor carta que indique el más ínfimo problema de ortodoxia o de oportunidad con sus obras más cuidadas y más serias: las latinas. Escribió unas 5.000 páginas folio en latín, y unas 5.740 páginas folio en castellano, de las cuales podemos sustraer las 3.183 páginas de los *Varones Ilustres de la Compañía de Jesús*, mera compilación de biografías preparadas por distintas provincias jesuíticas. Los grandes tratados castellanos son obras de vulgarización, cuyo estilo se asemeja a la oratoria sacra. Excepto el determinado grupo de las antologías patrísticas y mariológicas, las obras latinas de Nieremberg son más personales. Publicado dos veces, en Madrid y en Lyon, el *Sigalion sive de sapientia mythica* fue su primera obra, junto con *Obras y días, manual de Señores* (1629). Es una continuación de la obra del africano Marciano Capela, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*<sup>7</sup>. Ensayo de simbólica mitológica, el *Sigalion* es el diálogo de los dioses del Olimpo en torno de los secretos de la vida. La conclusión sale de la boca de Sigalión, dios del silencio cuyo nombre se encuentra ya en Ausonio.

A continuación nacieron los tratados *De adoratione in spiritu et veritate* (Amberes 1631) y *De arte voluntatis* (Lyon 1631). *De adoratione* es un tratado espiritual de corte muy clásico: se tradujo inmediatamente al castellano. *De arte voluntatis* es mucho más interesante. Tuvo versiones italianas y francesas, pero española ninguna. Por sus ideas fue la cuna de obras castellanas como *Dictámenes* (1647), *De la hermosura de Dios* (1641) y *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (1640), publicadas por Nieremberg en Madrid<sup>8</sup>. Empieza siendo una lección estoica y ascética, pero poco a poco, este tratado va haciéndose platónico y místico. Debe la voluntad servirse del entendimiento, so pena de actuar a ciegas. No puede haber buen gobierno de la libertad humana fuera de la contemplación de lo eterno e invisible: acudamos pues a él.

No pretendo que el *De arte voluntatis* sirvió de fuente para *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, porque parece que la génesis de ambas obras se remonta hasta el

<sup>6</sup> Hugues Didier, *Vida y pensamiento de Juan Eusebio Nieremberg*, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria española, Madrid, 1976, pp. 119-120.

<sup>7</sup> Edición de principios del siglo XVII, «apud haeredes S. Vincenti», Lyon.

<sup>8</sup> Más detalles sobre estas ediciones: H. Didier, *o. c.*, pp. 509-516.

año de 1627. Notable coincidencia: Nieremberg «comenzó sus estudios en el Colegio Imperial de Madrid el año de 1606 y luego los continuó en Alcalá y Salamanca como lo hizo Calderón. El mismo año que el dramaturgo dejaba el Colegio Imperial, 1614, Nieremberg entraba en el noviciado de la Compañía de Jesús. Los dos coincidieron en el mismo colegio madrileño»<sup>9</sup>. Ambos tuvieron las mismas clases y respiraron el mismo aire.

El monólogo poético de Segismundo (Ia. Jornada, escena 2, v. 124-160, «Nace el bruto y con la piel que dibujan manchas bellas») se parece bastante a lo que dice Nieremberg en el tratado *De arte voluntatis* (I-10). «Mundus carcer est» (I-31) ya es la torre cárcel de Segismundo. Los capítulos 77-78-79 del libro I desarrollan el tema del «Gran teatro del mundo»: «Mundum magnum puta theatrum, magistrum Comoediae Deum, mimos homines». La vida es sueño: «Somnium inquit illud est» (III-18). Acudamos a lo eterno: «Temporalia contemnenda sunt, aeterna exoptanda» (III-26). Se trata pues de un ensayo filosófico.

La siguiente obra latina, *Theopoliticus sive brevis illucidatio et rationale divinorum operum* (Amberes 1641), lleva un título que presagia el *Tractatus theologopoliticus* (1665-1670) de Benito Espinosa. ¿Existe o no existe la providencia de Dios? ¿Por qué existe la muerte? ¿el mal? El tono es muy libre y la solución francamente plotiniana: mundo, dolor, mal, todo carece de realidad. Todo ha sido ficción teatral, ya que Dios es ordenador de comedias. El mismo año (1641) y el año siguiente (1642) se publicaron en Lyon dos tratados de exégesis bíblica, *De origine Sacrae Scripturae* y *Stromata Sacrae Scripturae*. Nieremberg tenía la cátedra de exégesis en el Colegio Imperial, junto con la de ciencias naturales. Para él, la Biblia era lo mismo que la naturaleza: una «selva» de símbolos, como los sueños de la noche. La realidad objetiva o histórica de los hechos no le importaba nada cuando examinaba los libros santos. Todo le parecía o emblema, o mito, esto es poema en la Biblia, lo mismo que en el universo. Sagrada Escritura, textos mitológicos de la Antigüedad clásica, estrellas, plantas o animales, y visiones nocturnas, todo lo somete a los mismos criterios hermenéuticos, los cuales comprueban e ilustran su fuerte monismo idealista.

A Nieremberg le gustaba citar al filósofo alejandrino Plotino (203-270). Por eso su obra, y también la de Calderón de la Barca, debe de ser estudiada en el marco del neoplatonismo y del plotinianismo españoles. Las frases claves de ambos autores, «la vida es sueño» y «el gran teatro del mundo» no son sino citas de las *Enéadas* (III-2-V) y (IV-4-XLIV). La versión latina de las obras de Plotino, hecha por Marsilio Ficino y antiguamente poseída por los jesuitas, se encuentra en la Biblioteca Nacional y la Complutense (ediciones de 1492, 1540, 1559 y 1580)<sup>10</sup>. Se ha comprobado también que San Juan de la Cruz había sufrido influencia de Plotino<sup>11</sup>. Estos hechos contradicen

<sup>9</sup> Balbino Marcos Villanueva, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Deusto, 1973, p. 72.

<sup>10</sup> Por ejemplo la edición siguiente: *Plotini operum libri sex sive Enneadas*, Basilea, ad perneam *Lecythum*, 1580.

<sup>11</sup> André Bord, *Plotin et Jean de la Croix*, Beauchesne, París, 1996.

el aviso de Ludwig Pfandl que había calificado de puramente *aristotélico* el Siglo de Oro. Para evitar un equívoco bastante natural, debemos pensar que no era Aristóteles para los europeos del siglo XVI o XVII el mismo filósofo que para nosotros hoy. También era el propio Plotino, ya que aquellos hombres leían la *Theologia Aristotelis*, traducción latina de un compendio árabe de las *Enéadas*<sup>12</sup>. Como el pensamiento filosófico del Islam medieval, los españoles católicos no admitían que Plotino y Aristóteles fuesen dos polos opuestos del espíritu humano. Tampoco, a continuación, el español judío Benito Espinosa.

El atribuir a Aristóteles la metafísica de Plotino mediante esta falsa autoría hecha por los árabes lleva naturalmente al monismo idealista y hace poco útil o arduo el concepto de creación. Las obras latinas de Nieremberg, mucho más claramente que las castellanas, evocan un universo que carece de ser, de consistencia, que fue, que ha sido y que seguirá siendo soñado o emanado por Dios. Lo de interpretar la creación como sueño o emanación no planteaba problema de ortodoxia o de censura en aquel tiempo. A los que se preocupaban entonces por la defensa y por la unidad de la fe católica, el tema de la gracia y la conformidad ritual importaban mucho más que el posible debate en torno a la herencia de Plotino o sobre el mundo creado o emanado. Por eso Nieremberg no tuvo problemas de censura eclesiástica. Hoy, en el marco del catolicismo, el tema de la creación es una cuestión teológica candente. Lo mismo pasa con las analogías entre relatos bíblicos o evangélicos y mitos paganos: condenados hoy por Roma cuando Eugen Drewermann las describe, y tan serenamente evocadas en latín por Nieremberg, hace tres siglos<sup>13</sup>.

Para él como para Calderón, lo visible, que también era lo creado, carece de ser, de sustancia. Se trata de una filosofía explícita o implícitamente anticósmica. Ambos españoles del Siglo de Oro, aunque muy católicos de corazón, coinciden con toda una corriente del pensamiento indio, el *vedantismo advaita*, que concibe el mundo como no-ser, coma fantasma, ilusión, sueño, magia, esto es *maya* en sánscrito. No sorprenderá este parentesco: los profesores y los estudiantes del Colegio Imperial leían las obras de Plotino, filósofo alejandrino. Jean Filliozat ha comprobado que un compendio griego de los *Upanishads* había sido difundido en el mundo mediterráneo antiguo: combinado con la herencia de Platón, es fuente de las *Enéadas* de Plotino<sup>14</sup>. Si además se toma en cuenta que el escenario de *La vida es sueño* deriva de la leyenda del Buda histórico, a través de una serie de traducciones y adaptaciones, desde la griega de San Juan Damasceno (650-750), hasta la castellana de Juan de Solórzano (*Historia de Barlaam y Josafat*, 1608)<sup>15</sup>, se concluirá que el Siglo de Oro ibérico posee una vertiente asiática. Había indios, indios auténticos, hasta en la corte, en Madrid...

<sup>12</sup> A. Bord, *o. c.*, p. 37: traducción del árabe al latín, s. XIII.

<sup>13</sup> J. E. Nieremberg, *Historia Naturae*, ex officina platiniana Balthasaris Moreti, Amberes, 1649, p. 140.

<sup>14</sup> Jean Filliozat, *Les relations extérieures de l'Inde*, Institut français, Pondichéry, 1956, pp. 27-51.

<sup>15</sup> Augusto Cortina, prólogo de *La vida es sueño*, Espasa Calpe, Madrid, 1971, p. XXXVII, J. Jacobs, *Barlaam and Josaphat*, Londres, 1986.

# DON QUIJOTE Y EL CRISTIANISMO MILITANTE

Ivo Domínguez  
University of Delaware, U.S.A.

Era una calurosa mañana del mes de julio, cuando de un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero ni pretendo acordarme, un pobre hidalgo decide ensillar su flaco rocín y salir por esos mundos para poner en práctica sus pensamientos que «eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sin razones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer»<sup>1</sup>.

Ante tan elevados y altruistas propósitos de inmediato la lógica nos hace pensar que resulta muy poco práctico tratar de enmendar la humanidad. Pero al mismo tiempo recordamos que un gran número de santos varones pensaron que sí valía la pena intentarlo y consecuentemente llevaron a vías de hecho tan ardua y difícil tarea.

Que las ideas que se proponía poner en práctica nuestro hidalgo manchego eran un tanto descabelladas, es posible, pero ante esta disyuntiva nos preguntamos: ¿no es esto lo que precisamente hizo nuestro señor Jesucristo?

Antes de que estas palabras puedan suscitar o dar lugar a malas interpretaciones, quisiera dejar aclarado que los comentarios que haga en este escrito son pura elaboración literaria y que bajo ningún concepto pretendo comparar a Don Quijote con la sagrada figura.

Sin olvidar los diferentes planos en que la figura religiosa y la figura de ficción se mueven, hemos querido traer a colación algunos puntos de coincidencias entre los ideales y aspiraciones que ambos se propusieron poner en práctica.

Entre las primeras intenciones de Don Quijote, para corregir una aparente injusticia, es aquella cuando con toda su buena intención, acude en socorro de Andrés, aquel jovenzuelo a quien su amo, Juan Haldudo, le pegaba una tunda de azotes.

---

<sup>1</sup> I, Cap. II, 41.

La compasiva intervención de nuestro héroe libra, en este momento, a Andrés de su sufrimiento. Y si bien más tarde el joven recibe un castigo redoblado, no debemos de culpar a don Quijano el Bueno de las ulteriores consecuencias, inculpemos al rico labrador que viola su palabra de honor empeñada, contraviniendo aquel principio cristiano que dice no mentirás.

En su bienintencionado deambular, poco después Don Quijote se topa con los «Mercaderes Toledanos». Es ahora cuando nuestro hidalgo pide a dichos comerciantes que confiesen la excelsa belleza de Dulcinea. Los mercaderes rehúsan declararlo, y únicamente aceptarían como cierto tal postulado si su interlocutor le enseñara una prueba fehaciente. Ante tal negativa, replicó Don Quijote: «Si os la mostrara, ¿qué hiciérais vosotros en confesar una verdad tan notoria?»<sup>2</sup>.

En la respuesta del Caballero de la Triste Figura se nos antoja pensar, que de una forma muy velada, se está dramatizando uno de los dogmas de la iglesia, o sea el precepto de la fe, pues acorde al mismo, debemos de creer en el Ser Supremo sin necesidad de verlo o tener pruebas palpables de su existencia.

En otra ocasión, luego del doloroso episodio con el vizcaíno y ya acompañado de su escudero; tenemos aquel episodio que llamamos «el de los cabreros», y en el cual, luego de Sancho declinar la invitación de que se sentara, veremos que nuestro héroe para reforzar la petición que le había formulado, le habla en los siguientes términos: «con todo eso, te has de sentar»<sup>3</sup> y acto seguido, con toda santimonia emplea la frase bíblica que dice «porque a quien se humilla, Dios lo ensalza», la cual aparece recogida en San Lucas, Libro XIV, Versículo 18.

No pierde oportunidad Don Quijote para reafirmar sus valores religiosos, y en el propio episodio de los cabreros, cuando ante aquellos rústicos pronunciaba su discurso sobre los siglos dichosos o sea la Edad de Oro. Veremos que tratando de ilustrarles, les hace saber que ante el crecimiento de la maldad y para la protección de los desvalidos, se instituyó la orden de los caballeros andantes, cuya misión primordial era «defender a las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y menesterosos»<sup>4</sup>.

Palabras sobradamente evidenciadoras de lo muy arraigado que estaban en nuestro caballero los conceptos de un muy alto idealismo cristiano.

No es remiso nuestro héroe en poner en práctica lo que tan abiertamente propugna. Y es así que al final del cuento de la pastora Marcela, cuando Don Quijote sostiene su plática con Vivaldo, este personaje se percata de que nuestro caballero había hecho como profesión el ofrecer su persona a los más graves peligros, con tal de ayudar a los flacos y menesterosos.

Es ahora cuando Vivaldo, un tanto sorprendido, le dice a Don Quijote que en su opinión nuestro caballero había optado por la más estrecha de las profesiones y que incluso él creía que ni aun los frailes cartujos llevaban una vida tan difícil<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> I, Cap. IV, 59.

<sup>3</sup> I, Cap. XI, 104.

<sup>4</sup> I, Cap. XI, 106.

<sup>5</sup> I, Cap. XIII, 118.

No se hace esperar la certera respuesta de Don Quijote, pero con la particularidad de que la misma encierra dos postulados de importancia y que merecen nuestro comentario.

En primer lugar, nuestro hidalgo nos formula la distinción que existe entre los sacerdotes que en la tranquilidad del recinto sagrado, oraban y pedían por la salvación de la humanidad, en contraste con aquellos religiosos que salían por el mundo a poner en práctica y ejecución las prédicas de la doctrina católica.

Y al mismo tiempo, Don Quijote, en su exposición, nos deja delineada con toda claridad cuál era su misión en esta vida. Equiparando su labor cristiana a la que llevaba a cabo un ministro de Dios en la Tierra.

En la historia de la Iglesia Católica encontramos que la mayoría de los religiosos que lograron el alto grado de la santidad, son aquellos que se aventuraron por los más arduos caminos de la vida, con el propósito de llevar su mensaje y de socorrer física y espiritualmente a deudos y pecadores.

Con todas las salvedades del caso y sin olvidarnos de su configuración literaria, Don Quijote, en sus prédicas se nos muestra como un buen representante de esos hombres y mujeres que en su anhelo de poner en ejercicio las normas cristianas ascendieron a la santidad.

Dentro de los parámetros de la ficción, cabe la posibilidad de encontrar similitudes entre Don Quijote, el idealista, y esos seres que, sacrificando todo bienestar personal, pusieron en vías de hecho el amor y la caridad cristiana que proponen los santos evangelios.

Nuestro protagonista en su constante ir y venir no se limita a ofrecer su metafórico poderoso brazo en favor de los más necesitados, pues sus valiosos y muy cristianos sermones se van poniendo de manifiesto a lo largo de su dificultosa tarea.

En este sentido, luego de concluida la «Aventura de los rebaños», y ante un descreído Sancho que se queja de no tener nada de comer en sus alforjas, Don Quijote con toda benevolencia le dice: «Sancho el Bueno, vente tras mí, que Dios, que es proveedor de todas las cosas, no nos ha de faltar» y seguidamente, termina su benigna amonestación diciéndole: «y es tan piadoso, que hace salir su sol sobre los buenos y los malos, y llueve sobre los injustos y justos»<sup>6</sup>.

Admirable uso de esas sagradas palabras tomadas del Evangelio de San Mateo y que con toda dulzura emplea nuestro hidalgo en su cristiana labor de educar a su iletrado escudero.

Es precisamente esa nobleza de espíritu lo que mueve a nuestro Don Quijote a emprender las más difíciles empresas. Se hace patente que sus acciones, en favor de los desvalidos y menesterosos, están respaldadas por una fuerte dosis de bondad cristiana que capacitan a nuestro héroe para mostrar su condolencia por las prostitutas, para abogar por los derechos de las mujeres, para defender las inclinaciones de los hijos en cuanto a los estudios y en la selección del cónyuge, llegando incluso a mostrar una sincera compasión por aquellos seres condenados por la justicia de los hombres.

A Don Quijote, sus bien intencionadas salidas podrán acarrearle insultos, maltra-

<sup>6</sup> I, Cap. XVIII, 168

tos, humillaciones y reiteradamente el mote de loco, pero ante tales situaciones podríamos contraponer los desprecios, sufrimientos y persecuciones que por su parte tuvieron que soportar aquellos seres que plétóricos de una profunda fe cristiana, no vacilaron en marcharse a los más recónditos lugares de la tierra con la misión de diseminar las prédicas de nuestro señor.

Zanjando las diferencias ya anotadas, en ambos casos, la implementación de sus creencias podrían ser tomadas o interpretadas como descabelladas. Pero, es esa fuerza motivadora la que necesariamente empujaba a esos seres iluminados a diseminar la doctrina y poner en práctica la caridad y el amor que proponían los sagrados libros.

Ante la actitud de Don Quijote, y en un sentido figurado, cabe la posibilidad de que nos encontremos con un varón que sin detentar la santidad, en muchas ocasiones se impone la tarea, como el mejor de los religiosos, de poner en práctica lo que podríamos llamar un verdadero cristianismo militante.

Nada debe de extrañarnos, pues todo es cuestión de perspectivas, de hecho en nuestra historia religiosa hemos tenido tantos santos famosos que fueron primero caballeros andantes, como San Ignacio de Loyola, y otros que sin haberlo sido, como el apóstol Santiago, se convirtieron en grandes caballeros de la Cristiandad.

Ante la figura de ficción de nuestro hidalgo manchego, me siento inclinado a mirar tan sólo aquellos rasgos morales, espirituales y religiosos, que le instigaron a emprender las más difíciles tareas en favor del prójimo y por extensión de toda la humanidad.

Como nota final de esta divagación literaria, quisiera recordarle a todo aquel que leyere estas cuartillas, que si a Don Quijote le apodaron con varios sobrenombres en función jocosa, se nos ocurre reaccionar de la misma forma que lo hizo Sancho, en aquella oportunidad en que se detuvo a escuchar el discurso del caballero del Verde Gabán y en el cual este personaje hacía relación de todas sus cualidades morales y religiosas<sup>7</sup>.

Sin la socarronería sanchesca y movidos por las altas virtudes que adornan la figura de nuestro caballero andante, nos sentimos tentados en llamar al hidalgo manchego «Santo a la Jineta». Pero ante los propósitos que se empeñó en llevar a cabo, por sus reiteradas muestras de amor hacia la humanidad y sobre todo por su denodado esfuerzo para poner en práctica y llevar a vías de hecho sus sagrados ideales, nos preguntamos, si no cabe la posibilidad de que Don Quijote sea un digno ejemplo de lo que pudiéramos llamar el cristianismo militante.

## BIBLIOGRAFÍA

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición de Martín de Riquer, Editorial Juventud, Barcelona, 1958

<sup>7</sup> II, Cap. XVI, 648.

# **EL ABRAHAM CASTELLANO Y BLASÓN DE LOS GUZMANES DE HOZ Y MOTA: ORIGINALIDAD E IMITACIÓN**

Elisa M<sup>a</sup> Domínguez de Paz  
Universidad de Valladolid

La historia de España constituyó una fuente espléndida de temas en la que se inspiraron buena parte de los dramaturgos del Siglo de Oro, que escribieron obras históricas de gran aceptación entre el público<sup>1</sup>. Uno de los asuntos más tratados en el teatro ha sido la hazaña de Alonso Pérez de Guzmán «el Bueno» (1256-1309), cuya personalidad fue modificada a lo largo del tiempo por la óptica subjetiva de cada autor y su época correspondiente<sup>2</sup>. Los dramaturgos que se han ocupado de este suceso lo han recreado según gustos y estéticas diferentes manteniendo dos puntos argumentales: la defensa de la plaza de Tarifa a cargo de Alonso Pérez de Guzmán y el debate interno del protagonista entre sus deberes como padre y como vasallo del Rey.

Los hechos históricos han sido objeto de interesantes estudios entre los que destaco los de Gaibrois de Ballesteros<sup>3</sup>, Millé Giménez<sup>4</sup> o Robles León<sup>5</sup>, sin olvidar las valio-

---

<sup>1</sup> Muchos dramaturgos de la época barroca y posbarroca cultivaron la comedia histórica, pero tuvieron especial difusión las obras de Lope de Vega tales como: *El Infanzón de Illescas*, *La niña de plata*, *Las almenas de Toro*, *El caballero de Olmedo*. Asimismo fueron notables los textos históricos de varios de los discípulos del Fénix, entre los que se encuentra Vélez de Guevara y su obra *Más pesa el Rey que la sangre*.

<sup>2</sup> Isabel Millé Giménez, «Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura», *Revue Hispanique*, 78, 1930, pp. 311-486.

<sup>3</sup> Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Tarifa y la política de Sancho IV de Castilla*, Madrid, 1919.

<sup>4</sup> Isabel Millé Giménez, *op. cit.*

<sup>5</sup> Cipriano Robles León, *Historia documentada de Guzmán el Bueno*, León, 1927.

sas aportaciones documentales que, partiendo de la *Crónica de Sancho IV* y pasando por *El compendio historial* de Garibay y Zamallosa<sup>6</sup> llegan hasta las *Ilustraciones* de Barrantes y Maldonado<sup>7</sup>, narración esta última de la que han partido muchos de los autores que han tratado literariamente el suceso.

El primero que llevó a escena la gesta de Guzmán el Bueno fue Luis Vélez de Guevara (1579-1664)<sup>8</sup>. Su obra *Más pesa el Rey que la sangre*, que toma como principal referente documental las *Ilustraciones*, le sirve como modelo a Juan de la Hoz y Mota (1622-1714) para hacer *El Abraham castellano y blasón de los Guzmanes*<sup>9</sup>.

Mi propósito en este trabajo es comparar la obra de Hoz y Mota con la de Vélez de Guevara y señalar los cambios que se han producido en el aspecto estructural, en el tratamiento ideológico de personajes y otros aspectos que afectan al contenido semántico del texto refundido, ya que nuestro tiempo de exposición está limitado lógicamente.

#### A) Estructura

Vélez de Guevara utiliza un hecho ocurrido en la Edad Media (en donde la figura del Rey se eleva como única y todopoderosa) como disculpa para mostrar de forma encubierta el ambiente cortesano de su época donde la aparición de los privados conlleva una evidente decadencia de la figura del Rey a la hora de ejercer sus labores de gobierno<sup>10</sup>. El Ecijano interpreta el hecho histórico de la siguiente manera<sup>11</sup>: 1º el conflicto de Alonso Pérez de Guzmán se produce con Sancho IV, déspota y feroz, lo que lleva a Guzmán a medir sus sentimientos personales constantemente para no incurrir en deslealtad (entendida como honda raigambre de un concepto individual del honor), hallando en el destierro una momentánea solución al conflicto; 2º Alonso de Guzmán recibe la tenencia de la plaza de Tarifa, no de manos del Rey, sino como sucesor a la muerte del Maestre don Rodrigo; 3º Alonso de Guzmán no sólo está dispuesto a consentir la muerte de su hijo sino a materializarla personalmente con arrojo y valentía.

Frente a esta interpretación política de los hechos en Vélez de Guevara, que es la

<sup>6</sup> Esteban Garibay y Zamallosa, *Compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos de España*, Barcelona, 1628, cap. XXIV del tomo II.

<sup>7</sup> Pedro Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla y hechos de los Guzmanes*, señores della, 2ª parte, cap. 26, publicada en los vols. IX-X del *Memorial histórico español*, Madrid, 1857.

<sup>8</sup> Cito por la edición de Ramón Mesonero Romanos, (ed.), *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, B.A.E. n.º 45, Madrid, 1951, pp. 95-108. M<sup>o</sup> Grazia Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di studi spanici*, 10, 1965, pp. 46-174. En este trabajo Profeti da cumplida información de las varias ediciones de la obra. También me parece destacable la edición de F. J. Bianco, Barcelona, Puvill, 1979.

<sup>9</sup> Utilizo la edición publicada en Barcelona, Casa de Juan Nadal, 1774. Una relación más específica de ms. y sueltas se encuentra en Elisa M<sup>o</sup> Domínguez de Paz, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986, p. 161.

<sup>10</sup> Antonio Domínguez Ortiz, «La España de Calderón», *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, I, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 19-37.

<sup>11</sup> Isabel Millé Giménez, *op. cit.*, p. 376.

que mueve la acción dramática, Hoz y Mota utiliza la historia simplemente como un marco ornamental sobre el que se potencia una acción amorosa que tiene su fundamento en los amores que el Infante don Juan, hermano del Rey, profesa a Leonor, prima de la mujer de Alonso de Guzmán. No es aceptado porque ella está enamorada de Álvaro de Lara y es correspondida. La acción amorosa se engarza en la histórica, alejándose la obra de Hoz y Mota del espíritu patriótico que caracteriza a *Más pesa el Rey que la sangre*. Hoz y Mota, desde el principio, evita entrar en disquisiciones de carácter político (pues el absolutismo monárquico de su época acrecienta una mayor vigencia respecto a la etapa anterior) razón, yo creo, más que suficiente para explicarnos que elimine la mala relación entre el Rey y Alonso de Guzmán, detenidamente expuesta por Vélez de Guevara.

En el acto primero concentra los elementos históricos más importantes, sacados directamente de la obra de Vélez de Guevara, con la intención de que su obra se enraice sin dudas con el modelo seguido, hechos históricos que para Hoz y Mota serán el marco sobre el que se desarrollará el conflicto amoroso que, a mi juicio, es la acción fundamental y que en cierto modo provocará el desenlace final: 1º rivalidad entre el Infante don Juan y el Rey al considerar aquél que Sancho IV le ha usurpado el trono; 2º al morir el Alcaide de Tarifa, el Rey nombra sucesor a Alonso de Guzmán (en la obra de Vélez de Guevara este asunto aparecerá cuando las relaciones entre Rey y vasallo ya han sufrido un grave deterioro, siendo éste el punto restablecedor de la amistad entre ambos); 3º la declaración formal de guerra contra el rey moro por pretender la plaza de Tarifa.

En el acto segundo se observan diferencias más notables entre los dos textos. *Más pesa el Rey que la sangre* presenta al protagonista que, estando desterrado en Marruecos, se pone al servicio del rey moro al que le impone dos condiciones: no tocar a su Rey ni a su religión. Pedro, que había sido entregado por su padre al Infante para salvarle la vida, parte con éste a Portugal en busca de asilo pero Dionís de Portugal, ante el temor de perder la relación política con Sancho IV, le niega protección. Los celos del moro obligan a Alonso de Guzmán a emprender el regreso a España. Antes, pronuncia un extenso parlamento en el que traza un agudo perfil psicológico de Aben Jacob como gobernante despótico y autoritario. Percibimos la crítica de Vélez de Guevara porque el moro en la sociedad barroca representaba un peligro cercano para la ruptura de la monolítica unidad religiosa «además de los temores político-militares por las alianzas entre moriscos, berberiscos y turcos»<sup>12</sup>.

Alonso: «Que no quiero servir rey / cruel, desagradecido, / fácil, mudable, tirano, / que me trueca por castigos / las mercedes y las honras / por afrentosos suplicios. / Que cuando me falte leño / que al español patrio nido / me vuelva sobre los hombros / salobres dese mar mismo / pues de España (ya) pondrá / en salvo este brazo altivo». (*Más pesa el Rey...*J.II.Vv.1637-1648).

<sup>12</sup> Entre los años 1609-1613 trescientos mil moriscos fueron expulsados de la Península y los que permanecieron quedaron estrechamente controlados por la Inquisición. Vid. Antonio Domínguez Ortiz, *op. cit.*, p. 32.

Hoz y Mota añade, en este acto segundo, una serie de elementos que llegan a distorsionar el argumento respecto al del modelo que imita como son: 1º complicación de la trama amorosa por el conflicto sentimental de sus protagonistas; 2º la actitud del Infante, más personal que política, en la pugna por conseguir la plaza de Tarifa.

*Infante:* «Y así, pues, en Tarifa (ya) se encierra / esta deidad hermosa de la tierra. / Acometed, soldados, / y al duro choque caigan derrotados / en el suelo sus muros, sus almenas, / pues más rigor padezco yo en mis penas / hasta que entre sus triunfos y despojos / halle la luz hermosa de sus ojos». (*El Abraham castellano* J.II.Vv.950-957);

3º traición de Zelín a la palabra dada al Infante de no atacar Tarifa (si recordamos Vélez de Guevara, siguiendo los acontecimientos históricos, reserva la conquista de la plaza para el acto tercero); 4º el sueño premonitorio de Alonso Pérez de Guzmán anticipa al espectador el desenlace en la parte histórica —que conoce sobradamente— pero ocultándole todavía la resolución del conflicto amoroso. Hoz y Mota plantea el sueño desde una perspectiva, si se me permite, antic Calderoniana porque lo que el dramaturgo describe, casi visualiza, es el sueño del dormir, no el del soñar que diría Unamuno. Este sueño, que es vida, sumerge al protagonista en un estado de angustia que trasciende todo idealismo y constituye su tragedia personal.

*Alonso:* «Infelice, pues mil veces / del triste, que experimenta / adversidades del Hado / que entonces su suerte llega / de la desdicha al extremo / cuando hace que se convierta / el descanso en la fatiga, / la libertad en cadenas, / el puerto felice en golfo, / la serenidad en tormenta, / la vida en muerte infeliz, / toda la alegría en quejas, / en veneno la tría / y los placeres en penas». (*El Abraham castellano*. J.II.Vv.1321-1334).

En el acto tercero, Vélez de Guevara presenta una tragedia no exenta de cierta ironía que acentúa aún más el dramatismo<sup>13</sup> en especial, cuando Pedro anhela encontrarse con su padre en África creyendo que la amistad entre Alonso Pérez de Guzmán y el Infante se sustenta en pilares firmes.

En el *Abraham castellano*, en este último acto, de nuevo se recoge el testigo del argumento histórico y se hace especial hincapié en la frialdad que manifiesta Alonso de Guzmán frente a las amenazas del Infante y de Zelín para que les entregue la plaza de Tarifa, arrojando el puñal él mismo para que den muerte a su hijo. Desde el punto de vista político ha triunfado la lealtad al Rey. La historia amorosa adquiere aquí un carácter más secundario tal vez para no desvirtuar en exceso el hecho histórico. Además es el desarrollo que toman los acontecimientos históricos lo que va a permitir de alguna manera el desenlace feliz del asunto amoroso: el Infante al verse derrotado por la conducta de Alonso de Guzmán decide emprender la huída dejando el camino libre a Leonor que se casa con Álvaro de Lara. En la obra, pues, se aprecia una estructura cíclica en la que se alterna el hecho histórico con el asunto amoroso.

<sup>13</sup> C.A. Jones, «Some Ways of Looking at Spanish Golden Age Comedy», *Homenaje a William C. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 329-341.

## B) Personajes

En este apartado solamente voy a tratar el caso de algunos personajes en cuyo trazado se evidencia una diferencia ideológica que permite destacar la originalidad del texto refundido respecto al modelo que le sirve de apoyo. Conviene no olvidar que los personajes siempre se definen en su relación con los otros personajes, por lo que habrá que tener en cuenta que no es tanto el autor quien se expresa sino las propias «dramatis personae». Por tanto hablaremos de una ideología global «con un determinado sentido que fundamenta después las lecturas e interpretaciones de las comedias particulares, a menudo sometidas al lecho de Procusto de la interpretación ideológica excesivamente rígida»<sup>14</sup>.

Alonso Pérez de Guzmán, «Guzmán el Bueno», antepasado del Conde-Duque de Olivares, es el personaje principal en los dos textos y a través de su valeroso comportamiento vamos a vislumbrar cómo algunos de los temas que están presentes en las dos obras, tales como el del honor-lealtad, relación vasallo-rey o el poder absoluto, se mantienen en los dos autores aunque con los matices propios de épocas diferentes. Así, Vélez de Guevara, vinculado y protegido por una nobleza a la que sirve casi de una forma vasallática (al pasar la mayor parte de su vida en torno a los nobles que pululaban por la corte primero, en Valladolid y luego, en Madrid y sirviendo a influyentes personajes como el conde de Saldaña y el conde de Peñafiel para hacer frente a las urgentes necesidades económicas que demandaba su numerosa prole), hace una sublimación de esa «clase dominante» valiéndose de un personaje, como es Alonso Pérez de Guzmán, que está dispuesto a cumplir antes como caballero que como padre, como no podía ser menos en un digno «rival» de un Rey que gobierna con la competencia de los validos en el siglo XVII. En 1600 define Martínez González de Cellorigo el poder de los reyes como principio inviolable para sus súbditos:

Tenga el súbdito cuantas quejas se pueda imaginar, que por muy justificadas que las quiera hazer, no pueden ser causa de levantar los ojos ni mudar la lengua contra su Rey<sup>15</sup>.

En este tiempo la figura del tirano estaba plenamente asumida por el pueblo y éste le debía obediencia al Rey por derecho natural<sup>16</sup>. Apunta M<sup>a</sup> G. Profeti que:

Il tirano deve essere pazientemente sopportato, come penitenza imposta del celo ai sudditti, per punirli dei loro peccati secondo una teoría política diffusa nel seicento<sup>17</sup>.

La condición casi divina del monarca adquirió un carácter de idolatría sobre todo entre las gentes nobles convertidos en aduladores cortesanos con el vivir urbano del siglo XVII y constituía un motivo recurrente en la dramaturgia barroca desde Lope de

<sup>14</sup> Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 117.

<sup>15</sup> Cita tomada de Bartolomé Benassar, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 38.

<sup>16</sup> Joaquín Deleyto Piñuela, *El declinar de la monarquía española*, Madrid, 1955, p. 35.

<sup>17</sup> M<sup>a</sup> Grazia Profeti, *op. cit.* p. 64.

Vega quien en *Querer la propia desdicha* pone en boca de Tello un parlamento que resume, a mi juicio, la filosofía del hombre barroco acerca de la institución real:

*Tello*: «Aquí estaba el rey: no sé / si me atreva a entrar, ¿qué importa? / si su grandeza reporta, / su seguridad se ve... / ¡Que gran ser la Monarquía! /... con justos con altos modos / hizo Dios un rey, un hombre / que su igual fuese en el nombre / y en la grandeza entre todos». (*Querer la propia desdicha*. Esc. VII., acto II).

En el caso de *El Abraham castellano* el comportamiento del protagonista respecto a su Rey está ligado casi exclusivamente a los deberes a los que le obliga su condición noble, de manera que la lealtad hacia el monarca se incluye dentro de una normativa social del honor propia de su tiempo. Además hay un hecho muy claro que Hoz y Mota se encarga de destacar: Alonso de Guzmán se siente agraviado, pero el agresor es el Infante y la causa no es política sino personal, al creerse Guzmán engañado por su esposa:

*Alonso*: «La casa de Guzmán está ofendida. / La casa de Guzmán está obligada / pues cuando del Infante es agraviada / tanto del Rey se ve favorecida. / Venganza está pidiendo aquesta afrenta. / Esta merced lealtad pide al cuidado. / Una, el acero al desagravio alienta / cuando otra, a la defensa la ha obligado, / pero al fin desta los rigores sienta. / Que no puede ser leal quien no es honrado.» (*El Abraham castellano*. J.I. Vv.646-655).

Otro detalle curioso es la escasa intervención del Rey en esta obra y cuando lo hace casi siempre hay alguna referencia que corrobora la categoría social y humana del vasallo Guzmán:

*Rey*: «Don Fernando de Mendoça / Alcayde era de Tarifa / y yo, don Alonso, quiero / que le sucedáis en ella, / pues no hay en todo mi reino / quien la merezca mejor». (*El Abraham castellano*, J.I.Vv.472-474). O cuando dice *Rey*: «Feliz Rey soy, pues que tengo / en mi defensa tal vasallo». (*El Abraham castellano*. J.I.Vv. 874-875).

Hoz y Mota sabe del peligro que conlleva poner en entredicho la conducta real, razón por la que elimina todo el conflicto entre Rey y vasallo, presente en Vélez de Guevara que a través del buen súbdito —en quien proyecta su anhelo afectivo— parece revivir el citadísimo verso del *Poema de Mío Cid*: «¡Dios, que buen vasallo! ¡si oviesse buen señore!» cuando dice

*Alonso*: «Y aunque Sancho me ofende / con tantas demostraciones, / voy a obligarle, con muestras / de quien soy, a Aben Jacob / que las alarbes banderas / contra sus contrarios reyes / moros al África vuelve; / y allí serville, ganando famas, glorias y riquezas, / siempre Guzmán, quiero por bueno / hasta que don Sancho crea / que lo soy, y de su servicio / importante le parezca». (*Más pesa el Rey que la sangre*. J.I.Vv759-771).

Para Vélez de Guevara la tiranía real y la lealtad del vasallo son dos conceptos que se vinculan paralelamente. Es decir, cuanto más tirano es el Rey más se refuerza la fidelidad de Guzmán. Lógicamente ésta es una idea que en absoluto se debe desligar de

la intención de un autor tan mediatizado en su creación por ese público noble para el que escribía y cuya subsistencia dependía, en gran parte, del grado de acatamiento dispensado a su señor.

Otro personaje que ofrece diferencias de tratamiento en ambos textos es el de Pedro. *Más pesa el Rey que la sangre* registra una presencia escasa del niño. Cuando sale a escena, se muestra inseguro y lleno de temores, por eso el público siente que su muerte es un martirio y su valentía es más consecuencia de una resignación ante lo inevitable que de un auténtico sentimiento de patria, acentuando la actitud abramica de Alonso Pérez de Guzmán ante la muerte de su «Isaac». El secuestro de Pedro por el Infante tiene una motivación política y se utiliza como arma de presión para reivindicar su derecho al trono.

En el caso de Hoz y Mota se podría decir que la muerte de Pedro está ligada a la acción amorosa. El Infante decide secuestrar al niño cuando entra, de nuevo, a declarar su amor a Leonor y otra vez es repudiado. Hoz y Mota incide sobre todo en la espectacularidad del martirio más que en lo ideológico y dota al personaje de un halo heroico que contribuye a hacerlo más artificial, precisamente para desdotalo de esa carga política que tenía el personaje de Vélez de Guevara y acomodarlo a las demandas de un público de corrales al que, en absoluto, le interesaba las disquisiciones filosóficas que pudieran oscurecer el espíritu de diversión con el que acudía al teatro.

Otro personaje que, a mi juicio, ofrece en Hoz y Mota una evidente manipulación es el Infante, mucho más preocupado por conseguir el amor de Leonor que por otros asuntos de gobierno. Si en la obra de Vélez de Guevara este personaje se siente estrechamente vinculado a la labor de Estado, en *El Abraham castellano* es más un noble ocioso, de los muchos que había en la época, que incluso de tanto ocio se permite «estar cansado», a lo que el criado Cebollón –integrante de esa inmensa capa de población obligada a tener una vida mísera– responde en el siguiente parlamento expresando su opinión sobre la clase noble que, es seguro, coincidiría con la de una gran parte de la sociedad de fin de siglo y primeros años del siglo XVIII:

*Cebollón:* «Dices que ya estás cansado. / Vas a la capilla a Misa / dícentela muy deprisa / y aún gruñes que se han tardado. / Llegó la hora de comer, / comes y échaste a dormir. / Levántaste. Quieres ir / a ver caballos correr, / si es que a caza no te inclinas. / La tarde en esto has pasado. / Vas a palacio cansado. / Meriéndaste dos gallinas. / De noche, las tablas reales / juegas por divertimento. / Cenas dentro de un momento / y a tu cuarto después sales. / Acuéstaste y ya tendido, / te vuelves al otro lado / sin que tengas más cuidado / que el que nadie te haga ruido. / Pues di, esta vida señor, / ¿puede dar tristeza alguna? / ¿Tiene poder la fortuna / aquí con ningún rigor? / ¿Pues de qué nace el tener / tristeza con tal estado?. / Esté triste el desdichado / que no tiene que comer. / Esté triste el majadero / que presta sobre fiado / y esté más triste el menguado / que le vuelve su dinero. / No tú a quien por justa ley / el reino su cuello humilla.» (*El Abraham castellano*. J.I.Vv.49-82).

Por último quiero hacer una breve referencia a María Coronel que se debate dolorosamente entre su papel de esposa y el de madre. En el caso de Vélez de Guevara está claro que es una mujer de fuerte energía y coraje interior en cuyo carácter prevale-

ce siempre la esposa, como no podía ser de otra manera, pues con la actitud de María Coronel lo que Vélez de Guevara está haciendo es reforzar hasta límites insospechados la relación vasallo-Rey. Cuando su marido le comunica la muerte del hijo, ella responde:

*María:* «... Dios le perdone / y si su vida ha importado / a la obligación que os llama / más vive Pedro en la fama / que su muerte ha eternizado / que aunque en mí intente el dolor, / no se atreve el sentimiento / de vergüenza del valor». (*Más pesa el Rey que la sangre*. J.III.Vv. 2423-2441).

En Hoz y Mota, este personaje tiene más fuerza dramática, es más humano, más maternal. Para ella más pesa la sangre que el Rey. Podría parecer que la actitud de María Coronel supone un replanteamiento de la conducta que el vasallo debe seguir ante la tiranía real, pero Hoz y Mota ha tenido excesivo cuidado en que las no muy numerosas apariciones de este personaje queden unidas sobre todo a la acción amorosa, como consejera y receptora de las cuitas de su prima Leonor y que la actitud adoptada por ella en la tragedia final se relacione con su conducta a lo largo de la obra para evitar así cualquier suspicacia que pudiera hacer pensar en una crítica a la política estatal vigente.

*María a su esposo:* «¿Qué has dicho padre cruel? / ¿Qué has dicho esposo infiel? / Que en él me matas a mí». (*El Abraham castellano*. J.III.Vv.2441-2443).

### C) Otros aspectos

En este apartado quiero señalar, muy brevemente, algunos aspectos relativos a la métrica y al uso que se hace de la escenografía en los dos textos. Elementos en los que se marca el proceso transformador sufrido por el teatro en las dos épocas distintas en las que se ubican Vélez de Guevara y Hoz y Mota respectivamente.

En cuanto a la métrica, el Ecijano, como discípulo y seguidor de Lope de Vega, se atiene a lo preceptuado por éste en su *Arte Nuevo*, mientras que Hoz y Mota supera los preceptos señalados por el Fénix y usa el romance como forma estrófica mayoritaria para todo tipo de relaciones.

La escenografía revela también que estamos ante dos textos lejanos en el tiempo. En *Más pesa el Rey que la sangre* el aparato escenográfico entra en directa simbiosis con el contenido ideológico, relegando el valor del texto como «fiesta espectacular» por debajo del texto como función sociopolítica. Hay continuas referencias a instrumentos militares como astas, dagas, adarbes, rodela, espadas, etc., como es normal en una pieza de tono eminentemente épico. La escenografía, por ejemplo, del acto primero con motivo del torneo caballeresco, la lucha del protagonista con la sierpe o el talante patético de la escena final, es muy detallada.

*El Abraham castellano* tiene unos elementos escenográficos que refuerzan la acción amorosa sobre la histórica tales como la llave, la carta o el ambiente nocturno. Hoz y Mota tiende a poner el acento en la espectacularidad por encima de la esencia ideológica. Un buen ejemplo es la complicada escenificación del sueño que tiene el protagonista. Veamos:

Correse una cortina y se descubre don Alonso entre bastidores, como en un jardín, dormido, sobre unas almohadas y del pecho le sale un tronco de un árbol muy grande que cogerá la mayor parte del frontis del teatro, lleno de ramas verdes, y en ellos muchos retratos de hombres y mujeres. Y en lo alto, a la mano derecha la Fama, que la hará una mujer con alas y trompeta, como comunmente se pinta. Al otro lado izquierdo, el Tiempo, viejo, con alas, teniendo entre los dos el escudo de armas de la Casa de los Guzmanes, que son los duques de Medinasidonia. El escudo será grande y vendrá a servir como de corona y remate al árbol, y todos los versos que la Fama y el Tiempo dixeren. Se advierte que la Fama los canta y el Tiempo los representa.

En resumen, *El Abraham castellano y blasón de los Guzmanes* de Hoz y Mota tiene su principal referente en la pieza de Vélez de Guevara *Más pesa el Rey que la sangre*, pero el refundidor recrea el texto, lo reactualiza, guiado por razones coyunturales y personales. Las principales modificaciones con respecto al original afectan sobre todo al aspecto político-ideológico, en el que elimina el abuso del poder por parte del Rey y toda la referencia al conflicto con sus vasallos, con el fin de no comprometerse, pues es sabido que a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII el absolutismo como teoría política estaba en plena vigencia. De ahí que la introducción de una acción de carácter amoroso en la trama adquiera pleno sentido. Además también Hoz y Mota con ella logra dar a la obra un tono más distendido, con lo que respondía a las demandas del público de corrales para quien escribía, muy poco preocupado por asuntos de Estado, y cuyo horizonte de expectativas se situaba en un lugar diferente al del público mayoritariamente cortesano al que se dirigía Vélez de Guevara.

Así pues, las razones sociales, vitales y teatrales de cada autor son los mejores resortes para asegurar no sólo la pervivencia de un modelo, como es la historia de Guzmán el Bueno de Vélez de Guevara, de inconfundible tono histórico-político, sino incluso su transformación en otra pieza nueva y original como es, *El Abraham castellano y blasón de los Guzmanes*, de Hoz y Mota, en la que el talante histórico-festivo no ofrece duda, porque el teatro en este tiempo se sentía como un cobijo que dulcificaba la triste realidad, no un espejo reflector de la misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.  
BARRANTES MALDONADO, Pedro, *Ilustraciones de la Casa de Niebla y hechos de los Guzmanes. Señores della*, en *Memorial histórico español*, IX-X, Madrid, 1857.  
DELEYTO PIÑUELA, Joaquín, *El declinar de la monarquía española*, Madrid, 1955.  
DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «La España de Calderón», *Actas del Congreso Internacional*

- sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, I, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 19-37.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa M<sup>a</sup>, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986.
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, *Tarifa y la política de Sancho IV de Castilla*, Madrid, 1919.
- GARIBAY Y ZAMALLOSA, Esteban, *Compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos de España*, Barcelona, 1628.
- JONES, C. A., «Some Ways of Looking at Spanish Golden Age Comedy», *Homenaje a William C. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 329-341.
- MILLÉ JIMÉNEZ, Isabel, «Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura», *Revue Hispanique*, 78, 1930, pp. 311-486.
- MESONERO ROMANOS, Ramón, (ed.) *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, B.A.E., n° 45, Madrid, 1951, pp.95-108.
- PROFETI, M<sup>a</sup> Grazia, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Spanici*, 10, 1965, pp. 46-174.
- ROBLES LEÓN, Cipriano, *Historia documentada de Guzmán el Bueno*, León, 1927.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Más pesa el Rey que la sangre*. Ed., estudio y notas de F.J. Bianco, Barcelona, Puvill, 1979.

## EL DIÁLOGO EN LA *VIDA* DE ALONSO DE CONTRERAS

Henry Ettinghausen  
University of Southampton

Desde la aparición de su primera edición en 1900 y, sobre todo, desde que Ortega y Gasset publicó su fino y entusiasta ensayo en 1943, el *Discurso de mi vida* de Alonso de Contreras ha llegado a ser la autobiografía de soldado aventurero del Siglo de Oro más leída en el nuestro. Sin embargo, ni siquiera esta autobiografía ha atraído la atención que merece de los historiadores y críticos de la literatura. Si bien es cierto que algunos estudiosos (en especial Randolph D. Pope y Margarita Levisi) han trazado en términos generales muchas de las cualidades literarias de la obra, todavía no se ha llegado a investigar dichas cualidades de forma pormenorizada y, menos aún, de forma sistemática o exhaustiva. El que uno de los rasgos narrativos más cruciales de la *Vida* de Contreras sea el uso que hace del diálogo, es algo que han comentado varios de los pocos estudiosos que han tratado la obra, aunque ninguno lo ha hecho de forma sistemática<sup>1</sup>. En el espacio que tengo a mi disposición me limitaré únicamente a dos cuestiones: narración vs. diálogo, y estilo directo vs. estilo indirecto.

En toda autobiografía (como también en toda biografía) existe una relación comprobable entre, por una parte, tiempo y vivencias vividas y, por otra, páginas escritas o impresas. Lo mismo que un novelista, un autobiógrafo necesita de recursos narrativos que le permiten resumir los hechos narrados. No es tan sólo (como observa Contreras) que no haya tiempo para recordar todas las cosas que le pasan a uno a lo

---

<sup>1</sup> Véase R.D. Pope, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Bern/ Frankfurt, 1974, p. 162; Margarita Levisi, *Autobiografías del Siglo de Oro. Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, 1984.

largo de su vida<sup>2</sup>, sino que, de ser factible recordarlas, tampoco habría tiempo para contarlas, y menos aún para leerlas. Cabe advertir que, en una sola página (la primera) de su autobiografía, Contreras nos cuenta su vida desde que nació hasta «el tiempo que [...] andaba a la escuela y escribía de ocho renglones» [70]. De haber continuado su narración a esta velocidad, en vez de ocupar unas doscientas páginas, su *Vida* se habría pulido en media docena. Sin embargo, lo mismo que otros autobiógrafos y novelistas, y no solamente de su tiempo, Contreras varía mucho el grado de selectividad de su narración y los detalles en los que entra.

Por una parte, Contreras es capaz de pasar por alto días, semanas, meses, y hasta años enteros. Su extremada voluntad de selección se revela muy a las claras en su división de los quince capítulos de la *Vida* en 54 apartados –cortos y apretados–, a los que puso títulos como, por ejemplo: ‘Viaje a Levante con galeones’, ‘Presas de la bandera’, ‘Toma de La Mahometa’, ‘Cuando me quisieron casar en Estampalia’, ‘Jornada a la putería de Córdoba’, ‘Casamiento’, ‘Ermitaño’, ‘Prisión en Madrid’, ‘Gobierno de La Pantanalea’, etc. La conciencia que tenía Contreras de la necesidad de construir su narración a base de una estricta selección de episodios clave es lo que más contribuye a crear la impresión de una vida frenéticamente dinámica. Por otra parte, Contreras refiere con más o menos detalle esos episodios tan cuidadosamente escogidos para que logren impactar en sus eventuales lectores por su valor ilustrativo, anecdótico, sensacionalista, moral, humorístico, etc.

En un extremo tenemos expresiones cuya función consiste simplemente en dar cuenta, cuanto más sucintamente mejor, de los espacios temporales y geográficos que separan un episodio de otro. Se trata de una especie de *fast forward*, operado mediante frases adverbiales tales como: «De allí a pocos días...» [92, 102, 118, etc.], «Al cabo de muchos días...» [221], «De ahí a un año...» [78], etc.; o bien mediante una serie de frases que sirven para hacer avanzar la narración a toda prisa, como, por ejemplo, las siguientes: «Partí de Malta con las dos fragatas[...]. Engolféme la vuelta de África y tomé el primer terreno en Cabo de Bonandrea[...]. Costeé las salinas y fui a Puerto Solimán» [119]. En otro extremo están las relativamente pocas ocasiones en que el narrador hace una pausa en su relación para ofrecer una breve explicación o comentario que no es imprescindible para la narración (cito un solo ejemplo): «En este paraje hay un islote cerca de tierra firme que se llama el Xamoto; tiene un medio puerto donde solemos estar cubiertos con las galeras de Malta para hacer alguna presa» [117]. En un punto intermedio se sitúa la relación de hechos que sigue el ritmo corriente de una narración clásica, aunque casi siempre con una extremada concisión (por ejemplo): «Nací en la muy noble villa de Madrid, a 6 de enero de 1582. Fui bautizado en la parroquia de San Miguel» [69], etc. Forma parte de su propósito de autorrepresentación eliminar episodios y detalles cuya inclusión tan sólo entorpecería la demostración de una carrera continuamente agitada, accidentada, heroica, y en definitiva barroca.

<sup>2</sup> «En once días no se puede recuperar la memoria y hechos y sucesos de treinta y tres años» [228]. Cito la *Vida* de: Alonso de Contreras, *Discurso de mi vida*, ed. Henry Ettinghausen, Madrid, Espasa-Calpe, 1988. Cuando en las citas aparecen palabras en cursiva, es porque yo las he querido destacar.

La única técnica narrativa que pretenda representar las cosas de forma que el flujo temporal de la narración corresponda exactamente al flujo temporal del momento en que ocurrió lo narrado es el diálogo en estilo directo. Lo que es todavía más, el diálogo es el único recurso narrativo que pretenda representar las cosas exactamente tal y cómo fueron. Mientras que las descripciones trasponen en palabras objetos, personas, paisajes, interiores, situaciones, estados de ánimo, etc. —y la relación de una acción hace lo mismo—, el diálogo en estilo directo pretende reproducir las mismísimas palabras que se pronunciaron en el momento que se pretende no tan sólo representar, sino ‘resucitar’. Además, mientras que en cualquier otro recurso narrativo interviene el narrador, coloreando lo que narra con las palabras que él (o ella) emplea, con el diálogo en estilo directo se pretende en principio presentar la realidad que se narra ‘tal cual’, si bien (como veremos al final de esta comunicación) en realidad esto es muy relativo.

A diferencia del estilo directo, el indirecto, en vez de poner todo el énfasis en las palabras ‘en sí’ pronunciadas por los personajes, hace que éstas queden incorporadas en la relación de los hechos que refiere el narrador, como, p.e. cuando Contreras relata el comienzo del episodio en que mata a un compañero de la escuela: «Y a otro día, cuando fui a ella [la escuela], me dijo el maeso que subiese arriba a desatacar a otro muchacho, que me tenía por valiente; yo subí con mucho gusto y el maestro tras mí, y echando una trampa, me mandó desatacar a mí» [70]; o bien cuando explica por qué decidió desertar por segunda vez del ejército: «un soldado de Madrid, que se me había dado por paisano, de quien yo me fiaba, me sonsacó unos vestidos de mi amo el capitán, diciendo eran para una comedia. Yo pensé decía verdad» [77]. En ambos casos, de lo que se trata es de episodios en los cuales le interesa al narrador revelar (como en una novela picaresca) la ingenuidad del protagonista al comienzo de su carrera con el fin de proceder luego a demostrar cómo después no le engaña nadie, por lo menos impunemente. Poniéndolas en estilo indirecto, el narrador nos da a entender que en estos instantes lo importante para su propósito no son las palabras en sí que pronunciaron el maestro o el soldado, sino el hecho de haber caído el protagonista en las trampas que le echaron.

Nótese el contraste cuando, establecido ya en Malta y con bastante experiencia militar, Contreras deshace el intento de fuga de los esclavos del horno de la Orden de San Juan. Aquí el diálogo, asimismo en estilo indirecto, representa (sobre todo mediante la repetición de ciertas expresiones) los intentos por parte del protagonista de imponerse a los esclavos y la resistencia de éstos últimos: «Llegando cerca, *les dije que se rindiesen*, y con poca vergüenza *me dijeron que llegase* [...] Tornéles a decir que mirasen los había de echar a fondo, *que se rindiesen*, que no los harían mal, que obligados estaban a *buscar la libertad*. No quisieron, diciendo querían morir, pues les había *quitado la libertad*» [101]. Lo que hace resaltar aquí el narrador mediante el uso del estilo indirecto es menos el ‘contenido’ de estos parlamentos que el vaivén de dares y tomares, el patrón de órdenes dadas por el protagonista y respuestas (primero insolentes, luego desesperadas) ofrecidas por los esclavos.

En otro pasaje de la *Vida* la repetición de un mismo mensaje y de una misma fórmula en estilo indirecto representa cómo, sin dejarle a sol ni a sombra, Contreras da caza

al capitán de un bergantín moro que había cautivado tres frailes capuchinos: «Seguíle y allí me dijeron había ido a Surgento, y allí me dijeron había ido hacia Marzara, y allí me dijeron que había ido hacia el Marétimo[...]. Dijéronme que había más de siete horas se había partido a Berbería» [103]. Luego, cuando Contreras refiere las protestas de su tripulación, contrasta con ellas la relación que hace, en dos escuetas y contundentes palabras —«Resolvíme seguirle»—, de su intrépida decisión de aceptar el doble reto que representaba la oposición de sus propios marineros y un hándicap de siete horas.

El estilo indirecto difiere del directo, entre otras cosas, por la manera en que adapta el diálogo al modo narrativo. En algún que otro pasaje de la *Vida* el uso del estilo indirecto le permite al narrador suavizar la posible insolencia de algunos de sus parlamentos. Un buen ejemplo de ello sería su relato de lo que pretende haber dicho al Papa Urbano VIII: «Y dándome audiencia, le hice relación de mis servicios y dije que el tesoro de la Iglesia era para hombres como yo, que estaban hartos de servir en defensa de la fe católica» [225]. Relatando el episodio en estilo indirecto, Contreras se permite indicar su orgullo por haberle dicho al papa las cosas tan claras y, al mismo tiempo, amortiguar la falta de respeto que implicaría citar en estilo directo las palabras que pretende haber utilizado. Contrasta, precisamente por su uso del estilo directo, el sermón que Contreras pretende haber echado, poco antes, a Felipe IV: «‘Señor, yo he servido a Vuesa Majestad veinticinco años en muchas partes, como parece por este memorial, y por el servicio último de haber metido el socorro en La Mámora. Vuesa Majestad me hizo merced de un decreto para que me diesen la plaza de almirante de una flota, que por mis servicios he estado consultado en ella otras veces y, ahora, mandándomela dar Vuesa Majestad, aún no me ha consultado el presidente’» [216]. El que Contreras se permita referir este chasco en estilo directo, se debe seguramente a que no se queja del rey, sino del presidente del Consejo de Indias.

Margarita Levisi ha observado muy atinadamente cómo Contreras estructura la narración de algunos de los episodios más largamente desarrollados en su *Vida* de acuerdo con el modelo teatral de la época. En el ejemplo que ella analiza más detalladamente (el episodio de la isla de Estampalia) Levisi comenta el uso del diálogo y hasta cita el discurso en el que el papaz, o cura, de la isla intenta convencer al protagonista para que se case con la hija del jefe de los isleños. Sin embargo, su comentario se limita a observar: «Cuando el héroe quiere despedirse, se levanta el papaz y con mucha gravedad pronuncia un discurso que se repite [o sea, se relata] en estilo directo»<sup>3</sup>, sin comentar en lo más mínimo el efecto conseguido.

Por más obvio que pueda parecer, cabe observar que aquí, lo mismo que en otras ocasiones, Contreras se empeña en citar (supuestamente, literalmente, palabra por palabra) parlamentos en los que personajes que intervienen en su historia dedican elogios al protagonista. De haber referido tales elogios en estilo indirecto, el narrador podría haber dado a sospechar al lector acerca de su intervención en el proceso de reconstitución del testimonio aludido. Citando directamente las precisas palabras pretendidamente pronunciadas por los mismos personajes, Contreras induce a sus lectores a aceptarlas

<sup>3</sup> Levisi, p. 149.

como el auténtico testimonio de dichos personajes. En lo que concierne al discurso del papaz de Estampalia, el narrador 'reproduce' el testimonio del cura según el cual los isleños se habían decidido a obligar a Contreras a que aceptase ser «su caudillo y amparo» y «capitán de esta tierra» con la promesa de que «todos te seremos obedientes esclavos» [113]. Luego relata, en estilo indirecto, cómo la tripulación de su fragata se opuso a esta oferta y termina aseverando: «si acá arriba [en la isla] me tenían amor, mucho más me tenían ellos [o sea sus marineros y soldados]» [114].

Una característica importante de los diálogos que maneja Contreras consiste precisamente en su sagaz combinación del estilo indirecto con el directo. Esto se ve a la perfección en la segunda página de su relato, cuando refiere las consecuencias de su asesinato del compañero de escuela: «llamaron a la puerta muy recio, y preguntando quién era, respondieron 'La justicia'» [70]. Estas dos palabras cobran una carga dramática adicional precisamente por ser, por una parte, las primeras de la *Vida* referidas en estilo directo y, por otra, la contestación a una pregunta (es de suponer miedosa) referida con mucha más suavidad en estilo indirecto.

Una página después, Contreras invierte el proceso, acabando un altercado con su madre en estilo directo con un aserto conclusivo suyo referido en estilo indirecto, lo cual ayuda a convertir sus palabras en un efectivo *understatement*: «Yo la dije a mi madre 'Señora, yo me quiero ir a la guerra con el cardenal', y ella me dijo 'Rapaz que no ha salido del cascarón y quiere ir a la guerra.... Ya le tengo acomodado a oficio con un platero'. Yo dije que *no me inclinaba a servir oficio, sino al rey* [...]» [71-72]. Nótese cómo, primero, su madre ironiza las palabras del protagonista («ir a la guerra»), echándole de propina el insultante sarcasmo «rapaz que no ha salido del cascarón», y cómo luego éste demuestra precisamente que ha salido perfectamente del cascarón ironizando, a su vez, las palabras de su madre («que no me inclinaba a servir oficio, sino al rey»).

En esta autobiografía, en la cual se autorretrata un aventurero cuya profesión le enfrenta con un peligro tras otro, el diálogo llega a constituir una manera muy especial de representar el valor del protagonista. Contreras emplea el diálogo sobre todo (a veces en estilo indirecto, pero sobre todo en estilo directo) para hacer revivir el dramatismo de las situaciones en que repetidamente se encuentra, y también (de manera crucial) para revelar su habilidad para vencer indefectiblemente a sus contrincantes o, como mínimo, escabullirse de situaciones de máximo peligro. Sus diálogos (que casi siempre son duólogos) son muchas veces una especie de duelos verbales en los que el narrador pretende demostrar con qué habilidad el protagonista había sabido manejar el lenguaje, dando a entender que con la misma destreza había esgrimido su espada<sup>4</sup>. Entre los muchísimos ejemplos que podríamos citar, consideremos el episodio, hacia el final de su historia, en el que Contreras relata cómo sofocó el motín de sus tropas durante la erupción del Vesubio de 1631: «Topélos juntos en una calle, que venían a lo dicho, y yo, como los vi, les dije '¿Dónde, caballeros?' Respondió uno 'Señor...', y antes que dijese más, dije yo 'Señores, el que se quisiere ir, váyase, que yo no he de salir de aquí hasta que me queme las pantorillas, que, cuando

<sup>4</sup> Véase Andrew K. Kennedy, «The combat of wit», *Dramatic Dialogue. The duologue of personal encounter*, Cambridge, 1983, cap. 3.

llegue a ese término, la bandera poco pesa y me la llevaré yo'. Con esto no hubo nadie que respondiese.» [231] Mientras que el éxito del protagonista consiste en restablecer su autoridad por medios puramente verbales, el del narrador consiste en construir un diálogo que exprese a la perfección el dominio de la situación por parte del protagonista. Esto lo consigue primero con su brusco desafío que no pasa de dos palabras («¿Dónde, caballeros?»), y luego con el parlamento sarcástico con el que corta la única palabra que llega a pronunciar el único soldado que se atreve a contestarle<sup>5</sup>.

En general, las intervenciones verbales de los personajes de la *Vida* son cortas, pasando pocos incisivos de una sola frase de máxima concisión. Como observó Ortega, el laconismo es la clave del estilo de Contreras. Así, cuando cuenta cómo, al comienzo de su carrera militar, topa «con un turco como un filisteo», Contreras declara: «yo enderecé con él y le dije: 'Sentabajo, perro'.» Aquí también, dos palabras, nada más, pero que no surten efecto: «El turco me miró y rio diciéndome 'Bremaneur casaca cocomiz', que quiere decir 'Putillo, que te hiede el culo como un perro muerto'.» Sin embargo, es Contreras quien tiene la última palabra, retomando el insulto del turco en su narración para afirmar: «Yo me emperré», y luego explicando cómo «le di una estocada en el pecho que di con él en tierra» [86]. Nótese de pasada que, si por una parte Contreras afirma al final de su *Vida* «Yo no sé latín, ni aún lo entiendo» [249], aquí pretende entender muy bien lo que le dice el turco en turco. Se aprecia cierto orgullo de su parte de no conocer lenguas muertas o librescas, y a la vez de saber aprender lo suficiente de lenguas modernas para sus propios fines prácticos<sup>6</sup>.

Quizás el máximo logro narrativo de Contreras sea su habilidad de manejar los duólogos de la manera más dramática imaginable. Buen ejemplo de ello es su enfrentamiento con el alguacil mayor de Córdoba en la 'casa pública' de la ciudad, en el que Contreras contesta con abrupto desparpajo las preguntas y órdenes del alguacil y su criado: «Estando hablando con una de las muchas [mujeres] que había, llegó a mí un gentilhombre sin vara con un criado, y dijo '¿Cómo trae ese coletó?', que era de ante. Dijo 'Puesto'. Dijo 'Pues quítesele'. Respondí 'No quiero'. El criado dijo 'Pues yo se lo quitaré'» [136]. Por descontado, el criado no llega a hacer tal cosa, ni muchísimo menos. Llama la atención en este duelo verbal cómo el protagonista vence pronunciando un total tan sólo de tres palabras contra las nueve de alguacil y criado. El efecto surtido por éste y otros muchos intercambios verbales debe, además, mucho a su ritmo enérgico y bien modulado<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Nótese en este contexto la observación de M.M. Bakhtin: «The word in living conversation is directly, blatantly, oriented toward a future answer-word: it provokes an answer, anticipates it and structures itself in the answer's direction» (*The Dialogic Imagination. Four Essays*, ed. Michael Holquist, Austin, 1981, p. 280).

<sup>6</sup> Como comenta Pope (p. 158), Contreras se nos muestra hablando en italiano y pretende también hablar bien el francés.

<sup>7</sup> Nótese el siguiente comentario sobre un altercado dramático en una obra de Lessing: «the brevity of the individual speeches also serve[s] to intensify the references to the dialogue partner, and thus the appellative function» (Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, 1988, p. 112). El mismo teórico observa también que «frequent semantic changes of direction have the effect of increasing the tempo» (p. 143). En términos más generales, nótese la siguiente observación de Bakhtin: «Diversity of voices and heteroglossia enter the novel and organize themselves within it into a structured artistic system» (op. cit., p. 300).

El hecho de ser cortos y lacónicos la mayoría de los parlamentos 'reproducidos' por Contreras hace que impacten de una manera especial los que pasan de una sola frase. Tal es el caso del discurso, comentado ya, del papaz de Estampalia, pero también de algún que otro discurso del propio protagonista, como por ejemplo el que emplea para animar a sus tropas, poco antes del episodio de Estampalia, para atacar una galeota enemiga. La efectividad de su discurso se incrementa porque con él se culmina una serie de altercados con la tripulación de su fragata en los que contrasta el «Ay» cobarde de su patrón con el «Ea» valeroso que emplea el protagonista para alentar a sus hombres:

Mi gente comenzó a desmayar y el patrón dijo 'Ay de mí, que somos esclavos, que es la galeota de Cayte Mamí de Trípol'. Yo le reñí y dije 'Ea, hijos, que hoy tenemos buena presa' [...]. Díjelos 'Amigos, ¿no veis que de aquí a tierra de cristianos hay ciento veinte millas y que este bajel es reforzado y a cuatro paladas nos alcanzará y les damos valor en huir? Dejáme hacer a mí, que yo también tengo vida. Mirá, en llegando a abordar esprolongaremos y daremos la carga de mosquetería; ellos se meterán abajo a recibirla'. Y cuando se levantasen a darnos la suya, les daría con la moyana que estaba a mi cargo y los arrasaría [98-99].

Este discurso, el más largo hasta ese momento en la *Vida*, demuestra, además de su habilidad para ingeniar tácticas militares, la intrepidez del protagonista y su capacidad para infundir ánimo en los hombres que tiene bajo su mando, mientras que el final del discurso, vertido en estilo indirecto, se anticipa a su narración del feliz resultado de su plan de campaña<sup>8</sup>. En otras ocasiones Contreras invierte el orden de parlamentos cortos y largos, logrando un efecto nada menos dramático. Así, después de referir en estilo directo la explicación circunstanciada que le dio un soldado en el pueblo extremeño de Hornachos de cómo había descubierto tres tumbas moriscas, Contreras afirma simplemente: «Yo dije 'Vamos'» [141].

Uno de los últimos triunfos que cuenta Contreras depende también para su efectividad de su talento para reconstituir (o sencillamente inventar) diálogos. Se trata de la noche que pasa en un barco con «una brava dama española» quien insiste en que él duerma en su camarote porque ella le dice que tiene miedo. Durante la noche Contreras se mete en su cama, mientras ella (según afirma él) finge seguir durmiendo. Nótese sobre todo, en lo que sigue, cómo las preguntas y exclamaciones, supuestamente escandalizadas, de la dama contrastan con la gracia irónica y despreocupada del machista protagonista: «Yo comencé a hincar y ella siempre dormía, y acabado despertó y dijo '¿Qué ha hecho vuesamerced?' Yo dije 'Tóquese vuesamerced y lo verá' y comenzó a decir '¡Jesús!' y '¡Qué mal hombre!'. Yo la dije 'Yo lo creo, que más mozo le querría vuesamerced con que velar de aquí a la mañana', pero, aunque viejo, se dio una cuchillada sobre otra, que lo merecía a fe» [250]. Como en tantas otras ocasiones, el narrador sabe poner fin magistralmente a un diálogo con un pequeño comentario lleno de ingenio:

<sup>8</sup> Nótese en este contexto: «The idea of testing the hero, of testing his discourse, may very well be the most fundamental organizing idea in the novel» (Bakhtin, op. cit., p. 388).

aquí mediante el uso de una metáfora soldadesca (dar una cuchillada sobre otra) y el aserto de que el protagonista —«aunque viejo»—, fue capaz de aprovechar una oportunidad que merecía la pena.

Tan sólo me da tiempo para comentar con toda brevedad una característica más de los diálogos de Contreras: su uso de verbos que expresan la acción de hablar. En el pasaje que acabo de citar, lo mismo que en la mayoría de los pasajes dialoguísticos de la *Vida*, Contreras utiliza casi exclusivamente el verbo *decir* para señalar sus parlamentos, empleando muy de vez en cuando *contestar* o *replicar* y evitando casi por completo cualquier otro verbo, o frase adverbial, más expresivo. El efecto que consigue es, una vez más, de laconismo, pero también de extremada sencillez expresiva, comparable a cómo predomina en la *Vida* el uso del copulativo y frente a la notable escasez en la misma de frases subordinadas. Esta extraordinaria parquedad léxica desempeña un papel importante en la creación del tono deliberadamente descarnado de la narrativa. Es el mismo autor quien declara al final de su primera redacción de su autobiografía: «Ello va seco y sin llover, como Dios lo crió y como a mí se me alcanza, sin retóricas ni discreterías, no más que el hecho de la verdad» [228-229]. Su uso casi exclusivo del verbo *decir* hace resaltar los parlamentos con toda su fuerza, haciendo brotar, a lo largo de esta narración de lacónica sequedad, deliciosos oasis de dialoguismo concentrado cultivados con un arte y una agudeza que rechazan por completo toda noción de retórica libresca o discretería cortesana.

## **EL PRIMER ASEDIO DE ALTISIDORA (DQ, II, 44): SENTIDO Y RAZÓN ESTRUCTURAL**

Jaime Fernández S.J.  
Sophia University, Tokyo

Para una comprensión integral del primer asedio de Altisidora a Don Quijote en el castillo ducal es preciso tener en cuenta la unidad narrativa anterior, es decir, el breve bosquejo que el autor presenta del estado anímico del caballero.

Después de cenar con los duques, Don Quijote se retira a su aposento. Sancho ha partido para la ínsula. Don Quijote está solo. Pocas veces en la novela se encuentra así, sin gente que se admire o se ría de él. Ahora no va a tener ensueños al aire libre, como en las alturas de Sierra Morena, ni sueños que su voluntad sea incapaz de controlar como en las entrañas de la cueva de Montesinos<sup>1</sup>. El autor invita al lector a la contemplación de su personaje, complejo personaje, ya que si sigue empeñado como caballero andante en mantener fielmente el honesto decoro a su señora Dulcinea, imitando la bondad de Amadís, también ha de sufrir la realidad de su ser de hidalgo que ahora irrumpe con toda crudeza.

Esta actitud de Don Quijote de seguir empeñado en ser caballero honesto responde a un deseo verdadero que le nace de dentro, de su vida interior, ya que aquí no existen incitaciones de Merlines, dueñas o Malambrunos. Y, sin embargo, junto a la verdad de ese deseo, se le presenta de improviso otra verdad, la de su personalidad de hidalgo que ha venido sofocando día tras día. Esos puntos sueltos de una media, hasta dos docenas, significan una tragedia, no para el caballero, sino para el hidalgo pobre. Al caballero andante le hubiera importado bien poco la «celosía» de una o veinte medias, como

---

<sup>1</sup> Juan B. Avalu-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1976, p.190.

tampoco le importó en absoluto quedarse «en carnes y pañales», dando zapatetas y tumbas en Sierra Morena (I, 25). El amplio y prolijo excursus sobre la pobreza de todo hidalgo en que se explaya el puntual y veraz Cide Hamete, tiene, repetimos, la función de poner ante los ojos del lector un primer plano del personaje desprovisto de armas, de este hidalgo manchego que ha vivido, y sigue viviendo, empeñado en disfrazar su cordura<sup>2</sup>. Porque es el mismo personaje quien así se piensa, como puntualiza Benengeli al final de su oportuno aparte: «*Todo esto se le renovó a Don Quijote en la soltura de sus puntos*»<sup>3</sup>.

Esta indigencia del hidalgo, que se recuesta *pensativo y pesaroso*, va a quedar subrayada por un nuevo dato del narrador: «*hacía calor y no podía dormir*». Tal indicación, inocua a primera vista, cobra todo su sentido al cotejarla con la primera salida del caballero aquella mañana de las calurosas del mes de Julio cuando, contento y alborozado con la fama que iban a recabarle sus hazañas, no sentía el ardor del sol (I, 2). Si entonces el ensueño de futuras glorias, a plena luz del día, no le dejaba «sentir», ahora, en la oscuridad, la presencia de la razón y el desengaño le hacen «sentir» muy a su pesar, manteniéndole en una desazonante vigilia y exponiéndole indefenso a la comedia bufa que va a comenzar en breve cuando, buscando un alivio a su melancolía, entreabra la ventana del aposento.

Desde la reja de la ventana entreabierta Don Quijote siente gente en el jardín. A partir de este momento se inicia una auténtica comedia. Don Quijote es el único espectador. Este primer acto se desarrolla en una oscuridad total. El sonido —la voz y, más tarde, la música del harpa— es el único vehículo de conocimiento, el único medio de comunicación. Don Quijote es un espectador lleno de curiosidad. Escucha «*atentamente*». Al fin puede divertirse su melancolía. Los actores, en nuestro caso actrices, dan a su voz el tono suficiente («*levantaron la voz*») para que el espectador pueda oír y entender. Son dos jóvenes doncellas de la duquesa. Dialogan. El tema de su comedia es el amor, un amor sigiloso y secreto (que no «nos sienta» la duquesa..., que no nos halle aquí...), como el del Caballero del Sol (I, 21), sin que falte la «doncella medianera», figura que desempeñará Emerencia. El objeto de ese amor, el apuesto e irresistible galán, es nada menos que Don Quijote. Desde el escenario del hermoso jardín, las jóvenes actrices fingen hábilmente su papel. Emerencia anima a la «pudorosa» Altisidora a que cante su amor al caballero, revelando de paso su sonoro nombre<sup>4</sup>. Y con ello no hace sino seguir el mismo modelo de las comedias anteriores representadas en el castillo (el Diablo anuncia la llegada de Merlín, etc.). Todo es puro teatro y, como en esas otras ocasiones, se forzarán a Don Quijote, espectador, a que suba al escenario y partici-

<sup>2</sup> Mark Van Doren, *La profesión de Don Quijote*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 27.

<sup>3</sup> En la mente del personaje se agolpan inevitables los recuerdos de su vida en el innominado lugar de La Mancha. Nieblas de melancolía, apunta Salvador de Madariaga, empapan inevitablemente la escena, (*Guía del lector del «Quijote»*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967 [6ª ed.], p. 172).

<sup>4</sup> Sobre el nombre de Altisidora, su etimología y posible sentido (parodia de Archisilora, reina de la lira —relación con arpa—, personaje de una Segunda Parte del *Caballero del Febo*), ver Dominique Reyre: *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantes*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980, pp. 38-39.

pe en el conflicto como figura principal. Las dos jóvenes son invisibles en la densa oscuridad. Con todo, la figura de Altisidora parece dibujarse nítida ante el lector, quedando desde este primer momento destacada su teatralidad, como se infiere fácilmente de esos patéticos «¡oh!» («*No me porfies, ¡oh Emerencia!*». «*No está en eso el punto, ¡oh Emerencia!*»), exclamaciones invocativas totalmente innecesarias con que arrancan sus dos parlamentos.

La aparición de Altisidora en escena constituye una irrupción brusca e inesperada, tanto como los puntos sueltos de la famosa media. En las farsas anteriores del palacio ducal, el lector al menos presentía que habría burlas, porque los duques se pasaban las horas muertas ideándolas para el caballero. Pero ahora no es así. Sea como fuere, el lector se pregunta: ¿actúa Altisidora por su propia cuenta?, ¿o ha sido su intervención idea de la duquesa, tras ver rechazado su ofrecimiento de las cuatro doncellas? El lector duda. Que Altisidora y Emerencia nombren tanto a la duquesa en estos momentos constituye un dato sugerente. Pero el autor no ha ido más allá del mero sugerir.

El breve diálogo, sigilo y pudor, de las doncellas, prelude a este primer asedio amoroso de Altisidora, cesa para transformarse al punto en suavísima música de arpa. Don Quijote —indica el autor— *quedó pasmado*. Más que las palabras de amor, lo que al caballero le ha impresionado vivamente es la música. Y es la música el origen de una sutil reacción en cadena que va a tener lugar en su mente. Merced a la música su memoria se puebla de escenas leídas en sus libros de caballerías. Y ya en ese mundo de fantasía y, en obvia consonancia, se le dispara la imaginativa, como puede apreciarse en los siguientes segmentos: «doncella honesta de él enamorada», «propuso no dejarse vencer», «temió no le rindiese», «encomendándose a su señora Dulcinea». Breve, aunque valiosa, descripción, pues en ella Cervantes proporciona una auténtica clave para la comprensión del mundo erótico del caballero. Don Quijote tiene que *imaginar* el amor, no el que tiene a Dulcinea<sup>5</sup>, amor que siente inevitablemente, amor fuerte que ha modelado su vida, como él mismo dice y prueba en tantas ocasiones, sino el amor que la mujer, cualquiera que sea, pueda profesarle. Aunque ha oído claramente la declaración de amor en el jardín, Don Quijote tiene que imaginar, con un acto positivo de su poderosa voluntad, el amor de Altisidora, como mucho antes imaginó el amor de Maritornes transformada en hija del señor del imaginado castillo (I, 16). La situación es la misma: imposibilidad de conciliar el sueño (*tenía los ojos abiertos como liebre*), oscuridad total en el camaranchón en que yace el caballero (*no había otra luz que la que daba una lámpara, que colgada en medio del portal ardía*); quietud maravillosa, especie de «soledad sonora» equivalente a la música del arpa, y, seguidamente, la imaginación, el enamoramiento, el acuitarse, la honestidad..., para concluir con la decisión de ser fiel a Dulcinea. Si se cotejan ambas escenas, puede advertirse cómo Cervantes

<sup>5</sup> Conviene hacer ciertas precisiones. Puede que en un principio Don Quijote tuviese que imaginar su amor a Dulcinea o inventárselo, como apunta Juan B. Avalor-Arce («Don Quijote, Sancho, Dulcinea: Aproximaciones», *Crítica Hispánica*, 9 (1-2, 1989), p. 57). Pero, al menos en la *Segunda Parte*, esta imaginación se ha hecho carne de su carne y alma de su alma. De tal forma que, aunque imagine a Dulcinea («píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad», I, 25), no imagina el amor que la profesa.

escribía este primer asedio de Altisidora recordando, quizás consultando en la ya publicada *Primera Parte* de su gran novela, la noche de Maritornes<sup>6</sup>.

Don Quijote —indica el autor— *determinó de escuchar la música*. Da la impresión de que el paréntesis mental de recuerdo, imaginación, temor y decisión ética, no tiene para él especial importancia, obedeciendo quizás a reflejos mecánicos repetidos en otras aventuras. Parece como si a Don Quijote lo único que aquí y ahora le moviera en verdad fuese el placer estético (oír la suavísima música), o una mera curiosidad (qué va a decir Altisidora) o, sencillamente, pasar el rato divirtiéndose su melancolía y soledad. Puede igualmente pensarse esta decisión de Don Quijote como limpia expresión de su voluntad de participar en esta nueva aventura o, incluso, en sentido muy distinto, como una concesión a lo erótico, pero concesión controlada, juego intrascendente en este caso, al estar compensada con un consciente «fingido estornudo». No cabe duda que la expresión constituye una de las muchas que en la novela entrañan una gran densidad semántica. Esta determinación, creemos, es prueba de su autodomínio y está, por ello, en radical oposición a la imaginación que a primera vista aparece como un algo incontrolable, ajeno a su voluntad<sup>7</sup>. Tras la expresión se esconde el autor con una sonrisa de juguetona malicia. Si ha llevado al lector a que establezca un «sorprendente» paralelismo con la aventura nocturna de Maritornes, también le está indicando sutilmente que hay una gran diferencia entre aquel eufórico personaje en la juventud de sus caballerías y este otro, golpeado por la vida, afligido por los puntos sueltos de una de sus medias y ya cercano a su ocaso. Cervantes nunca se plagia a sí mismo, no obstante ser su novela un entramado complejísimo y muy bien urdido de relaciones temáticas y argumentales<sup>8</sup>.

Altisidora afina el arpa y comienza su canto. El romance no es en absoluto una repentización. Ha sido cuidadosamente preparado desde su primer verso. Altisidora lo ha compuesto probablemente mientras Don Quijote cenaba con los duques, o en cualquier otro momento. Esperaba que el caballero estuviera durmiendo o, al menos, acostado, como se desprende de los primeros versos: «¡Oh tú que estás en tu lecho, / entre sábanas de Holanda, / durmiendo a pierna tendida». Sin embargo, aunque la joven sabe que Don Quijote está bien despierto, no cambia la letra. El burlesco y disparatado romance tiene una clara estructura, que va desde la invocación al caballero para que preste oído a su canto de amor, pasando por una gratuita acusación de crueldad, hasta

<sup>6</sup> Merece la pena citar, aunque sólo sea en resumen, la descripción de aquel momento: *él se imaginó haber llegado a un famoso castillo (...) y que la hija (...) del señor del castillo, vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche (...) vendría a yacer con él una buena pieza; y (...) se comenzó a acuitar y a pensar en el peligroso trance en que su honestidad se había de ver, y propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso*.

<sup>7</sup> De ahí que no podamos sintonizar totalmente con el análisis de Arturo Serrano Plaja, que sigue viendo al Don Quijote de la Segunda Parte con mucho de candor infantil un tanto irresponsable, y que en este pasaje subraya la «inconsecuencia del razonamiento» del personaje, o la ‘censura’ (encomendarse a Dulcinea) que la «conciencia impone al inconsciente», etc. (*Realismo «mágico» en Cervantes*, Madrid, Gredos, 1967, p. 215).

<sup>8</sup> «Se puede asegurar que, pese a la apariencia de aventuras independientes las unas de las otras, el Quijote oculta un entramado de relaciones temáticas y argumentales bastante más complejo y «pensado» de lo que a primera vista parece» (Gonzalo Torrente Ballester: *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 203).

la abierta manifestación del deseo de verse en sus brazos y promesa de dádivas, sin que falte el estimulante de una detallada descripción de sus propias «gracias» femeninas: pies, manos, cabellos, boca, nariz, dientes, y la final revelación de su nombre: Altisidora<sup>9</sup>.

La «suavísima» música del arpa ha quedado ahogada por la sarta de dislates y sandeces de la joven doncella. La melodía fue tan solo un reclamo para el espíritu romántico del caballero. El contenido del romance rebaja y esperpentiza a Don Quijote. El caballero es «honesto y bendito» y, a la vez, un monstruo de crueldad, un «tigre», criado con leche de víboras. Su cabeza está poblada de caspa y sus piernas, llenas de mugre. Dulcinea, la dama de sus pensamientos, es una rolliza doncella. Tal esperpentización no es sólo de Don Quijote. También Altisidora aparece convertida en una figura grotesca: bien crecida y mal lograda, baja de estatura, con cabellos tan largos que le arrastran por el suelo, chata, con boca «aguileña», es decir, puntiaguda como la de una criatura fantástica de Jerónimo el Bosco, y con unos dientes amarillentos, necesitados de un lavado tan urgente como los pies de Don Quijote. La afirmación final de que «su belleza al cielo ensalza», no resulta más convincente que la manida metáfora de los «dos soles» por referencia a los ojos del caballero. El romance, ni que decir tiene, posee resonancias rabelesianas. Y, aunque Cervantes no desciende ordinariamente a los matices tan «plásticos» del escritor francés<sup>10</sup>, la malicia de Altisidora reviste una procacidad deshumanizante, única en la novela. Su deseo de dar friegas a los pies del caballero, deseo innegablemente grotesco, implica una maliciosa excitación del recuerdo de aquel delicioso baño que, «con templadas aguas», recibiera el fantástico Caballero del Lago. Igualmente, la adjetivación que hace ella de su propia boca, «boca aguileña», aparte del aspecto esperpéntico, ya indicado, tiene una obvia connotación sexual<sup>11</sup>; connotación que queda vibrando en los últimos versos,

<sup>9</sup> En este romance y en su contexto, Carlos Lozano ha detectado —en mi opinión, muy acertadamente— un reflejo invertido y burlesco de la declaración amorosa del comendador don Fadrique a Casilda, bella mujer de Peribáñez. Ambas escenas suceden en la noche; el comendador y su criado Leonardo proceden con una cautela parecida al «pudoroso» sigilo de Emerencia y Altisidora; Casilda abre la ventana del portal, como Don Quijote abre la de su aposento; quejas de amor del comendador y de Altisidora; el comendador ofrece dádivas a la villana (perlas, cadena), al igual que Altisidora a Don Quijote (cofias, escarpines, perlas). A diferencia de la respuesta de Don Quijote, que aparecerá dos capítulos después, la de Casilda al comendador se ofrece en forma de diálogo alternado, por obvia economía temporal y espacial de la comedia. Indudablemente Cervantes (¿también Altisidora?) conocía la famosa pieza de Lope y en este momento de la redacción se le vino al recuerdo la bella y patética escena, que aprovechó para componer su inversión burlesca. Los argumentos de Lozano, de sobra convincentes, pueden quedar reforzados, a mi parecer por la maldición final del comendador a la mujer villana: «¡Ah, cruel sierpe de Libia!» (v. 1637), que constituye un apóstrofe insultante bastante raro en la literatura del siglo de oro. Y, sin embargo, es revelador, en el sentido indicado, que Cervantes lo introduzca expresamente en su romance grotesco, aunque desdoblándolo con sutil comicidad: «Dime (...) si te criaste en la Libia! (...) si sierpes te dieron leche».

<sup>10</sup> Tal aspecto puede comprobarse en Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza Editorial, 1988, cap. V, «La imagen del cuerpo en Rabelais y sus fuentes», p. 273 y ss.

<sup>11</sup> Según la tradición popular, el tamaño de la nariz en el hombre y de la boca en la mujer dice relación al tamaño de su sexo, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, recopiladas por Pierre Alzieu *et alii*, Université de Toulouse-Le Mirail, France-Iberie Recherche, 1975, pp. 62-63. Para la clara connotación sexual de «rascar la caspa», ver Francisco Márquez Villanueva, «Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman», *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 317.

«*Estas y otras gracias miras*», indicativos de su malicia, de su creerse irresistible, de su presunción y su victoria. Altisidora está convencida de que Don Quijote en la densa oscuridad la está imaginando y devorando con los ojos<sup>12</sup>.

La auto-esperpentización de Altisidora, ese «rebajarse» a lo que ella piensa «altura estética» del caballero, constituye el insulto más doloroso del romance. Es un decirle a Don Quijote que las figuras de su vida amorosa son, al igual que ella, meros juguetes eróticos de pésimo gusto, puros esperpentos como Maritornes («de nariz roma», con menos de «siete palmos de los pies a la cabeza») (I, 16), o como Dulcinea encantada («no de muy buen rostro», «carirredonda y chata») (II, 10). Altisidora está burlándose de la descripción ideal que Don Quijote ha hecho una y otra vez de Dulcinea. El recuerdo, por una parte, de la bella sucesión de imágenes petrarquistas con que Don Quijote pintó a la señora de sus pensamientos ante el caballero Vivaldo (I, 13), y asimismo la advertencia de que en las descripciones elogiosas de la belleza femenina apenas suele hacerse mención de la nariz de la dama<sup>13</sup>, como si de un tabú se tratase, lleva a la conclusión de que Altisidora, con su bien pensado, mordaz y disparatado romance, apunta a algo más que a una simple burla regocijada. La desenvuelta joven pretende sustituir a Dulcinea. Si Dulcinea, a cambio de los reales que pidió a su caballero en la Cueva de Montesinos, le dió tan sólo un faldellín en prenda, ella le dará incontables cofias, escarpines y perlas; y si la dama del Toboso es tan sólo una figura huidiza y fantástica (sólo Dios sabe si existe), ella, en cambio, no es nada renca ni manca y posee otras «gracias», visibles e invisibles, que el caballero bien puede imaginar...<sup>14</sup> Pero la pretensión de trocarse por Dulcinea, de ocupar su lugar en el corazón de Don Quijote, —pretensión que, al estar marcada por la burla, conlleva sólo el fin de escarnecerle—, significa privarle a nuestro héroe de la razón de su existencia caballeresca, el amor honesto «a imitación de la bondad de Amadís», despojándole, además, de su derecho a la belleza y a vivir la vida como una obra de arte<sup>15</sup>.

A la luz de estas consideraciones, resulta lógica y comprensible la reacción del «querido» Don Quijote, reacción que, por su complejidad, merece un detenido análisis.

Reflexionemos. Don Quijote ha escuchado una declaración de amor. Ésta es la primera y única vez en la novela que una mujer, con inaudita claridad, le ha dicho que le quiere. Y no se trata de ninguna princesa o «fermosa» señora imaginaria, sino de una mujer de carne y hueso, tan real que Don Quijote pudo identificarla desde el principio

<sup>12</sup> Con esta interpretación, en armonía con el contexto interno del romance, resultan innecesarios todos esos equilibrios que la crítica textual ha venido realizando, al enmendar «miras» por «más» o por «mira», etc.

<sup>13</sup> Ver John J. Allen, «Lope de Vega y la imaginería petrarquista de belleza femenina», *Estudios Literarios de Hispanistas Nortemaricanos Dedicados a Helmut Hatzfeld*, editados por J. M. Solá-Solá *et alii*, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 5-23. En el amplio catálogo de imágenes, metáforas, etc., que ofrece el autor ni una sola vez se menciona la nariz femenina.

<sup>14</sup> Alusión paralela a la contenida en el discreto remate con que Don Quijote puso fin a la descripción ideal de Dulcinea que hiciera a Vivaldo: (...) «y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas» (I, 13).

<sup>15</sup> La importancia de este aspecto para Don Quijote es de sobra conocida, merced a la excelente exposición de Juan B. Avalué-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, cit., cap. V, «La vida como obra de arte».

como «una doncella de la duquesa». Pero, al mismo tiempo, es ésta también la única vez que ha escuchado de labios femeninos tal cantidad de sandeces, groserías y disparates en menos tiempo. De ahí que al poner fin a su canto Altisidora, —indica el autor—comenzase el asombro de Don Quijote. Este asombro es mucho más que «admiración o sorpresa». El «asombro», que comienza a sentir ahora y cuya duración, merced a la forma incoativa, es indefinida y abierta, tiene semas muy distintos de aquel quedar pasmado —es decir, «suspenseo»— cuando oyó los primeros sonos del arpa. Su asombro es confusión y desconcierto ante lo inesperado<sup>16</sup>: el amor mezclado con la grosería, la sandez y el insulto. Es algo que no aparece en los libros de caballerías y, por ello mismo, ilógico para el caballero. Ni siquiera la vivaracha Placerdemivida, del *Tirant*, llega a tanto descaro y tanto sinsentido. Este primer rasgo de sus sentimientos será aclarado y subrayado por el mismo Don Quijote, cuando más tarde confiese a Sancho que los deseos de Altisidora engendraron en su pecho *antes confusión que lástima* (II, 58). Y, como natural consecuencia del asombro, ese gran suspiro que se le escapa inevitable y que revela hasta qué punto ha caído en la cuenta de la burla. Ese suspiro es fiel expresión de su paciencia, posee una carga semántica tan densa como aquel otro «profundo suspiro» que dará en la noche del espanto cencerril y gatuno y, finalmente, equivale a todo un comentario al romance que ha oído. Nótese que Don Quijote no responde directamente a la impertinente doncella. Después del soliloquio, que por decir «entre sí», —como anota cuidadosamente el autor—, no oye Altisidora, confirma su actitud de rechazo con ese cerrar de golpe la ventana.

Don Quijote quiso divertir su melancolía y «jugar» su juego de caballero andante, escuchando un bello romance amoroso..., y lo único que ha conseguido es protagonizar una burla de pésimo gusto. Aquí Don Quijote no sufre alucinaciones. En estos momentos apenas queda nada del caballero de la *Primera Parte* cuando, en la noche aciaga de la venta, sujetaba férreamente el cuerpo de Maritornes, ciego incluso para sentir el aliento insoportable a «ensalada fiambre y trasnochada» que despedía la asturiana. Ahora es plenamente consciente de la realidad, del escarnio a que se ha visto expuesto. Y, por ello, antes de cerrar de golpe la ventana, y tras descartar por inoperante e inútil cualquier diálogo con la joven, busca refugio en su intimidad en forma de soliloquio, sorprendente soliloquio, por otra parte, como todo lo suyo.

El soliloquio de Don Quijote revela, una vez más, su identidad caballeresca que trata de mantener contra viento y marea. Don Quijote «juega» a su aire, refugiado en el mundo caballeresco que es su vida. Y en ese juego de sombras y luces, en que la risa alterna con la admiración del lector, trata de borrar la brutal realidad de la burla, que — como dirá después el autor— le deja *despechado y pesaroso*. De ahí ese decirse a sí mismo la fascinación que causa en las damas y que hace infeliz a Dulcinea, y ese dolerse de esta su desventura, y ese rogar a todas las princesas del mundo dejen de acosar y perseguir a la señora de sus pensamientos, etc, etc. En sus lamentaciones, que suenan un tanto artificiales, el caballero deja entrever, destacada con perfiles hirientes su vanidad, su máximo pecado. No se trata de una de esas crisis que «sólo le dan

<sup>16</sup> Según las acepciones del *Diccionario de Autoridades*.

cuando las mujeres se le suben a la cabeza»<sup>17</sup>. No. La vanidad es un defecto que se ha hecho en él costumbre desde el momento en que dejó por primera vez su casa en busca de aventuras, y que el autor fustigó con ironía por medio de los tres relamidos discursos que entonces le hizo pronunciar (I, 2); y es un pecado en que cae de forma estrepitosa, cuando antes de su tercera salida acribilla a preguntas al bueno de Sancho sobre qué dicen las gentes de él, en qué opinión le tiene el vulgo, qué dicen de su valentía, hazañas y cortesía. Don Quijote es tremendamente vanidoso. Y, aunque su vanidad pudiera tener una explicación o excusa por ser un medio de que se vale para proseguir con ánimos su vida de caballero andante, es un grave defecto o, si se prefiere, un pecado que, concretamente en este episodio, el autor no le va a perdonar. Pero la vanidad no es todo. Junto a ella, y, con parecida intensidad, se manifiesta una virtud envidiable: la firmeza de su amor honesto a Dulcinea. Así es. Don Quijote ha elegido a Dulcinea como siempre: *la hermosa, la honesta, la discreta, la gallarda y la bien nacida*<sup>18</sup>; y ha rechazado en el fondo de su alma a Altisidora, aunque incluyéndola en un delicado plural *—las feas, las necias, las livianas y las de peor linaje—* que dice mucho en favor de su cortesía con el sexo femenino. Con toda razón dice Avalor-Arce que también aquí define Don Quijote un aspecto esencial de su ser: «el de su fidelidad como amante, el verdadero *fin aman* de la lírica trovadoresca y del amor cortés»<sup>19</sup>. Y si la vanidad le va a costar muy caro, habiendo de pagarla en moneda de insultos y escarnios, ésta su envidiable firmeza y honestidad por amor a Dulcinea le salvará definitivamente, no permitiendo el autor que se convierta en un fante sin alma. Vanidad, por un lado, y honestidad y fidelidad a Dulcinea, por otro. Ambos rasgos constituyen la verdad del personaje y ninguno de ellos debe ser injustamente descartado.

Don Quijote se acuesta, dice el autor, *como si le hubiera acontecido alguna gran desgracia*. Y, en realidad, así es. Su encuentro con Altisidora es, por todo lo antedicho, el momento más grave de toda su carrera como caballero andante, más grave, en mi opinión, que sus dimes y diretes con el eclesiástico de los duques<sup>20</sup>. Porque Altisidora pretende, como antes indicamos, nada menos que sustituir al autor y precipitar el final de la novela, ya que borrar a Dulcinea del alma de Don Quijote equivale a su muerte. No obstante, sus asedios fracasarán uno tras otro, sencillamente por haber creído que el personaje objeto de sus burlas era tan sólo el Don Quijote de la *Primera Parte*, aquel caballero andante con el juicio perdido. No ha caído en la cuenta de la complejidad interior del personaje, de su melancolía cada vez más intensa, ni tampoco advertido que *este* Don Quijote sería incapaz de repetir aquella grotesca escena con Maritornes en la noche en la venta.

<sup>17</sup> Así opina precipitadamente Arturo Serrano Plaja en *Realismo «mágico» en Cervantes (cit.)*, p. 215.

<sup>18</sup> Para completar esta idea, ver Javier González-Montero, «Con los ojos del deseo (De las razones que movieron a Don Quijote a [no] doblegar su voluntad pese al acoso de Altisidora)», *Ínsula*, 1995, pp. 584-585, 25-28.

<sup>19</sup> En su edición de la novela, Madrid, Alhambra, 1979, II, p.378, n. 26.

<sup>20</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego, cit.*, p.195.

# VARIANTES DE EDICIÓN Y VARIANTES DE EMISIÓN Y ESTADOS EN IMPRESOS DEL SIGLO XVI

Lilia E. Ferrario de Orduna  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (Argentina)

Es bien sabido que la edición de un impreso depara numerosas vicisitudes, algunas previstas (aunque a veces resulten más de la cuenta), otras realmente insospechadas. Si bien una edición rigurosa debiera implicar la utilización, y cotejo por ello, de todos los ejemplares existentes, en ocasiones no se procede así, y esto es por causas varias: o por lo más obvio, porque se desconocen, o por dificultades materiales, la búsqueda en bibliotecas demasiado lejanas, la imposibilidad de acceso a ciertos libros, etc. Otras veces, no utilizamos «todos los ejemplares» porque llegados a un punto de nuestra tarea nos parece suficiente lo hecho. Es decir, hemos transcrita la *Princeps*, por ejemplo, hemos restaurado el texto —si fue necesario—, anotamos variantes...: creemos estar en camino seguro. Sin embargo, a algo no dimos la debida importancia, que surgirá, de pronto, como un ineludible obstáculo.

A ello quiero referirme ahora, sabiendo de antemano que se trata de un problema a exponer, que no exige soluciones ya que cada caso, creo, implica una situación individual: me refiero a las distintas *emisiones* y distintos *estados* que pudo haber tenido la edición de un impreso en el siglo XVI.

En la tarea de ofrecer nuevamente un texto, se señalan las «variantes de edición». El ejemplo particular que hoy presento, es el *Beliantés de Grecia*, libro de caballerías de mediados del XVI: al fijar las distintas variantes registradas en la 2ª edición (Estella, Adrián de Anuers, 1564), 3ª ed. (Zaragoza, Domingo de Portonarijs y Vrsino, 1580) y 4ª ed. (Burgos, Alonso y Esteuan Rodríguez, 1587), tuve en cuenta la *princeps* (Burgos,

Martín Muñoz, 1547). En otras ocasiones<sup>1</sup> estudié algunas de estas variantes especialmente, así el caso de «endonadamente» cuyo significado de ‘impunemente’ pareció no entenderse en tiempos de las eds. siguientes y se reemplazó por «denodadamente» y «donosamente»; o el de «escafes», más tarde sustituido por «esquilfes» y «esquifes»; o el de «ahinojar», que sólo aparece en la *princeps* pues las eds. siguientes ofrecen ya «arrodillar»; o ‘ante su muerte’, que registran la 1ª y la 2ª ed. y fue reemplazado en las posteriores por ‘antes su muerte’. Otros ejs.: ‘serbir de mí de bastaje’, documentado en la 1ª, 3ª y 4ª eds. tiene una lección variante en la 2ª. ed. ‘salir de mí de bastaje’, por lo que parecería no interpretarse el verdadero sentido de «bastaje»=‘ganapán, mozo de cuerda’; «colaron», en la 1ª y 2ª ed., ha de reemplazarse en las ediciones siguientes por ‘navegaron’, siendo el primer uso perfectamente claro, según la definición de *Aut.*: «COLAR. Metaphoricamente vale pasar por alguna parte estrecha y dificultosa». Podríamos agregar muchos ejemplos más, así «entro» sustituido por «dentro»; «fusta», en la *princeps*, pero no en las ediciones restantes que la reemplazan por ‘causa’ porque no se tuvo en cuenta la «madera delgada aserrada [...] con la que se hazían los flagelos con que açotavan y oy día se usan en las galeras y de allí se dixo fustar y fustigar, por açotar y hostigar», como después definiría Covarr., sentido que permanece en *DRAE* en vinculación con un látigo largo y delgado. Por cierto, también «fusta» es un tipo de embarcación de uso frecuente en la literatura caballeresca, así la gran «fusta» de Urganda en *Amadís de Gaula*, etc.

Como he dicho, esas «variantes de edición» del *BdG* tienen como referente la *princeps* de 1547, de la cual, al parecer, se conservan sólo dos ejemplares. Están en España, al cuidado de la Bca. Nac.(R-i-113) y de la Bca. de Catalunya (Bonsoms 9-III-2). A la hora de publicar el texto crítico (=TC), el cotejo de cada impreso con mi transcripción manuscrita me deparó grandes sorpresas, advertiremos que el ejemplar que llamaremos M, conservado en Madrid, estaba en muy mal estado, con cantidad de folios faltantes, muchos rotos, etc. Pues el texto de ese ejemplar, como digo, difiere en muchos casos del texto que aparece en B, es decir, el conservado en Barcelona. En principio, pensé que podría tratarse de dos emisiones de aquella primera edición de 1547.

Pero, detengámonos un instante en el concepto de *emisión*. Ya J. Moll, bien se sabe, estudió largamente este aspecto, con su sabiduría y su amplia experiencia de excelente investigador, primero en aquel trabajo señero e imprescindible, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro»<sup>2</sup> donde hizo algunas puntualizaciones, que aunque

<sup>1</sup> V. Lilia E. F. de Orduna, «La lengua de un escritor de Burgos a mediados del Quinientos», *Filología*, XX, 2, 1985, 295-303; «Algunas observaciones sobre léxico: *Belianís de Grecia* (Burgos, 1547)», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1988, 203-205; «Léxico y tendencias arcaizantes en la imprenta burgalesa a mediados del siglo XVI», *Actas de Primeras Jornadas Internacionales de Lexicografía* [Leida el 27-X-1993. *Jornadas de lexicografía*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires], en prensa.

<sup>2</sup> V. Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *BRAE*, LIX, C. CCXVI, 1979, 49-107, especialmente pp. 57-76; «Correcciones en prensa y crítica textual: a propósito de *Fuenteovejuna*, *BRAE*, LXII, C. CCXXV, 1982, 159-171; «El libro en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, I, 1982, 43-54, entre otros.

conocidas permítaseme recordar: «El libro, consecuencia de una manufacturación mecánica, se produce en unidades múltiples, o sea en un cierto número de ejemplares iguales. Sin embargo, dichos ejemplares pueden ofrecer variaciones, accesorias o fundamentales, que es preciso diferenciar». «La unidad básica del libro en el período de la imprenta manual es la edición, la cual puede presentar variaciones, que determinan la existencia, dentro de una misma edición, de emisiones y estados.» Las *emisiones*, entonces, surgen por cambios que se realizan antes o después de la puesta en venta, y Moll ejemplifica estas posibles modificaciones: la alteración de portadas y/o de fechas, la diferencia de papel en cuanto a tamaño y a calidad, etc., todo lo cual implicaría una «variación sólo formal»: se trata de «emisiones planeadas antes de la puesta en venta de la edición». Pero, hay además *emisiones* organizadas después de esta circunstancia y en este caso los cambios tienen que ver con la colocación de una portada distinta, preliminares nuevos, diferencias en el colofón, etc. Luego Moll considera el *estado*, o sea, «las variaciones, no planeadas intencionadamente, que presentan los ejemplares de una edición, producidas durante la impresión o posteriormente a la misma o a su puesta en venta» y las clasifica en las alteraciones que afectan, o no, a la estructura de la obra. Dentro de la primera situación —cambios que gravitarán en la estructura—, los más notables se relacionan con el agregado o supresión de hojas o pliegos que puede haberse producido durante la impresión o después. Pero, en este momento, nos interesa especialmente la segunda posibilidad, es decir «las alteraciones que no afectan a la estructura de la obra»: se trata, fundamentalmente, de correcciones hechas durante la tirada, por lo cual se incluyen a partir de un determinado momento (que nunca podremos ubicar) y se registran en algunos pliegos y en otros no, por lo que se crea «la existencia de dos *estados* de un mismo pliego».

Por su parte, A. Blecua, al estudiar «La transmisión impresa» en su ya célebre *Manual*<sup>3</sup>, expone los problemas suscitados por las correcciones, en manos de «los componedores o cajistas que son los personajes más importantes en el proceso de composición del libro» y que tenían «la obligación moral de corregir los errores, en particular, claro está, en aquellos libros de materia religiosa, moral o jurídica». A modo de ejemplo, cita el reproche de Diego de Cabranes en su *Abito y armadura espiritual*, de 1525: «Los componedores no corrigen las formas, de donde se siguen muchos errores». «La corrección tenía lugar sobre una prueba del pliego. Ocurría con frecuencia que, una vez impresos varios ejemplares de un mismo pliego, se advertía el error y se subsanaba en el molde, pero los pliegos ya impresos, dado el valor del papel, no se destruían [...] A veces no era el componedor sino el propio autor quien corregía los pliegos». Menciona Alberto Blecua el testimonio del P. Pedro de la Vega (pr. XVI): «no parauan los Impressores mientras yo emendaua el pliego, y assi los que se estampauan en aquel poco tiempo que yo me detenia en la enmienda, podrian yr errados»; Blecua agrega casos de diferencias en ejemplares de una misma edición que citaremos, aunque superen el ámbito temporal que fijamos, «las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605) compiladas por Pedro Espinosa, en las que un soneto de Quevedo

<sup>3</sup> V. Alberto Blecua, *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia, 1983, especialmente pp. 171-200.

y otro de Góngora fueron cambiados por otros –por motivos religiosos– durante la impresión del pliego. De la edición de las poesías de Góngora (Madrid, 1628) se tuvieron que eliminar a última hora unos poemas a causa de una denuncia», etc.

Pero retornando a los impresos del XVI, Helena Marques Dias e Ivo Castro estudiaron los problemas en torno a la edición de 1516 del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende<sup>4</sup>, básicamente sobre los tres ejemplares de la 1ª edición que posee la Bca. Nac. de Lisboa y encontraron numerosas diferencias y llegan a afirmar taxativamente que «no hay dos ejemplares rigurosamente iguales de un libro de impresión manual, entendiéndose por esto el período que va desde el nacimiento de la tipografía occidental hasta el año de 1800». Las variantes accidentales, que consisten normalmente en diferencias en la ortografía de palabras, en la puntuación, etc. son mucho más numerosas que las variantes sustantivas que afectan el sentido del texto. De cualquier modo, ante esos dos estados de la *princeps*, las dudas surgen acerca de cuándo y cómo se produjeron: ¿hubo dos compositores, cómo actuaron, en momentos diferentes? Y en el caso de este Cancionero, la situación es más compleja porque se sabe que fue impreso en dos lugares distintos, si se quiere otorgar veracidad al colofón...

Más recientemente y a propósito de Pedro Cieza de León, el extremeño cronista de Indias, J. L. Rivarola expuso en 1993 durante el III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española<sup>5</sup> problemas ortográficos y afirmaba: «Con respecto a la imprenta, cabe decir que, si bien no contamos aún con un estudio integral de la evolución de los usos ortográficos desde los incunables en adelante, sabemos, por lo menos, que ella asumió muy pronto un carácter regulador y que fue más bien reacia a las innovaciones. Sin embargo, de ningún modo este intento de regulación logró contener del todo la diversidad. Son conocidos los casos de impresos a los que pasan particularidades regionales, que luego son corregidas en ediciones posteriores [...] hay ejemplos también curiosísimos en los que la diversidad de norma gráfica se da dentro de un mismo texto». Rivarola analiza el ejemplo de un impreso sevillano de 1549 que contiene una relación de la rebelión de Gonzalo Pizarro en 150 folios, de los cuales los quince primeros abundan en errores ortográficos de sibilantes, pero que luego desaparecen totalmente. La reflexión y conjeturas de Rivarola sobre el particular pueden aplicarse a multiplicidad de casos: «Como no conocemos el manuscrito subyacente, no podemos saber si esta incoherencia venía del original o si la reponsabilidad recae sólo en la imprenta. ¿Un cajista descuidado, probablemente seseante y no muy ducho en ortografía, que luego fue reemplazado por otro? ¿Un corrector tardíamente enganchado en el proceso y que sólo supervisó a partir de un determinado folio?». Por otra parte, Rivarola también cita una de las cláusulas del conservado contrato de impresión para la Primera Parte de la *Crónica del Perú* que aparecería en Sevilla en la imprenta de Martín Montesdoca, en 1553, en el cual contrato Cieza compromete al impresor a que «sea

<sup>4</sup> V. Helena Marques Dias-Ivo Castro, «A Edição de 1516 do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, IV série, nº1, 1976-77, 93-125.

<sup>5</sup> V. José Luis Rivarola, «Ortografía, imprenta y dialectalismo en el siglo XVI. El caso de Pedro Cieza de León», *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* [Salamanca, 22-27 de noviembre de 1993], II. Madrid, Arco Libros, 1996, 887-897 especialmente pp. 890-891 y 894.

obligado a poner las letras y partes conforme a ortografía aunque esté mal escrito el original». Y, pese a que pueda inferirse la autocritica del mismo Cieza, sabido es que todos estos impresos adolecen de graffías bastante anárquicas y arbitrarias, como recordaba José Pascual: «Aquellos escritores [de los siglos XVI y XVII] no hacían cuestión de honor de escribir siempre con *h* una determinada palabra, emplear para otra *b* en lugar de *v*», etc<sup>6</sup>. A lo que tendríamos que añadir que más que la lengua y las graffías de los 'escritores', muchas veces enfrentamos la de los 'compositores'<sup>7</sup>.

En 1995, durante el IV Seminario para la Edición de los Clásicos Españoles, en la Fundación Duques de Soria, P. Botta expuso los problemas de la tradición textual de *La Celestina*. Al analizar la transmisión impresa, sostenía que «a nivel teórico hay pocos instrumentos, y los que existen casi no han puesto en relación la nueva naturaleza del error [confrontada con la tradición manuscrita] con la manera misma de producirse libros en los primeros tiempos de la imprenta. Porque de hecho cambia la tipología del error textual, del Ms. al libro que se copia para ser impreso, máxime en lo que afecta a los errores de ejecución, ya que si por un lado se sigue copiando de un original, igual que en los Mss., por el otro es distinto el proceso productivo a la vez que aumentan y se diversifican los hombres responsables de la edición: punzonista, cajista, impresor, corrector y otros más. Por lo que atañe a la ejecución por ejemplo, se escribe al revés (lo cual comporta nuevos errores mentales en el orden de las letras, que se pueden repetir o saltar, o no poner en su lugar); además, hay accidentes mucho más mecánicos, como caracteres caídos, inclinados o boca abajo. Tampoco faltan los defectos de tinta, sea por exceso (como manchas que dificultan la lectura), sea por escasez (letras desteñidas, tilde que no se lee, o letras que se confunden por estar imperfecta una parte mínima de su cuerpo).» Y en cuanto a las consecuencias de la corrección de pruebas, que se hacía en el mismo taller, afirma P. Botta que «lleva fatalmente a la existencia de diferencias de un ejemplar al otro de una misma edición, aparentemente idénticos entre sí. De hecho, cada ejemplar de una determinada edición es en sí un testimonio diferente de sus compañeros salidos ese mismo día de la misma imprenta. Lo cual, en el caso de *La Celestina*, lleva a multiplicar vertiginosamente el número de testimonios por examinar, máxime a partir de 1520 (porque antes de esa fecha los que nos han llegado son en su mayoría ejemplares únicos)»<sup>8</sup>.

Si ahora, después de todo lo dicho, consideramos:

<sup>6</sup> apud J.L. Rivarola, *art. cit.*, p. 894, n.22.

<sup>7</sup> Una serie de observaciones muy útiles sobre los errores involuntarios, abreviaturas, y corrección de pruebas, aporta Philip Gaskell, «La trasmissione del testo», *Filologia dei testi a stampa*. A cura di Pasquale Stoppelli. Bologna, Società editrice il Mulino, 1987, 53-71. Para un caso distinto, surgido del ámbito borgoñón, *L'Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*, v. Danielle Régnier-Bohler, «La vie de l'écrit, de la Cour de Bourgogne aux presses des imprimeurs: systèmes en mutation et destin des manuscrits», *Atalaya*, 2, Automne 1991. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992, 43-57. Dejamos de lado, sólo por falta de tiempo y espacio, otros estudios mercedamente difundidos, como los de los profesores José Manuel Blecuá, o Inoria Pepe Sarno o James Crosby...

<sup>8</sup> Agradezco infinitamente a la prof. Patrizia Botta por haberme facilitado copia de su exposición en Soria, en el mes de julio pasado, y por el envío de otros materiales imposibles de conseguir desde nuestra lejana Buenos Aires.

las *VARIANTES DE ESTADOS* de la *princeps* de *Belianís de Grecia* de 1547, advertiremos que no siempre son relevantes, pero al existir, aunque mínimas, evidencian cierto manipuleo del cajista. Lo que en principio supusimos que podrían llegar a constituir «variantes de emisiones» no implican modificaciones tales que justifiquen conceptuarlas así, de modo que se trata, indudablemente, de casos en que por mil circunstancias fortuitas que permanecerán ocultas, los dos ejemplares que hoy se conservan de la edición primera del *Belianís de Grecia*, surgidos de la imprenta burgalesa de Martín Muñoz en 1547 son distintos. Estamos en presencia de *dos estados* de la *princeps* de este libro de caballerías, que manifiestan intervenciones diversas, de las que hemos intentado cierto agrupamiento, sin ninguna pretensión tipológica.

0. líneas repetidas en un ejemplar y no en el otro.

1. cambio e inversión de tipos:

1.1. que logra palabras distintas

M, TC, L.I., 272. «temblando les»- B, «tan blanda les»<sup>9</sup>. M, TC, L.I., 274. «mandaron»- B, «mandaran». B, TC, L.I., 280. «oluidados»- M, «obligados». B, TC, L.I., 299. «priuar»- M, «prouar». M, TC, L.I., 300. «de vn»- B, «de vuestro». El sentido cambia mucho, en este contexto, entre «vn cauallero» y «vuestro cauallero». B, TC, L.I., 325. «dellos»- M, «dellas». B, L.I., 327. «cohas» - M, «colas», lecciones ambas no pertinentes, por lo que el TC propone «co[nc]has», según el contexto. B, L.I., 338. «honda sima»- M, «hondissima». B, TC, L.I., 346. «dexaron» -M, «dexaran». M, TC, L.II., 17. «saliessen»- B, «sortiessen».

1.2. que origina dudas, por ejemplo, sobre posible laísmo, leísmo y loísmo.

2. tipos volcados en un ejemplar y no en el otro.

2.1. M, TC, L.I., 126. «mas»- B, «was». 2.2. M, TC, L.I., 129. «muriese»- B, «mnriesse».

3. signo de abreviatura.

3.1. se coloca en un ejemplar y en el otro está la palabra completa

B, TC, L.I., 279. «de»- M, «de». B, TC, L.I., 305. «qualquiera»- M, «qualquiera». B, TC, L.II., 5. «vander»- M, «vander». B, TC, L.II., 8. «pequeños»- M, «pequeños». B, TC, L.II., 9. «quel»- M, «quel». B, TC, L.II., 33 «participara» - M, «participara». ¿Cómo se ofrecerían en el primer estado? Por otra parte, que la palabra esté completa en un ejemplar (¿el primero?) y que exista el signo de abreviatura en el otro (¿el segundo?), o que el proceso haya sido inverso, lleva como resultado la diferencia de los espacios entre palabras en ambos ejemplares<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Todas las citas corresponden a Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cauallero don Belianís de Grecia* [Burgos, Martín Muñoz, 1547]. Texto crítico. Edición. Introducción y Notas de Lilia E. F. de Orduna. Kassel, Reichenberger (en prensa).

<sup>10</sup> Sobre estos aspectos, v. Lorenzo Baldacchini, *Il Libro Antico*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, especialmente «La descrizione», pp. 70-79.

## 4. agregado de tipos (integraciones).

B, TC, L.I., 302. «Ia vos contamos de los dos»- M, «Ia vos contamos los dos».

## 5. reemplazo de palabras,

B, TC, L.I., 107. «que aunquen»-M, «que aunque mi». B, TC, L.I., 231. «hiziessen»- M, «haran». M, TC, L.I., 261. «tu virtud»- B, «vuestra virtud». Escogimos la lección del ejemplar actualmente al cuidado de la Nacional por- que en ese caso «tu virtud» convive con «tu carta», «tu poder», etc.

## 6. otras modificaciones que alteran el sentido por supresión o agregado de tipos o de palabras enteras.

B, TC, L.I., 281. «se fuessen que a el le cumplia yr a Babilonia» - M, «se fuessen que a el le cumplian a Babilonia», caso en que la modificación que se introdujo en el ejemplar que hoy se conserva en Barcelona hace que el estilo sea menos oscuro y elíptico. B, TC, L.I., 303. «Antiocha auiendo restituydo en»- M, «Antiocha bien restituydo en». B, TC, L.I., 304. «obliga no dexando»- M, «obliga dexando». M, TC, L.II., 6. «adornadas»- B, «adornadas». M, TC, L.II., 7. «qualquier» - B, «quaquier». M, TC, L.II., 10. «encima»- B, «encima cima». M, TC, L.II., 32. «especialmente dada no la deffendiesse»- B, «especialmente dada la deffendiesse». M, TC, L.II., 34. «en la batalla»- B, «la batalla».

De modo que, además de las variantes de edición –de que hablé en primer término– existen estas variantes de estados en los dos ejemplares conservados de la *princeps* del *Belianís de Grecia*. Estas comprobaciones me llevaron a replantear un aserto de Clemencín del que me ocupé en otra oportunidad<sup>11</sup>: «La más antigua edición [de *BdG*] que he visto es una gótica de 1545»<sup>12</sup>.

Mi interrogante actual es si realmente Clemencín tenía razón, si existió una ed. anterior a la considerada príncipe –1547– y, por ello, si acaso las lecciones divergentes de las eds. siguientes no remiten a un texto primigenio, hoy desaparecido. Ocurre que hay casos que permitirían respaldar esta hipótesis: falta de interlocutor, que las eds. posteriores colocan (ej. «dijo el duque»); agregados largos en estas eds. que explicitan situaciones o que califican a los personajes; reemplazo de nombres, etc. Todo esto quedaría justificado si pudiera documentarse que hubo un texto anterior y distinto: el de una primera edición de *Belianís de Grecia* dos años anterior a la que conservamos.

<sup>11</sup> V. Lilia E. F. de Orduna, «En torno a la auténtica *princeps* de *Belianís de Grecia*», *Incipit*, IX, 1989, 99-102.

<sup>12</sup> V. Diego Clemencín, *Biblioteca de libros de caballerías*, Publicaciones cervantinas patrocinadas por Juan Sedó, Barcelona, 1942, 8.

## LOS SILENCIOS DE LÁZARO DE TORMES

Manuel Ferrer-Chivite  
University College, Dublin

La odisea de sus silencios comienza, de hecho, para Lázaro con su ingreso en la casa del clérigo de Maqueda; una casa en la que «no había ninguna cosa de comer»(48)<sup>1</sup> según nos informa, una casa en la que por no haber ni siquiera ratones había (63-4), fácil es imaginársela como mansión poblada de silencios y/o, como mucho, de ecos.

Silencios y/o ecos que aún se agravan más ominosamente por el solitario confinamiento a que Lázaro se encuentra sometido, pues de entre todos sus amos, es ese clérigo el único con el que prácticamente vive sin contacto directo alguno con el exterior; de ninguna otra salida nos cuenta que puede disfrutar si no son sus idas a misas y mortuorios, idas que aparte de no resultar precisamente ocasiones de festivas expansiones comunicativas, vienen a ser análogas formas de confinamiento<sup>2</sup>.

En agudo contraste con su anterior vida al aire libre en Tejares, con el bullicio del barrio de la Magdalena en Salamanca y el trotar por posadas y caminos con el ciego, lo que vemos aquí es a un Lázaro aplastado por la sepulcral losa de esa casa de Maqueda.

Y a lo aplastante de la incomunicación con el exterior se añade la que sufre en su interior; de las diecisiete intervenciones que, de un modo u otro, en estilo directo o indirecto, se cuentan para este eclesiástico, sólo en cuatro se da un mínimo diálogo con su criado<sup>3</sup>; de las restantes, ocho de ellas ni siquiera van dirigidas a Lázaro; en una

---

<sup>1</sup> Cito por la ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>2</sup> De hasta qué punto Lázaro resiente esa estrecha reclusión nos los dice su reacción ante la llegada del calderero, a quien, como sabemos, ve como «ángel enviado a mí por la mano de Dios»(55), y de comprender es que lo vea como mensajero supraterrrestre habida cuenta de los escasísimos terrestres –si alguno– que a su puerta llegan.

<sup>3</sup> En pp. 46, 60, 66 y 70, y significativo es que el autor emplee el estilo indirecto para Lázaro en las dos primeras respuestas.

hablará ese clérigo con los ratones, en cuatro con sus vecinos y las tres últimas serán reflexiones plenamente monológicas<sup>4</sup>; monólogos que buen índice son de esa falta de comunicación, y de señalar es, además, que, de entre todos sus amos, es éste el único que mantiene esas conversaciones consigo mismo, con todo lo que de agravante tiene esto para su mozo.

Nada es extraño, pues, que esa incomunicación junto a la reclusión física y señalada, provoquen en Lázaro una paralela y análoga reclusión psíquica que acaba por obligarle —siquiera sea como solución catártica— a conversar más y más consigo mismo<sup>5</sup>, lo que es decir, a silenciarse ante su amo, con la lógica consecuencia de los tres apartes y cinco monólogos que en este tratado le oímos<sup>6</sup>; cinco monólogos que justamente corresponde poner en paralelo con los tres ya señalados para su amo.

Las cinco restantes intervenciones del clérigo no hacen sino redondear esa falta de comunicación, ya que las mismas no pasan de ser órdenes y/o admoniciones<sup>7</sup> sin ninguna relación dialogal directa; a ellas Lázaro, muy consecuentemente, responderá con un aparte y cuatro silencios, y dos son de destacar por el matiz con que ayudan al silenciamiento de este mozo; una, la entrega de los huesos roídos: «Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo. Mejor vida tienes que el Papa.»(50), donde no se sabe que es peor, si la sádica humillación o el sarcástico e hipócrita comentario que habrán de incitar el comprensible aparte de Lázaro: «‘Tal te la dé Dios’, decía yo paso entre mí.»(51), y otra, la santurrón y cínica consideración de: «Mira, mozo, los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beber, y por esto yo no me desmando»(52), burda pretensión donde las haya, pues bien sabe Lázaro que «el lacerado mentía falsamente» y, con todo ello, hasta qué grado de doblez llega ese amo.

De ese modo acabará descubriendo Lázaro que el vehículo dialéctico poco sirve para establecer una comunicación cabal y sincera, y sí, y mucho, para ser instrumento de cobertura de más inconfesables afanes.

Y que ha salido buen discípulo de ese hipócrita y disimulador clérigo, que ya ha aprendido a saber callarse, lo acredita Lázaro cuando al ver a ese su amo «contando y tornando a contar los panes», dice: «Yo disimulaba, y en mi secreta oración (...) decía: ‘Sant Juan, y ciégale.»(57), explícita confesión de disimulo, primera de entre todas.

Avezado ya al disimulo y al uso de sus silencios, en condiciones está ya de poner en práctica su aprendizaje si la ocasión se tercia, y pronto se va a terciar con su tercer amo. En efecto, nada más en casa y preguntado por ese escudero «de dónde era y cómo había venido a aquella ciudad», Lázaro nos confiesa haberle mentado como mejor sabe, «diciendo mis bienes y callando lo demás, porque me parecía no ser para en cámara»(75).

<sup>4</sup> Con los ratones en p.61; con los vecinos en 65 {2}, 68 y 69 y los monólogos en 58, 63 y 64.

<sup>5</sup> Cf. M. Ferrer-Chivite, «Proceso psíquico de interiorización dialéctica de Lázaro», en J.L. Alonso Hernández, ed., *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*, Univ. de Groningen, Groningen, 1981, pp. 135-59, donde estudio con detalle esta cuestión. En esta línea, de obligada consulta es el trabajo de Douglas M. Carey, «Asides and Interiority in *Lazarillo de Tormes: A Study in Psychological Realism*», *Studies in Philology*, LXVI, (1969), pp. 119-34.

<sup>6</sup> Los apartes en pp. 51, 55 y 58, y los monólogos en pp. 53, 54, 57, 59 y 60.

<sup>7</sup> Se dan éstas en pp. 48, 50, 52, 60 y 71.

Si con el clérigo ha disimulado por miedo a ser descubierto y castigado, con este tercer amo callará ese «demás», deslumbrado, por supuesto, ante su «razonable vestido» y su «paso y compás en orden»(72) amén de lo bien que con él se las promete; en cualquier caso la práctica del silencio sigue siendo necesaria. Y lo seguirá siendo, aunque no tardando mucho por una muy distinta razón, la del simple y total desengaño.

Cuando ese amo requiere a Lázaro que se pase como pueda hasta cenar, a éste se le empieza a caer el alma a los pies pero aún con su euforia inicial «disimulando lo mejor que pude», como dice, vemos que reacciona de un modo tan sorprendente como increíble: «Señor, mozo soy, que no me fatigo mucho por comer»(76); en esa misma hipócrita línea, al ser convidado a beber poco después, le vamos a oír una de sus más desafortunadas mentiras «Señor, no bebo vino»(78) ¿No beber vino un dipsómano como él, que, como ya ha confesado, «estaba hecho al vino» y «moría por él?»(31); ¿no fatigarse por comer tras todo el hambre que ha padecido y que padece? Si de hacer méritos se trataba, más eficaces maneras podía haber buscado que no esas disparatadas mentiras, mentiras que si, por un lado y para su vergüenza, resultan gratuitas, por otro y para su frustración, son, además dolorosas por lo inútiles. Descubierto que el vino es agua, descubierta la escasísima manutención que de ese escudero va a recibir, la gratuidad y dolor de sus inanes recursos dialécticos le acaban convenciendo de que la más cuerda postura a adoptar ante tan precaria situación es refugiarse en su personal silencio.

En efecto, venida la mañana siguiente, los exaltados ditirambos de ese amo sobre su espada(81-2) o los avisos sobre los quehaceres domésticos(82) sólo conseguirán de Lázaro un aparte y una subsiguiente callada por respuesta con un silencio en el que más y más se va enquistando a lo largo del resto del tratado y buena prueba son de ello tanto los ocho apartes como los siete monólogos que en el mismo se dan en cantidad superior a ningún otro<sup>8</sup>.

Abandonado por el escudero, el siguiente amo de Lázaro será un fraile de la Merced, un fraile «gran enemigo del coro y de comer en el convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios seculares/ y visitar»(110-1); distinto tanto del atrabiliario clérigo con el que pocas aventuras pudo correr como del escudero que a tan poca gente conocía —que extranjero era de «poco conocimiento y trato (...) con los naturales»—(98), de imaginar son las abundantes gentes nuevas que con él tuvo que llegar a conocer Lázaro y la serie de peripecias y sucesos de que nos tendría que hablar, y, no obstante, cuando al texto vamos nos vemos totalmente defraudados pues cuanto nos dice en ese cuarto tratado no pasa de trece líneas y media —en la edición de Amberes— frente a nada menos que diez folios dedicados al segundo y quince al tercero.

La razón de tan abrumadora discrepancia cuantitativa es de una simpleza elemental. Ni más ni menos que la muy personal decisión de Lázaro de no comunicarnos prácticamente nada de cuanto con ese fraile le ha sucedido como así lo confiesa, sencillamente, en la línea con que se cierra el tratado: «Y por esto, y por otras cosillas que no digo, salí dél.»(111).

<sup>8</sup> Los apartes en pp. 72, 77, 80, 82, 90 (2) y 102. Los monólogos —ya sean éstos propiamente dichos o reflexiones monologales, en estilo directo o indirecto— en pp. 72, 73 (2), 81, 83-4, 91-2 y 96.

Sin que importe aquí cuanto se oculta tras esas «otras cosillas», que en otra ocasión ya creo haberlo dilucidado<sup>9</sup>, lo cierto es que con ese «que no digo» se resume y cristaliza definitivamente el proceso de silenciamiento de Lázaro, y resuelto a ser plenamente consecuente con tal decisión, lógico es que desde ese momento aplique su silencio a lo largo de todo el resto de su confesión como bien lo indica en lo formal que frente a los casi treinta y seis folios de los tres primeros tratados no lleguen a ocho los de los tres siguientes, y en el plano dialéctico personal, que contra cuarenta y cinco intervenciones en esos tres primeros únicamente cinco le oiremos en los cuatro restantes. Convertido, así, ese silencio en básica característica de su personalidad, esa parquedad informativa originada tras las inconfesables experiencias con el fraile de la Merced no podrá menos de proyectarse y plasmarse sobre cuanto concierne al resto de su vida pública.

Efectivamente, en el quinto tratado, obvio resulta que de quien trata, y prácticamente sólo trata, es del buldero, sus argucias y de lo que a causa de ellas sucede, sin que nos hable de sí mismo poco más que cuando nos cuenta su reacción final a la traza<sup>10</sup>.

La brevedad del sexto habla por sí sola y aún se presenta más contundente si, y como ocurre con el cuarto, se considera cuanto ha tenido que suceder a Lázaro durante ese largo período de cuatro años y pico, y de todo lo cual por supuesto, nada nos dice, que si sin la traba del silencio que a sí mismo se ha impuesto, lo dijera, el *Quijote* fuera una obra menor al lado de su autobiografía.

En el séptimo y último verdad es que presenta una ruptura de su mutismo pues bastante más se explaya en un cierto episodio de su vida familiar, pero, aun en contra de su voluntad, mal podía ser de otro modo.

Poco dudoso resulta que Lázaro ha hecho cuanto ha estado en su mano por silenciar totalmente su *ménage á trois*; tras todas las habladurías de las malas lenguas que por Toledo han circulado con tal motivo, bien tiesas ha sabido tenérselas con sus vecinos, consiguiendo con ello lo que finalmente afirma: «Desta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa.»(135).

Ocurre, no obstante, que el silencio que así ha obtenido no parece satisfacer completamente a todos esos toledanos porque alguno hay de entre ellos interesado en que el mismo se rompa, y éste es el «Vuestra Merced» que, y según se lee en el prólogo, «escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso», y forzado por la intervención de ese inquisitivo Vuestra Merced, obligado se ve Lázaro a relatarlo rompiendo, así, el consistente silencio que ha venido manteniendo. Pero lo hará, según nos dice —probablemente con su bastante de resabio vengativo por esa imposición— no «por el medio, sino del principio porque se tenga entera noticia de mi persona»(11); con todo lo cual se produce una un tanto inesperada consecuencia ya que si ese *ménage á trois* es la

<sup>9</sup> Cf. mi trabajo «Lazarillo de Tormes y sus zapatos: una interpretación del tratado IV a través de la literatura y el folklore», en J.L. Alonso Hernández, ed., *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Univ. de Salamanca, Groningen-Salamanca, 1983, pp. 243-69.

<sup>10</sup> Desde esta perspectiva de la decisión silenciadora de Lázaro tras el cuarto tratado, hasta podría sospecharse que quien eliminó del texto los trozos interpolados en la edición de Alcalá, así lo hizo porque llegó a entender e interpretar esa decisión del personaje como la vengo exponiendo.

causa inmediata y directa de toda su confesión, nos encontramos, además, con que el silencio que con tal motivo ha impuesto a sus vecinos, resulta ser la mediata e indirecta<sup>11</sup>.

Y si ese silencio, con la sola anterior e ineludible excepción, afecta desde el tratado cuarto toda la vida pública de Lázaro, no menos, sino más, vemos que afecta también a su privada e íntima.

En efecto, a lo largo del segundo y tercer tratados Lázaro nos ha permitido conocer todas sus experiencias internas, sus íntimas reacciones —angustias, sentimientos, disimulos, etc.— mediante el personal recurso de los once apartes y doce monólogos ya comentados, pero en abrumador contraste con esos veintitrés casos, durante los cuatro restantes sólo le oímos una única y exclusiva reflexión, la provocada por la maliciosa traza del buldero, esa de «dije entre mí: '¡Cuántas éstas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!»(125)—, reflexión, que, además y por otra parte, en bien poco afecta a esa su vida íntima.

Así, tras sus experiencias con el fraile, y desde el mismo momento en que, a consecuencia de ello, Lázaro se parapeta tras su insoslayable decisión de callar todas esas sus «otras cosillas», la cuestión toma un giro copernicano porque si antes conocíamos sus actividades y reacciones tanto externas como internas, desde esa decisión a ninguna de ellas podremos acceder.

Antes del cuarto tratado, nosotros, lectores extratextuales, y con más razón su directo narratorio Vuestra Merced, sabíamos, porque así nos lo relataba mediante sus apartes y monólogos, que Lázaro no sólo se callaba sino incluso lo que callaba y por qué se lo callaba; quienes nada sabían de todo eso eran, claro está, sus amos; sus silencios, así, a lo largo de esos primeros tratados se constituían en silencios intratextuales. Tras el cuarto, el cambio es radical; seguimos sabiendo que se calla, cierto, pero lo que no podremos saber ya nunca más es qué es lo que se calla ni por qué; sus silencios son ya definitivamente tanto intra como extratextuales.

Más aún; según afirma, ya desde la calabazada en el diablo del toro había comenzado a desconfiar de sus primeros amos; sin embargo, lo suficiente seguía confiando en nosotros como para irnos confesando sus afectivas intimidades a través de dichos apartes y monólogos, pero desde el mismo momento en que se producen sus experiencias con el de la Merced, y ya cortadas tajantemente sus íntimas explayaciones, de nadie volverá a fiarse, ni de sus amos, ni de Vuestra Merced, ni de sus lectores. Su postura, de

---

<sup>11</sup> En nota anterior he sugerido que quien eliminó las interpolaciones en la edición de Alcalá pudo haberlo hecho por haber tenido en cuenta la decisión silenciadora de Lázaro. Ahora bien, este séptimo tratado fácilmente puede considerarse dividido en dos secciones: una inicial referente a su asentamiento con el alguacil y su cargo de pregonero, de estilo más impersonal y objetivo, y otra de discurso más subjetivo e íntimo, la citada de ese particular episodio de su vida familiar, y siendo esta segunda la discordante excepción dentro de esa línea de genérico silencio, cabe preguntarse si no pudo ser ésta una interpolación que, inversamente al caso anterior, se hubiera producido por desprecio y/o desconocimiento de esa constante silenciadora que vengo exponiendo. Descabellada como pueda parecer tal conjetura, el hecho de que el tratado tenga, además, por epígrafe ese inadecuado «Cómo Lázaro se asentó con un alguacil, y de lo que le acaesció con él» algo puede indicar en este sentido.

una vez por todas, es ya frente a todo y todos, y su afirmación de que relata su confesión «porque se tenga entera noticia de mi persona»(11), es, desde ese mismo momento, insostenible; noticia dará de su persona, cierto, pero que esa noticia sea entera no pasa de ser ya más que otra flagrante e hipócrita superchería del Lázaro narrador adulto.

Desde el seminal trabajo de F. Courtney Tarr de 1927<sup>12</sup>, ya se descubrió la estructura bipartita de la obra con el cuarto tratado como gozne pivotal. Posteriores avances críticos han hecho ver, paralela a esa división formal, la del desarrollo físico-psíquico de Lázaro, según la cual la parte primera sería la autobiografía del Lázaro niño frente a la del Lázaro de la segunda ya en su carrera de adulto<sup>13</sup>; división que también la vemos establecida y corroborada por el proceso de silenciamiento que vengo exponiendo; Lázaro, todo a lo largo de los tres primeros tratados, se ha caracterizado por la típica propensión del niño que tiende a contar todo más o menos indiscriminadamente; llegado al cuarto, el definitivo silencio en que se enquistaba frente a esa hipócrita sociedad en que para medrar hay que saber callarse, buen índice es de que decididamente ha ingresado en ese mundo de adultos, con lo que desde esta perspectiva, si desde las anteriores no, este cuarto tratado se presenta asimismo como la orgánica divisoria de las dos etapas de su vida.

Se entenderá, por todo ello, lo oportuno de reivindicar este tratado ante las críticas que le dirigieron tan respetabilísimos estudiosos como Sicroff o Lázaro Carreter, cuando al primero le pareció «más plausible considerar el Tratado cuarto como un esbozo inconcluso» y se preguntó «sino le faltó aplomo [al autor] para someter al fraile al mismo tratamiento aplicado a los amos anteriores»<sup>14</sup> y el segundo habló de «la heterogeneidad de los capítulos IV, V y VI (...) como fallo constructivo» amén de afirmar «lo atropellado de su construcción» y aún considerar «El hiato que se abre entre los capítulos III y IV» como de «carácter fallido»<sup>15</sup>.

Tras las abundantes aguas que, desde que eso dijeron, han pasado bajo los puentes críticos, de esperar es que hayan cambiado de opinión.

<sup>12</sup> F.C. Tarr, «Literary and Artistic Unity in the *Lazarillo de Tormes*», *PMLA*, XLII (1927), pp. 404-21.

<sup>13</sup> Cf., por ej., R.S. Willis, «Lazarillo and the Pardoner: The Artistic Necessity of the Fifth *Tractado*», *HR*, XXVII (1959), pp. 267-79; Norma L. Hutman, «Universality and Unity in the *Lazarillo*», *PMLA*, LXXVII (1961), pp. 469-73; S. Gilman, «The Death of Lazarillo de Tormes», *PMLA*, LXXXI (1966), pp. 149-66; A. Collard, «The Unity of *Lazarillo de Tormes*», *MLN*, LXXXII (1968), pp. 262-7; A. Bell, «The Rethoric of Self-Defence of Lázaro de Tormes», *MLR*, LXVIII (1973), pp. 84-93 y los trabajos tanto de Carey como mío citados en n° 5.

<sup>14</sup> En su trabajo «Sobre el estilo del *Lazarillo de Tormes*», *NRFE*, XI, n° 2 (1957), pp. 157-70. Cita en p. 167.

<sup>15</sup> En *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Eds. Ariel, 1972, pp. 77, 154 y 78 respectivamente.

# **LA SEMIOSIS EXTROVERSIVA/INTROVERSIVA EN *EL DRAGONCILLO DE CALDERÓN DE LA BARCA***

Elsa Graciela Fiadino  
Universidad Nacional de Mar del Plata

Desde el siglo XIX los críticos han señalado el parentesco que une a dos obras del llamado género menor hispano, los entremeses *La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes y *El Dragoncillo* de Calderón de la Barca, centrados ambos en la burla del honor conyugal. Casi todos los teatrólogos han estimado al último como una imitación libre del primero, que desmerece en la comparación con el original. Recién a partir de los años 80, se produce una revalorización de la obra breve calderoniana.

El presente trabajo intenta, a partir de la aplicación de las categorías de transtextualidad propuestas por el crítico francés Gérard Genette, mostrar cómo el tema del honor –dominante en gran parte del corpus de Calderón– aparece, en una pieza breve escrita en las postrimerías de su producción, como reescritura caricaturesca y desmitificadora a la vez, de su propia obra y de la de Cervantes.

## El código del honor en la escritura calderoniana

Cuando se habla del tratamiento del honor en la serie literaria española, de inmediato se piensa en el Siglo de Oro y en la dramaturgia de Calderón de la Barca, ya que este tema, tratado en distintas claves, constituye el eje de gran parte de su obra, desde los dramas –pasando por las comedias– hasta la piezas breves<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Entre otras, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*.; *A secreto agravio, secreta venganza*.

Varios autores han abordado el estudio de los subgéneros dramáticos mayores confrontándolos con la comedia de capa y espada; Bruce Wardropper<sup>2</sup> observó que esta clase de comedias «a pesar de su desarrollo cómico tienden hacia una solución trágica... son de esencia trágica» (p. 690) y por eso su mundo es «esencialmente idéntico al del drama del honor» (pp. 692-3).

Ignacio Arellano, al analizar los aportes críticos sobre el tema<sup>3</sup>, demostró que ciertos dramas de honor se producen porque «la comedia cierra el paso a la tragedia» (p. 43) y no —como afirmaba Wardropper— porque ella constituyera el embrión del riesgo trágico situacional. Los códigos onomástico y cronológico-geográfico, tanto como la restricción de los agentes cómicos contribuyen a configurar la tragedia, en la que el honor es un eje insoslayable.

Sin embargo, el honor y sus códigos aparecen permanentemente en comedias de capa y espada como disparadores de la acción dramática, como cristalización de valores tradicionales que pierden vigencia, pero, sobre todo, como una cantera de la que se extrae una potencial comicidad. Arellano espiga en el vasto corpus aurisecular y con gran agudeza destaca que los personajes a quienes llama «guardianes del honor», muestran una actitud rígida al respecto, aunque reconocen el escaso valor social de su prédica solitaria; frecuentemente son objeto de burla por parte de damas y galanes.

Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, en dos trabajos ya clásicos sobre el teatro breve de Calderón<sup>4</sup> asocian *El alcalde de Zalamea* con uno de los entremeses técnicamente más complejos, *El dragoncillo*. Descubren una nueva perspectiva en el tratamiento del tema del honor y consideran que la vinculación entre ambas obras obedece a una necesidad de reescritura, cimentada en la autolectura y en la variación del discurso ideológico.

Sabido es que Calderón de la Barca produjo la mayor parte de sus dramas de honor y comedias de capa y espada entre 1629 y 1637, en tanto que la primera edición de un número importante de obras breves data de 1663; Rodríguez y Tordera consideran que *El dragoncillo* es posterior a 1670<sup>5</sup>, hecho que, a nuestro parecer, lo coloca en un espacio privilegiado pues plantea un problema teórico muy interesante, que pasaremos a examinar.

### La reescritura metatextual

La crítica tradicional ha reparado en la presencia de Cervantes dentro de la producción calderoniana y quizás una de las asociaciones más inmediatas haya sido la de los

<sup>2</sup> Vid. Bruce Wardropper, *El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón*, Actas del II Congreso de la AIH, Nimega, Universidad, 1967, pp. 689-94.

<sup>3</sup> Ignacio Arellano, *Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada*, Cuadernos de Teatro Clásico N° 1. *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 27-49.

<sup>4</sup> Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Pedro Calderón de la Barca. Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983. *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983.

<sup>5</sup> La edición princeps de *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento por los mejores Ingenios de España*, en *Lous, entremeses y mojigangas*, data de 1708.

entremeses *La cueva de Salamanca* y *El dragoncillo*. Jean Canavaggio<sup>6</sup> en un valioso artículo, expone brevemente la circulación del tema en la literatura española y alude al valor metateatral del entremés que nos ocupa; ambos textos escenifican un esquema de raigambre folklórica: infidelidad de la esposa- / regreso repentino del marido/ -celebración de su ingenuidad a través de la representación de un ritual mágico.

Gerard Genette en *Palimpsestes*<sup>7</sup> menciona cinco tipos de relación transtextual: una de ellas, la metatextualidad, es la que une un texto A con un texto B, sin que B necesariamente nombre a A, en el comentario que constituye la relación crítica. Si bien los trabajos críticos ficcionales dan origen a otros metatextos no ficcionales, aún no se ha reparado suficientemente en la relación metatextual que origina un cambio discursivo o ideológico; el trabajo de Canavaggio cubre en parte esa pretensión y expone la construcción de un sistema semiótico de segundo grado, en el que una práctica escritural propia del modelo ideológico en crisis del Barroco aparece como discurso metateatral que replantea la espectacularidad y como discurso crítico en el que nuevos actores y un final distinto descubren otra visión de la vida.

#### La reescritura satírica de tercer grado

Si partimos de la negación de Rodríguez y Tordera a dividir la obra de Calderón en trágica y cómica, pues los sistemas de relación del Barroco son mucho más complejos, pero sobre todo porque el poeta reconoció en la risa la impronta de la humanidad, estaremos en condiciones de considerar al entremés, no como un género menor sino como un *espejo de la comedia*; en el que se condensa el mundo abigarrado de ésta, que incluso puede contener una teoría en pocos versos. Los procedimientos textuales homólogos y la comicidad inversiva, inexistente en las obras serias, permiten afirmar que *El dragoncillo* resulta en principio un hipertexto derivado de varios hipotextos propios, tradicionales y cervantinos.

Creemos que las categorías propuestas por Gérard Genette permiten considerar este entremés desde la perspectiva de otra relación transtextual, además de la ya analizada: el *travestismo*. Este hipertexto opera tanto por transformación de la producción anterior, como por *imitación* de textos de la enciclopedia. La transformación estilística<sup>8</sup> a la que Genette llama *travestismo*, sólo es posible cuando existe una función satírica.

El trabajo del teórico francés permitiría arribar al problema de la reescritura como consecuencia de la capacidad autolectora. Las obras del Barroco poseen un grado de autorreflexión que dificulta diferenciar la obra concluida del borrador; sin embargo, en este entremés la duda parecería estar disipada pues no sólo es de una etapa posterior a

<sup>6</sup> Jean Canavaggio, «En torno al Dragoncillo. Nuevo examen de una reescritura», en Alberto Navarro González (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1988, pp. 9-16.

<sup>7</sup> Gerard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>8</sup> «Je propose donc de (re)baptiser [...] travestissement la transformation stylistique à fonction dégradante...» (p. 33).

la de *El alcalde de Zalamea*, sino que su discurso complejo demuestra madurez artística.

Pierre Laurette<sup>9</sup> afirma que «la escritura es reescritura, es mimesis y representación», a la vez que reconoce un «margen lúdico» entre sujeto que imita y objeto representado. Si bien centra su atención en el *pastiche*, por tratarse de relaciones intertextuales (o transtextuales), creemos que las funciones modelizadoras pueden aplicarse en los casos de travestismo. Esas funciones del *pastiche* se basan en la re-presentación y en el grado de mimesis; son ellas: a) la función especular simple, por la cual un texto copia/imita un modelo; b) función especular múltiple, relacionada con la intertextualidad, es el *pastiche* que remite a otros *pastiches*; c) función retro-especular de re-presentación, en la que se implican la escritura del modelo y la re-escritura.

Laurette sólo considera la relación transtextual de imitación y régimen lúdico, pero pensamos que en la de transformación y régimen satírico representada por el travestismo, también es posible reconocer algunas de estas funciones.

Los dos hipotextos básicos en *El dragoncillo –La cueva de Salamanca* de Cervantes y *El alcalde de Zalamea* de Calderón– determinan una función especular múltiple por el hecho de remitir a otros textos de la enciclopedia ya transformados y una función retro-especular de re-presentación porque el modelo serio es expuesto, originándose un retorno a una nueva escritura, cómica y transgresora.

Si el *pastiche* para Laurette «constituye un sistema modelizante terciario», del mismo modo el travestismo sobremodeliza el sistema semiótico, de tal modo que el sistema semiótico del entremés (S2) cuestiona el sistema semiótico de los dramas de honor cuando el autor es el mismo en ambos casos (A1 = A2) a través de un texto (T2) transformado y resuelto en clave humorística. La semiosis resultante, si bien remite autoalusivamente a los códigos calderonianos, refiere y proyecta otros códigos, lo que le otorga una cualidad extroversiva. El entremés sustituye entonces la crítica literaria; es como dice Genette, crítica en acción.

### La reescritura y las marcas culturales

Ahora bien, nosotros, lectores críticos que ejercemos el oficio en los últimos años de un milenio que ha perdido la inocencia, no podemos conformarnos sólo con el aspecto lúdico de la transformación. Se evidencia en este entremés la intención de Calderón de atacar la fosilización temática del teatro, ya presente en la producción destinada a ser representada en la corte y en las complicadas tramoyas de los autos sacramentales, esta intención remite a un modelo ideológico en crisis.

El concepto de utilidad social de la honra<sup>10</sup> alterado por el acceso a ella de los

<sup>9</sup> Pierre Laurette, *A la sombra del pastiche: la reescritura, automatismo y contingencia*, *Texte. Revista de Crítica y de Teoría Literaria*, Univ. Nac. de Rosario, Rosario, 1986.

<sup>10</sup> Vid. Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, «Honra y utilidad social», *Calderón*, Actas del Congreso Internacional, Madrid, C.S.I.C., 1983. Volumen II, pp. 881-895.

indianos enriquecidos o por las bodas desiguales, en un imperio desmembrado y decadente, es puesta en ridículo a través de la búsqueda de una apariencia decorosa. Si bien Calderón de la Barca mantuvo en su teatro los ideales de una sociedad estamental, sin atacar los principios que la sustentaban, supo también mostrar la labilidad de algunos de ellos en su teatro breve.

La burla desmitifica los ritos demoníacos, trasladando a los espectadores desde el campo del temor al de la risa por medio de una comicidad inversiva, carnavalesca que remite a prácticas sociales populares, de antiquísima raíz folklórica, que la estética elaborada e intelectualista del Barroco no logra enmascarar.

El mundo carnavalizado del entremés da cuenta del vigor del instinto de conservación, manifiesto en este caso por la necesidad de ingerir alimentos, deseo que no logra anular la presencia del miedo, aun en aquellos personajes que participan de la falsedad del conjuro.

Los elementos culinarios, exclusivos del mundo femenino, en este caso aparecen en poder de personajes masculinos, en cuyas manos pierden su eficacia. El conjuro que pronuncia el soldado para forzar la aparición de la comida, es una parodia del conjuro con candil, destinado a lograr la potencia erótica del hombre, pero la totalidad del conjuro sigue el esquema del de sombra, pues se invoca a la fuerza maligna que permitiría conseguir el amor de un galán esquivo, cuando en el entremés, sólo se aspira a que el sacristán alcance las viandas.

*El dragoncillo* de Calderón, seguido en la serie literaria por *El astrólogo tunante* del finisecular Bances Candamo, es una muestra de la convergencia de saberes: los detentados por la élite intelectual y los de índole mágica, atesorados por sectores populares. En el multifacético campo cultural del siglo XVII, se va operando, a partir de la mitad de la centuria, un proceso creciente de racionalización que provocará el consiguiente cambio epistemológico. El mundo desencantado del siglo XVII hará que la magia se transforme, cada vez más, en un espacio de comicidad desmitificadora.

# 1 «EL MEMORIAL DE PECADOS DE PEDRO DE COVARRUBIAS (1515): TEXTO Y ÁMBITO LITERARIO»

M<sup>a</sup> Jesús Framiñán  
Universidad de Salamanca

## I. AUTOR Y OBRA

### II. «MEMORIAL DE PECADOS»

### III. «MEMORIAL DE PECADOS» Y ÁMBITO LITERARIO

I. De la producción del dominico PEDRO DE COVARRUBIAS conocemos, principalmente a través de catálogos y repertorios bibliográficos<sup>1</sup>, ya que su obra no ha sido impresa modernamente, en primer lugar (cito de modo completo) el *Memorial de pecados e aviso de la vida christiana, copioso, muy cumplido e provechoso assí para los confesores como para los penitentes*. Extenso título encabeza una obra de apenas un centenar de folios en tamaño octavo, sin numerar y sobria tipografía, de la que nos han llegado varias impresiones burgalesas (Basilea, 1515 –la más temprana– y 1517; sin impresor, 1527), dos sevillanas (Comberger, 1516, y J. Varela, 1521), una toledana (Eguía, 1527) y una salmantina (Porras y Liondedei, c. 1528)<sup>2</sup>, aunque existen ediciones posteriores en 1545<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Como repertorios básicos, utilizo de F.J. Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge U.P., 1978 (de ahora en adelante, Norton); y de A. Palau y Dulcet, el *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Librería Palau, 1951, 28 vols. (de ahora en adelante, Palau).

<sup>2</sup> BURGOS, Basilea, 1515: Norton, n. 279; BURGOS, Basilea, 1517: Norton, n. 298; la edición burgalesa (s.i.) de 1527, hoy en la Bibl. Nac. de Lisboa (R. 13.963 P) me ha sido indicada por el Dr. G. West, de la British Library, por gentileza de la Dra. M. Fernández Valladares (a quienes agradezco el dato); dicha

En esta obra, Covarrubias se declara autor de un *Tratado de los pensamientos* [fol. 39 v], del que hasta ahora no he hallado rastro en mis pesquisas bibliográficas, y manifiesta tener impreso un *Aparejo de bien morir* [fol. 56r.], del que aparece consignada una edición de 1526 en el registro de don Fernando Colón<sup>4</sup>. Acaso más conocido sea su *Remedio de jugadores*, impreso también en Burgos, por Melgar, en 1519, del que conservamos un significativo número de ejemplares<sup>5</sup> y en cuya estela cabe situar los posteriores *Tratado en reprobación de los juegos*, de Diego del Castillo de Villasante (1528)<sup>6</sup>; el *Tratado del juego*, de fray Francisco de Alcocer (1559)<sup>7</sup>; o el *Libro de los daños que resultan del juego*, de Adrián de Castro (1599)<sup>8</sup>, por citar sólo los más destacados de los publicados en esa centuria.

Por otro lado, Covarrubias es también compilador de unas *Homelie diversorum doctorum in Evangelia*, así mismo burgalesas (Basilea, 1515)<sup>9</sup>, y de sendos *Flos*

edición figura en el *Novum Regestrum. Catálogo Colectivo de Fondo Antiguo, siglos XV-XIX, de la Asociación de Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica*, en soporte CD-ROM. SEVILLA, Cromberger, 1516: Norton, n. 890 y Palau, n. 161676; SEVILLA, Varela, 1521: Palau, n. 64168. TOLEDO, Eguía, 1527: Palau, n. 64169. SALAMANCA, Liondedei, c. 1520: Norton, n. 589, pero tengo en cuenta la rectificación propuesta por L. Ruiz Fidalgo (*La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco, 1994, núm. 168) quien atribuye la edición conjuntamente a Porras y Liondedei, retrasa a 1528 su datación y describe con precisión el ejemplar único que posee la Bibl. Nac. de Madrid (R/ 27988), del que me sirvo en este trabajo. Palau consigna otra edición burgalesa en 1517, también en tamaño 4<sup>o</sup> pero titulada *Memorial de pecadores y penitentes. Arte para bien confesar*; afirma que se reimprimió en Burgos en 1527, pero a juzgar por la diferencia de títulos, no parece coincidir con la recientemente localizada por Fdez. Valladares en Lisboa.

<sup>3</sup> Apoyándose en Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, 1895, Palau menciona una edición en 8<sup>o</sup>, de 40 hojas, impresa en MEDINA DEL CAMPO por Pedro de Castro, n. 64169. Otra edición emeritense aparece citada por Melquiades Andrés, en *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, B.A.C., 1994, pág. 161.

<sup>4</sup> Impreso en Toledo, 1526, tamaño 4<sup>o</sup> (Palau, 64172). Este título se menciona en la edición del *Memorial* de 1528 [fol. 56r.].

<sup>5</sup> Norton señala cuatro ejemplares en la Bibl. Nac. de Madrid y uno en El Escorial, así como en la Bibl. Univ. de Oviedo, en la British Library, en la Hispanic Society de Nueva York, en la Bibl. Nac. de Lisboa y en la Bibl. Nac. de Escocia (n. 323). Palau consigna, además de la de 1519 (n. 64162), una impresión posterior en idéntico tamaño (4<sup>o</sup>) y número de folios (90) del *Remedio de jugadores... nuevamente añadido y emendado*, hecha en Salamanca por Juan de Junta en 1543, n. 64163). Señala asimismo traducciones al italiano en 1561 y 1568 (ns. 64164 y 64165, respectivamente).

<sup>6</sup> Diego Del Castillo De Villasante, *Tratado muy útil y provechoso en reprobación de los juegos, y no menos provechoso para la vida y estado de los hombres*, Valladolid: Nicolás Tyerri, 1528, que fue reeditado y comentado por fray Domingo De Valtanás en edición de Sevilla, Martín Montesdoca, 1557: *Sátira / e invectiva contra los / tahures: en que se declaran los da / ños que al cuerpo y al alma / y a la hazienda se siguen / del juego de los naipes*, reedición descrita por F. Escudero y Perosso, *Tipografía Hispalense: anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla... hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, 1894, pág. 240.

<sup>7</sup> Fray Francisco De Alcocer, *TRATADO DEL Iuego, compuesto por Fray Francisco de Alcoçer [...] en el qual se trata copiosamente quando los jugadores pecan, y son obligados a restituyr assi de derecho diuino como de derecho común y del reyno, y de las apuestas, suertes, torneos, iustas, juegos de cañas, toros, y truhanes con otras cosas prouechosas, y dignas de saber*, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1559. Poco después daría a la imprenta un *Confessionario Breve* en 1568.

<sup>8</sup> Adrián De Castro, *Libro de los daños que resultan del juego*, Granada Sebastián de Mena, 1599.

<sup>9</sup> Norton, n. 274; y más recientemente, P.M. Cátedra, *Arnao Guillén de Brocar, impresor de las obras de Nebrija*, en *El Libro Antiguo Español III. El Libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, ed. de M<sup>o</sup> L. López Vidriero y P. Cátedra, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional,

*sanctorum* en romance: uno en tamaño folio, de 1511, y otro, que acaso quedara en mero proyecto, una *editio minor*<sup>10</sup>.

Ésta sería, hasta donde he podido recopilar, la suma de su obra impresa, de la que me intereso ahora por su *Memorial de pecados*, cuya edición estoy preparando en el marco de un proyecto más amplio de edición de obras espirituales del Siglo de Oro, que coordina en la Universidad de Salamanca la Dra. Mancho Duque<sup>11</sup>.

II. En lo que hace a fray Pedro de Covarrubias, su *Memorial de pecados* pudo ser la más divulgada de sus obras, a juzgar por las sucesivas impresiones de que gozó: 1515, 1516, 1517, 1521, 1527, 1528 y 1545. Muy pocos datos biográficos puedo facilitar sobre este autor más allá de los contenidos en la portada de la misma: su pertenencia a la orden de predicadores, su condición de maestro teólogo, y su relación espiritual – muy probablemente también de mecenazgo – con la Duquesa de Frías, a quien va dedicado el *Memorial* [fol. 1r]. Muere hacia 1530<sup>12</sup>.

Según su título-portada, la obra va dirigida tanto al confesor como al penitente, y el propio autor precisa en la dedicatoria preliminar el alcance o los límites en que va a desenvolver su tarea: «si oviera de escrevir **doctrinalmente**» –afirma–, «no se podía escusar largo proceso» [fol. 2r]<sup>13</sup>. En efecto, nos hallamos lejos del grueso tratado, de alto vuelo teológico, o lejos de farragosos principios de moral cristiana, como sería – por poner un ejemplo – el muy próximo *Espejo de la conciencia* de Juan Bautista Viñones, en 1507 (tres tratados en tamaño folio, el último dedicado a la confesión, y también inédito)<sup>14</sup>. No es el caso. Covarrubias presenta «este memorial y recuerdo de pecados que para mí hize para, cuando oyo confessions, tenerle en la mano» como «alguna forma de examinar la conciencia e reducir los pecados a la memoria» [*ib.*]. Esta deliberada finalidad pragmática – que en seguida comprobaremos – no está reñida, sin embargo, con el celo de un profesional de la Teología, dispuesto a ahondar inquisitivamente en las materias propias de su competencia, y a hacerlo desde una conciencia de hombre culto con conocimiento de obras similares. En ese mismo prefacio, alerta Covarrubias: «escribiendo sólo tocando las cosas y *dexándolas sin averiguar e determinar*, parecía

---

Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, en especial pp. 44 y 69-70. No estoy en condiciones de precisar si estas *Homilías* guardan relación con dos gruesos volúmenes de sermones en latín, editados por Francisco de Vitoria en París, en 1520, y que aparecen censados con los ns. 64170 y 64171 por Palau, quien afirma, sin justificar su aserto, que «fueron predicados en castellano y traducidos al latín» por Covarrubias.

<sup>10</sup> Para el primero, véase Norton, n. 1151; y para ambos, las oportunas precisiones de P.M. Cátedra, art. cit., pp. 44 y 70-71.

<sup>11</sup> En dicho proyecto, *Edición de textos de la espiritualidad del Siglo de Oro* (DGYCIT PB 93-0636), esperan ver la luz autores inéditos como Juan de Dueñas, Alejo de Venegas o el propio Covarrubias, y obras de autores más conocidos, como los *Abecedarios* completos de Osuna, necesitados de ediciones filológicamente más rigurosas que las que disponemos hasta ahora, así como las poesías de san Juan de la Cruz, que aparecerán próximamente en la Biblioteca Clásica de la editorial Crítica.

<sup>12</sup> Cf. Julio Cejador y Frauca, *Historia de la Lengua y Literatura castellana [1928]*, Madrid, Gredos, 1972, Tomos II y III, p. 46.

<sup>13</sup> Los subrayados de citas textuales son míos.

<sup>14</sup> Aparece en Norton sin atribuir a Viñones con los ns. 387 (Logroño: Brocar, 1507), 1092 (Toledo: Varela, 1513), 846 (Sevilla: Cromberger, 1514) y 970 (Sevilla: Varela, 1516).

no hacer nada ni *cosa de letrado*», para situar, finalmente, su entrega «no como quien ha hecho cosa nueva, mas a lo menos más complida que cuantas yo he visto» [*ib.*].

De modo general, puede definirse este *Memorial* como un extenso cuestionario de preguntas breves y concisas, formuladas en estilo directo a un supuesto penitente, en donde el autor actúa lógicamente como confesor, desdoblándose a menudo para adoptar el punto de vista del pecador. Así, la obligada «autoinculpación» del comienzo señala: «Yo, pecador,... digo mi culpa..., acúsome que no traygo... propósito...; e a vos, muy reverendo padre mío espiritual, ruego... me ayudéis... e supláys mis defectos» [fol. 4r]. Por supuesto, es mucho más sugestivo este desdoblamiento a lo largo del interrogatorio por el sutil juego psicológico que depara el intercambio de papeles 'acusador-acusado'.

Por otro lado, y también con carácter general, a lo largo de la obra las preguntas se encadenan de modo yuxtapuesto e incluso, a veces, a un ritmo vertiginoso, pues son muy leves las apostillas de contenido doctrinal que introduce Covarrubias.

La obra toda presenta una división interna, no explícita, en dos grandes apartados. En primer lugar, se contienen las preguntas *comunes* a Mandamientos y pecados mortales y, en segundo lugar, las preguntas dirigidas a los diversos estados y condiciones de personas, estrictamente jerarquizados por estamentos religiosos y civiles con múltiples apartados y subdivisiones, que confieren, a la postre, un notable interés sociológico y cultural a ésta, la parte más extensa de la obra (fols. 44v- 88v).

Pero antes de llegar a ella, resumo, a vuela pluma, los contenidos previos según el orden en que aparecen dispuestos. Tras el citado preliminar del «Yo, pecador», se formulan las preguntas de rigor («¿la confesión passada fue legítima...? ¿partistes los pecados diziendo unos a un confesor e otros a otro? ¿confessastes os con sacerdote assí ignorante que no supo discurrir vuestra conciencia, ni distinguir ni determinar de los pecados?», etc. [fols. 5r y v]).

Después del exhorto «ahora, hijo, dezid vuestros pecados... primero... aquéllos de que hayáis más vergüença», alecciona al pecador en la tarea común: «agora, pues, comencemos e prosigamos *por orden* la confesión» [fol. 6r].

Y destaco el término ORDEN porque nuestro fraile va tejiendo un elaborado haz de correspondencias entre Mandamientos, virtudes teologales y pecados capitales, de modo que quedan interrelacionados en una sólida construcción, que, cuando menos, facilitaría su mantenimiento en la memoria, uno de los objetivos de la obra.

Y así, parte de la distinción entre los tres primeros Mandamientos, que atañen a Dios, y los siete restantes, que atañen al prójimo [fol. 7r]. En torno al primer Mandamiento se articulan los preceptos referidos a la FE —acompañada de la declaración del Credo—, a la ESPERANZA y a la CARIDAD, ciñéndose a la pauta siguiente: breve enunciación de los aspectos relativos a cada virtud, seguida de las pertinentes preguntas [fols. 7r-13v]. Este guión se aplica a cuantas divisiones y subdivisiones internas establezca en cada caso.

En el segundo Mandamiento, una vez expuesto el precepto, se desgranar las oportunas cuestiones [fols. 14r-15v] y, a partir de aquí, aplicando el esquema ya señalado, el cumplimiento de cada mandamiento contraviene uno o dos pecados capitales, de

modo que la PEREZA corresponde al tercer Mandamiento; la SOBERBIA al cuarto, la IRA y la ENVIDIA al quinto, la LUJURIA y la GULA al sexto y la AVARICIA al séptimo [fols. 15v-38r]; mientras que octavo, nono y décimo no llevan aparejados otras diversas culpas [fols. 38r-40v].

Por último, se sitúan los pecados contra los cinco sentidos, contra las siete obras de misericordia corporales y las siete espirituales [fols. 41r-44v].

Para ilustrar, dentro de los márgenes disponibles, el orden con que procede Covarrubias, bastará con señalar un ejemplo.

El primer Mandamiento consta de una primera parte que, como decía, concierne a las tres virtudes teologales; tras la última, la caridad, cuyo precepto categoriza en tres apartados (amar a Dios preciosamente –seguida de breve explicación y dos sucintas preguntas–; amarlo ordenadamente –con exposición y tres preguntas–; amarlo liberalmente –esta vez expone sin preguntar–) [fol. 9v-10r], Covarrubias recoge tres actos externos que se corresponden con estas tres virtudes: el primero es orar e adorar con reverencia (con las subsiguientes preguntas); el segundo es (...) adornar los templos (seguido de las correspondientes preguntas); el tercero es pagar primicias y diezmos, junto al cumplimiento de votos. A este respecto, interroga a renglón seguido: «¿pagastes los diezmos enteramente?; ¿Hezistes o dexistes contra el voto?, ¿Hezistes voto de hazer algún notable mal o de no hazer algún notable bien?» y por último, «¿Hezistes voto de alguna cosa por poder hazer algún pecado mortal?» [fol. 11r].

Y concluye este primer Mandamiento exponiendo la segunda parte del mismo «en el cual es prohibida la ydolatría»; entonces formula una veintena de preguntas del siguiente tenor: «¿tomastes algo de lugar sacro?... ¿Hezistes, o deprendistes, o enseñastes encantamientos?... ¿Adorastes o hezistes reverencia al demonio, expressa o encubiertamente?... ¿Fuystes agorero en graznidos de aves, o aullidos de animales, o encuentro dellos; o en acacimientos como es estornudar, estropeçar, temblar o sonar algunas junturas del cuerpo? ¿Parastes mientes cuál pie ponéys primero en tierra cuando os levantáys, o cuál calzáys primero? ¿Cortar ropas o vestirlas en cierto día? ¿No se querer casar cuando la luna es nueva?... ¿Deprendistes o desseastes saber nigromancia o las otras artes prohibidas, para usar dellas? ¿Tenéys, e no havéys querido quemarlos, libros de semajantes cosas supersticiosas?... ¿Distes a alguna persona a comer algo por haver su amor e gracia?» [fols. 11r-12v].

Pese a ser mucho más extensa, es de rigor detener aquí la ejemplificación para dar cuenta del otro gran apartado que integra el *Memorial*.

Este segundo apartado está integrado por casi sesenta epígrafes referidos a otros tantos estados, dignidades, cargos, profesiones y oficios, agrupados en dos secciones nítidamente diferenciadas; en primer lugar, y dispuestos jerárquicamente, los pertenecientes al estamento clerical, hasta un total de 21; y, a continuación, en escala descendente, los que corresponden al orden seglar, que suman treinta y ocho rúbricas.

En este segundo bloque se va adelgazando la leve carga doctrinal con que Covarrubias acompañaba los epígrafes del apartado anterior, hasta desaparecer casi por completo a medida que abandona el ámbito clerical y se adentra en el orden civil.

Al mismo tiempo, en contraste con el primer apartado en donde se interrogaba

desde fórmulas impersonales, ahora la primera persona encabeza cada una de esas dos secciones internas, apareciendo luego esporádicamente en el curso del cuestionario. Y así se lee: «començando por la yglesia, *pregunto* a los perlados» [fol. 44v] y, veinte folios después: «agora vengamos al estado seglar; primeramente *pregunto* al emperador [fol. 64v].

Por 'iglesia' Covarrubias entiende, según la configuración estamental medieval, *oratores*, esto es, eclesiásticos y hombres cultos en general. El orden en que aparecen jerarquizados unos y otros viene definido por la autoridad y el poder que cada dignatario o potestad detente; y, a mayor rango, más extenso interrogatorio. Así se cumple en la escala más elevada, compuesta por prelados, abades y monjes junto a otros religiosos [fols. 44v-50v].

En efecto, es posible deslindar este primer grupo si nos atenemos a una cierta pauta de división interna que ofrece el propio texto; en concreto, las sentencias de excomunión, que rara vez afectan de modo singular a una dignidad o cargo, sino que son compartidas por varios.

Sobre esa misma apoyatura textual, un segundo grupo del estamento clerical vendría constituido por –cito en orden de aparición– abadesa, deán, arcedian, arcipreste de la ciudad, arcipreste rural, tesorero o sacristán –conjuntamente–, maestrescuela, cantor o chantre –conjuntamente–, canónigo, clérigo parroquial, beneficiado y, por último, clérigo rural [fols. 52v-59r]. Al cabo, se refieren los casos de excomunión que afectan a todos ellos, considerados genéricamente en el texto como 'personas eclesiásticas' [fol. 59r-61v].

Por último, cierran la nómina quienes se hallan exentos de la aplicación de leyes específicas sobre excomunión en su rango o estado. Figuran inquisidores<sup>15</sup> en primer lugar, predicadores, confesores, doctores y maestros –conjuntamente–, estudiantes y hospitaleros [fol. 61v-65r].

En los límites del presente trabajo no es posible –ni es mi objetivo– dar cuenta del arsenal de preguntas dirigidas a cada representante del orbe eclesiástico. Por otro lado, nada suple la lectura directa de un texto; sólo en la medida en que éste no sea accesible, quizá sea útil destacar que el interrogatorio de cada «figura» invariablemente se vertebra en torno a varios puntos comunes:

1) *La licitud en el procedimiento de obtención del cargo*. Y así pregunta al ABAD: «¿comprastes el abadía? ¿Tomastes hábito... principalmente por ser abad, e por fuyr pobreza e bivar más espléndidamente?»; al BENEFICIADO: «¿hovistes el beneficio por limosna o otro mal medio?»; al DEÁN: «¿procurastes vos, o otro por vos, la dignidad?»

2) *La competencia para detentar o ejercer la dignidad o cargo*. «¿Sabéis las cosas que a vuestro officio pertenecen?» (al ARCIPRESTE RURAL); «si soys inducto, ¿cómo tomastes título de maestro escuela?» (MAESTRESCUELA); «por ventura sin saber cantar ni hazer vuestro officio, ¿consentistes hazeros cantor?» (al CHANTRE).

<sup>15</sup> Sólo en este caso, advierte: «si soys de la orden de los Predicadores, ¿procedistes contra los Menores, o al contrario? Soys descomulgado por la Extravagante del Paulo II» [fol. 62v].

3) *El acatamiento debido a los superiores sin soslayar las obligaciones para con los subordinados.* Al DEÁN: «¿fuystes grave y pesado, o molesto a vuestro obispo?»; al ARCEDIANO: «¿oposistes os indebidamente contra el obispo?»; al MONJE: «¿conspirastes contra vuestro perlado para deponerle o offenderle en otra manera?». Al ARCIPRESTE DE LA CIUDAD demanda: «¿soys descuydado en zelar la vida e honestidad de vuestros clérigos? ¿Permitís a los clérigos discurrir o andar baldíos?»; al ARCIPRESTE RURAL: «¿desgastáys los clérigos cuando ys a visitar?».

4) *El ejercicio del poder: abuso de autoridad y apropiación de bienes ajenos* (siempre el capítulo más extenso). Sólo al PRELADO interroga: «¿apropiastes a vos lo que era de la yglesia? ¿Ordenastes a alguno por dinero? ¿Usurpastes algunos dineros parrochiales? ¿Usurpastes los bienes de las yglesias vacantes? ¿Usurpastes coletas o servicios injustos con achaque de capelo, o con otros colores? ¿Distes algún beneficio por simonía? ¿Lleváys por los ejercicios de vuestro officio particular paga o derecho, que mejor se llaman tuertos e robos?». Al DEÁN: «¿apropiastes a vos lo que es común del cabildo?»; al ABAD: «¿apropiastes a vos las yglesias donde tenéys patronazgo?»; al ARCEDIANO: «¿queréys alguna cierta ganancia por investir o colar?»; al ARCIPRESTE RURAL: «¿no queréys hazer nada sino por dinero?»; y, en fin, al CÁNONIGO: «¿athesoráys dineros e dexáys de dar a los pobres? Lo cual pregunto a todos los eclesiásticos».

No obstante estos puntos comunes, el *Memorial* se ciñe estrechamente al perfil peculiar de cada estamento encuestado, de donde resulta un estereotipo negativo que queda estampado con precisión gráfica, con plástica expresividad. Así, inquiere a los PRELADOS: «¿Dissimulastes la sarna de los pecados; la lepra de los erejes, adevinos, supersticiosos, públicos blasfemos, públicos amancebados?»; a los CLÉRIGOS PARROQUIALES: «¿Coloráys los vicios: la avaricia so color de reglado o de contentado; la crueldad so color de zelo; la floxedad so color de piedad?»; o bien, en otro registro, al SACRISTÁN: «en el cerrar e abrir de puertas, ¿distes grandes golpes quebrándolas? ¿Tenéys limpia la fuente para baptizar...? ¿Qué tan limpios están los altares e atavío dellos? La yglesia, ¿hay polvo, arañas, ratones, etc.?»

Idéntica precisión descriptiva preside la sección final, constituida por treinta y ocho *items* referidos al orden seglar. Aquí se examina, en primer término, al emperador y al rey junto a otros señores (conjuntamente), aislados de los restantes por las excomuniones aplicables a su rango; así diferenciados, vendrían a conformar el segundo peldaño de la pirámide estamental, el de los caballeros-guerreros. Convendrá retener la desproporción entre las ocho escuetas preguntas dirigidas al emperador, y el despliegue, a lo largo de cinco páginas, de preguntas formuladas al rey y señores; unas, referidas al gobierno en el orden temporal y otras, las que contravienen el estatus y privilegios de la Iglesia, en idéntica proporción.

A partir de aquí lo que encontramos en los treinta y seis epígrafes siguientes es un extenso caleidoscopio social en donde encuentran acomodo representantes de alto, medio y bajo estatus; diversas categorías de servidores del Estado; un amplio elenco de profesiones y oficios; y un recuento de faltas en virtud del estado civil, edad, sexo y vínculo familiar de cada encuestado.

Abren esta relación los caballeros y los dados al arte militar (conjuntamente), los cortesanos, los oficiales de los señores o comunidades, los consejeros de los señores y de comunidades, y junto a éstos, los regidores. Vienen después jueces, abogados, árbitros, testigos y acusadores (conjuntamente), procuradores, notarios pleiteantes, seguidos de tutores y testamentarios. Aparecen luego médicos, boticarios y cirujanos; tras ellos, el *item* más extenso, referido a las «mercaderías». A continuación figuran corretores, cambiadores, embajadores y mensajeros (conjuntamente). Se examina después al señor de la casa, a hijos y servidores (conjuntamente); a viejos, a mozos, a casados; al varón, a la mujer; a las vírgenes, a las viudas. Se sitúan luego los trabajadores y oficiales del común (conjuntamente); los labradores y los pastores. Les siguen los barberos, los pañeros y perailles (conjuntamente). Taberneros, venteros y mesoneros, en conjunto, son los penúltimos, y sastres, los últimos. Una norma de excomunión común engloba a este nutrido catálogo [fols. 88v-90r].

Lejos de nosotros la peligrosa... tentación de ejemplificar en esta ocasión. Trasladaré únicamente, no preguntas ensartadas, sino una explicación y una apostilla con las que Covarrubias ilustra las malas artes de mercaderes y el mal hacer de barberos. Dice el primero:

¿Vendistes algo falso o defectuoso sin manifestar la falsedad o defecto? Lo cual puede ser en la substancia: vendiendo alquimia por fino oro o plata; vidrio por piedra preciosa; vino aguado por puro; especies mezcladas por puras, como hazen los que venden las especias molidas; e, finalmente, una cosa por otra. En la cantidad, en el peso o medida: tirando el paño, que después falta media vara; e los que hazen calças, rómpense más presto. En la cualidad: el caballo manco por sano; la carne de oveja por carnero; el carmesí de Toledo por el de Florencia; lo viejo o podrido por nuevo; la possessión estéril e flaca por fértil. E no basta dezir: «yo os lo do por malo, por tal e tal», tomando a bueltas el verdadero defecto, que aquéllo es más cobrirle; los cueros quemados por buenos [fol. 80r].

Dice el segundo, respecto de los BARBEROS:

Havéys de ser muy limpios en el cuerpo, e vestir las manos muy limpias; las uñas siempre cortadas, salvo si no queréys que sirvan de navaja, que a las vezes acaece que, lavando, raéys antes con las uñas que con la navaja. Havéys de tractar con las manos el rostro blanda e cortésmente; mira que las mangas, cabe vuestras manos, no estén suzias ni de mal olor; con la boca no lleguéys tan cerca que les deys del huelgo como saludador, especialmente si huele mal [fol. 86v-87r].

Por último, una suerte de 'acto de contrición', titulado «Confesión general en fin de confesión» [fol. 90r y v], pone término a la obra y la cierran cuatro capitulillos en latín, destinados a confesores, que contienen las instrucciones para la absolución.

### III. Ámbito literario

En una primera aproximación podría deslindarse el *Memorial* de Covarrubias del

universo de tratados doctrinales que en las primeras décadas del siglo XVI están dando a la imprenta religiosos de diversas órdenes, coetáneos del dominico, con ánimo de servir a la edificación o la instrucción del cristiano (laico o religioso). Pienso en el arriba citado *Espejo del alma para todos los estados*, de Viñones; en el *Diálogo de la doctrina cristiana* de Juan de Valdés (1529), en los *Abecedarios espirituales* de Francisco de Osuna (1527 y sig.). El enfoque y tratamiento de la materia espiritual, así como la valfa literaria de estas obras poco tienen que ver con la obrilla de Covarrubias, pero sí comparten con él un planteamiento común: unas y otra parecen dirigirse a un público amplio, más diverso que el círculo estricto de correligionarios en la fe. Y así, Viñones, por ejemplo, declara: «Porque la presente obra deste libro, ha sido mi intención de la hazer para los simples e sin letras...» [Tratado III, fol. III, col. a]. Ahora bien, salvado este punto común con las obras espirituales de comienzos de siglo, hay que apuntar en otra dirección.

El *Memorial* que acabo de describir ni es una flor única ni es flor exótica. La combinación de materia religiosa y revista de pecados según la condición social de cada uno, remite a una tradición medieval y la encontramos, al menos, en dos obras castellanas destacadas del siglo XIV, que dejaron alguna descendencia en el XV. La primera es el *Catecismo* del obispo segoviano Pedro de Cuéllar (1325)<sup>16</sup>, que se articula en siete partes: artículos de la fe, Decálogo, sacramentos, oficios divinos, vida y honestidad de clérigos, virtudes y dones del Espíritu Santo y, por último, pecados. Esta parte que cierra el texto es una lista de pecados propios de los distintos estados sociales; en concreto abarca obispos, abades, monjes, deanes, arcedianos, arcipreste junto a tesorero y maestrescuela, chantre, canónigo, doctores en ciencias, abogados, preste parroquial, rey, caballeros, mercaderes, labradores y mozos (dieciocho en total). Como catecismo dirigido a los clérigos, se concede especial atención a los pecados «clericales», y en este capítulo los puntos del *Catecismo* son los que toca, ampliados o reformados, Covarrubias en los respectivos epígrafes.

Ahora bien, la obra de Cuéllar es un compendio de doctrina católica, de carácter dogmático, disciplinario y litúrgico. Ateniéndonos a ese perfil, como tal catecismo, habría que encuadrarlo en el marco del género doctrinal.

Destaco brevemente dos rasgos, uno de contenido y otro, formal; el primero por contraste y el segundo por afinidad en relación al *Memorial*. El *Catecismo* segoviano tiene un enfoque penitencial un tanto obsesivo, en el sentido de que el pecado y su expiación son el vehículo a través del cual se expone el mensaje eclesial y cristiano, tarea de un riguroso canonista en misión pastoral.

A este respecto, conviene destacar que el *Memorial* de Covarrubias carece por completo de orientación penitencial. En este sentido, no es un «penitencial» ni responde tampoco a las pautas doctrinales de un «catecismo».

El segundo dato próximo al *Memorial* se refiere al tratamiento formal de los contenidos. El *Catecismo* segoviano, aunque se mueva en un plano frío, abstracto, meramen-

<sup>16</sup> Utilizo los datos del valiosísimo *Religión y sociedad medieval. El Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, ed. de J.L. Martín y A. Linage Conde, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1987.

te doctrinal, emplea un lenguaje directo, popular y asequible para sus destinatarios inmediatos: los «simples clérigos» que, a su vez, debían instruir a los todavía más simples fieles. Toda la exposición discurre en estilo indirecto salvo en una ocasión: la revista de los pecados capitales con motivo de la confesión. Aquí nos topamos con un cuestionario de preguntas lisas, llanas, producto de la experiencia profesional del levita, formuladas en estilo directo. Pese a que no ocurre lo mismo en la suma final de pecados, que se atiene a la fórmula «e dezimos que...; otrosí dezimos que...; e deve saber el clérigo que...», la simplicidad interrogativa de aquella otra parte del *Catecismo* de Cuéllar lo acerca a nuestro *Memorial*.

Cabe subrayar, por último, que ese sumario de pecados con arreglo a distintos estados, pasa casi literalmente al capítulo 53 del *Sacramental*, compuesto entre 1421 y 1423 por otro clérigo segoviano, Clemente Sánchez de Vercial<sup>17</sup>. Es también esta obra, pese al título, un catecismo extenso, técnicamente canonístico y de uso más bien clerical, que gozó de amplia difusión a lo largo del siglo XVI hasta ser incluido en el célebre índice de Valdés de 1559.

He dejado para el final una pieza de mayor envergadura con la que es posible filiar de algún modo el *Memorial*. Me refiero al *Libro de los pecados* del canónigo leonés Martín Pérez, escrito entre 1312 y 1317<sup>18</sup>. Si bien está concebido como una obra de sentido espiritual y teológico pastoral, anclada en el Derecho canónico, no tiene propósito catequístico. El aspecto que permite emparentar con él al *Memorial*, dos siglos posterior, es la revista de todas las situaciones sociales de la época con un tratamiento muy pormenorizado de cada especie concreta. La amplia casuística abordada se relaciona con la metodología de la penitencia de su autor, pues la mayor parte del contenido penitencial se refiere al mundo de las satisfacciones tasadas o la restitución por las faltas cometidas. Es aquí donde diverge Covarrubias, puesto que él no entra en absoluto en el mundo de la restitución penitencial de los pecados ni es prolijo en el repertorio de faltas por estados; antes bien, en él predomina la concisión. Pese a ello, es la obra con la que el *Memorial* presenta mayor afinidad, tanto por estar focalizada en los pecados como por el recorrido de los mismos a lo largo de la escala social, un contenido, por otro lado, que no se halla en otra obra próxima, el *Confesional* de Alonso de Madrigal, el Tostado (1446).

En cambio, ese mismo contenido recuerda el género de la poesía penitencial de los siglos XIV y XV, cuyo argumento consiste en la revisión de los pecados capitales con motivo de la confesión, lo cual da pie para insertar, en un plano realista, la llamada «sátira contra los estados del mundo». Pero la simple exposición doctrinal, a veces con exhortaciones éticas y ascéticas, de la obra de Juan Ruiz, el Canciller Ayala, Ruy Páez de Ribera en su *Dezir a manera de confesión*, o Fernán Pérez de Guzmán en su

<sup>17</sup> Incunable de Sevilla, 1477, de la Biblioteca Nacional (signatura 1282). Son datos extraídos del citado libro de J.L. Martín y A. Linage Conde, pp. 103-104.

<sup>18</sup> J. M. Múgica, «O *Libro de las confesiones* de Martín Pérez», *Itinerarium*, 20, 1974, pp. 5-19; M. Martins, «O penitencial de Martin Pérez en medievo português», *Lusitania sacra*, 2, 1957, pp. 57-110. Preparan edición tanto M. Pardo, de la Universidad de París, cuya reciente tesis en microficha no he podido consultar, y A. García y García, de la Universidad Pontificia de Salamanca.

*Confesión rimada* pertenecen a otra estirpe literaria con la que no se puede parangonar el *Memorial* de Covarrubias.

Será, por tanto, necesario circunscribirlo al ámbito que le es propio, que no es otro que el de los manuales de confesión, también titulados *Arte*, *Confesional*, *Confesionario*, *Remedio de pecadores*, que circulan impresos a lo largo del XVI, con una característica común, y es su tamaño en octavo cuando efectivamente responden a una finalidad utilitaria, para guiar al confesor –a veces también al penitente– en todos los pasos del sacramento. Frente a éstos se sitúan aquellos otros destinados íntegramente al estamento clerical, cuyo contenido es jurídico-canónico, a veces con acopio de doctrina, que aparecen en tamaño cuarto o folio. Los primeros contienen, entonces, una serie de instrucciones, breves explicaciones o apostillas a manera de corolarios explicativos al revisar Mandamientos, obras de misericordia, pecados capitales, etc.

Entre éstos, sólo en castellano puedo citar varios anónimos: *Confessionario* (Salamanca: s.i.) de 1504; *Arte de confesión breve e mucho provechosa* (Burgos: Basilea) de 1517; de un benedictino anónimo, *Arte de confesión breve e mucho provechosa* (Burgos: Melgar, 1519); la *Confesión breve y muy útil* de Andrés de Escobar (Sevilla: Cromberger, c. 1520) –traducción del *Modus confitendi*, del mismo autor, del siglo anterior–; el *Confessionario breve e muy provechoso con el Vita Christi* de fray Domingo de Baltanás (Sevilla: Cromberger) de 1538 (su latina *Summa confessorum* es de 1526) y el *Confessionario* de Pedro Ciruelo (Zaragoza: Coci) de 1541.

De carácter ampliamente doctrinal y sistemática elaboración, en tamaños cuarto y folio, nos ha llegado el *Remedio de peccadores, por otro nombre llamado confessionario* de Juan de Dueñas en 1545; un *Confessionario y preparación para la Cuaresma* de Alonso de Orozco en 1551; *Confesión de un pecador* de Constantino de la Fuente en 1554; *Confessionario breve* de Francisco de Alcocer en 1568; *Remedio de peccadores* de Juan de Coveña en 1572, etc.

En este conjunto de títulos citados, independientemente de su tamaño de impresión, no aparece ni el tratamiento en forma de cuestionario en estilo directo ni hallamos rastro del interrogatorio de pecados según los diversos estados y géneros de vida. Habrá que concluir, por tanto, que la peculiaridad de la obra de COVARRUBIAS obliga a considerarlo heredero de una cierta tradición medieval, en cuanto que acoge en su *Memorial*, en pie de igualdad con la materia puramente espiritual, la ya mencionada dimensión social de su vasto catálogo de preguntas por estados y condiciones de vida.

Habrá que advertir, asimismo, su singularidad respecto a manuales anteriores, coetáneos o inmediatamente posteriores en el modelo de ensartado de cuestiones en estilo directo, yuxtapuestas entre sí, en una prosa ágil, jugosa en ocasiones y dotada de una expresiva concisión. De este modo responde al objetivo de ser un instrumento útil para confesores y penitentes.

Y, a la vista de este postrer carácter, habrá que interpretar, finalmente, al *Memorial* en los antípodas del tratado ascético que representaría la *Guía de peccadores* de fray Luis de Granada (1556), donde el tratamiento del pecado no sólo se inserta en un proceso de perfección moral, sino también constituye materia de elaboración literaria.

## LAS FILIGRANAS ITALIANAS EN IMPRESOS GUATEMALTECOS

Dra. Celia A. Fryer  
Presbyterian College

Santiago de los Caballeros, la capital del reino de Guatemala, era una ciudad dinámica en el siglo XVII. Durante este período se inauguró la tercera catedral en la cual se unieron elementos arquitectónicos renacentistas, manieristas y barrocos. También en 1676 se estableció la Universidad de San Carlos en parte para asegurar que los jóvenes intelectuales se quedasen a estudiar en el país en vez de emigrar a México. Había una estrecha relación entre la capital guatemalteca y México, específicamente Puebla de los Ángeles. Guatemala era proveedora de cacao, añil y achiote para el mercado mexicano mientras los habitantes de Puebla les facilitaban herramientas, telas, jabón y otros productos. Además de exportar productos poblanos y mexicanos a Guatemala, Puebla funcionaba como distribuidora de productos asiáticos y europeos<sup>1</sup>. Estos vínculos con Puebla luego facilitarán el papel necesario para la nueva imprenta en Guatemala.

Al llegar a Guatemala en 1659 el nuevo obispo, Payo Enríquez de Ribera, encontró un país desarrollado económica y culturalmente. Motivado por el deseo de publicar su obra *Explicatio Apologética*, Payo Enríquez de Ribera introdujo la idea de traer una imprenta a la capital. Rápidamente consiguió el respaldo de los eclesiásticos quienes

---

<sup>1</sup> Luján Muñoz indica que «los productos que salían de Puebla eran, principalmente, telas, jabón, cordobanes, artículos de hierro forjado, especialmente machetes y coas, y loza de la famosa Talavera de Puebla. Los anteriores como productos fabricados en Puebla, ya que no sería exagerado calificarla como el centro fabril de la Nueva España, aunque por otra parte también funcionase como vital distribuidora de mercaderías europeas, sobre todo españolas, llegadas a Veracruz por el Atlántico, y asiáticas llegadas a Acapulco en la celeberrima nao de China o galeón de Manila ... Asimismo, distribuía para Guatemala productos de la capital del virreinato ...» (*Nuevas aportaciones* 49).

pensaban que por no existir un medio de difusión del pensamiento se habían perdido numerosas obras o no llegaban a todos las luces de los manuscritos guardados en las bibliotecas de los conventos<sup>2</sup>. En ese momento materiales autóctonos o no salían a luz o sólo se imprimían en Puebla. El presidente, Martín Carlos Mencos, los oidores de la Audiencia y los cabildos también apoyaron la idea y proporcionaron fondos para llevar a cabo este proyecto. Por consiguiente se comisionó a fray Francisco de Borja que fuera en busca de una imprenta<sup>3</sup>. Siendo éste de México y de una familia de impresores, Fray Payo de Ribera lo mandó a México con cartas y con dinero en efectivo para comprar una imprenta y contratar a un impresor. Lo más lógico sería que consiguieran la imprenta en Puebla de los Ángeles porque se sabe que en el momento en que vino fray Francisco de Borja en busca de un tórculo había por lo menos uno disponible en Puebla<sup>4</sup>. La contratación de un impresor y la compra de la imprenta tardó unos diez meses y el transporte unos tres meses más. Así que se ha pensado que la imprenta llegó a Guatemala el mes de julio de 1660<sup>5</sup>. José de Pineda Ibarra, el primer impresor, abre su imprenta en el portal del Ayuntamiento, frente a la Plaza Mayor, donde hoy se encuentra el Museo del Libro Antiguo.

El presente trabajo se basa en el fondo antiguo del Museo del Libro Antiguo en

<sup>2</sup> Véase el segundo tomo de la obra de Francisco Ximénez, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*.

<sup>3</sup> En cuanto a la cuestión de la imprenta en Guatemala se han utilizado las fuentes secundarias más importantes que son las obras de Medina, Stols, Luján Muñoz, Vela y Beteta Rodríguez.

<sup>4</sup> Luis Luján Muñoz ha argüido que la imprenta, tanto como Pineda Ibarra, se ubicaban en Puebla. Medina, usando como fuente el decir de Antonio de Pineda en su petición de 1711 para que le fuera otorgado el privilegio dado a su padre entre 1660 y 1667 para que únicamente él imprimiera y vendiera los catecismos y doctrinas cristianas para los estudiantes de primeras letras, supone que la imprenta fue comprada en la capital de Nueva España donde nació Pineda Ibarra. Según Luján Muñoz, al examinar el testamento de Pineda Ibarra y otros testigos, queda convencido que el primer impresor vivía en Puebla y que se consiguió el tórculo allí (José Pineda Ibarra). Hay dos razones muy convincentes para concluir que la imprenta proviene de Puebla de los Ángeles y no de la capital de México. Primero, Francisco de Borja ya conoce a los impresores de Puebla por ser hijo de Juan de Borja Gandía quien ya en 1654 aparece registrado como mercader de libros en Puebla de los Ángeles (Vela 10). Cuando llega Juan de Borja Gandía a Nueva España trae consigo su imprenta de Cádiz. El nombre del hermano de Francisco, Juan de Borja, y el de su madre, doña Inés Vásquez Infante, aparecen en el pie de imprenta de muchos impresos de Puebla. Segundo, es probable que Francisco de Borja sepa ya de antemano que la viuda de Borja tenía en su posesión una segunda imprenta, la cual él adquiriría para llevársela a Guatemala. Cuando muere en 1657 el primer impresor poblano, Juan Blanco Alcázar, él le dejó su imprenta al Real Colegio de San Luis, cuyos impresores imprimen un sermón del padre fray Luis de Cifuentes, y posiblemente, otros sermones. Después de éstas no aparecen más obras con ese pie de imprenta. Se sospecha que los dominicos le vendieron la imprenta a la viuda de Borja. También pudo haber sido otra imprenta que consiguió en Puebla ya que, según Vela, había varias (10). Para asegurarnos del origen de la imprenta sería necesario comparar los tipos de los impresos de Guatemala y de los de las dos imprentas de Puebla; éste es un estudio que está por hacer.

<sup>5</sup> Mencos Franco dice que la imprenta entró a fines de 1659 o a principios de 1660 (Medina xix). Ramón A. Salazar equivocadamente dice que llegó en julio de 1659 (Medina xx). Fray Francisco Ximénez afirma que el año de 1660 ya está instalada la imprenta, «se verán por la siguiente carta que hizo imprimir en Guatemala en la imprenta que poco antes, el año de 1660, por el mes de julio, había entrado en Guatemala, que antes no la había» (2:349). Al publicarse las *Memorias del M. R. P. Maestro Fray Antonio de Molina*, se verifica en una nota al pie, escrita por el autor, que llegó el 16 de julio de 1660 (106).

Antigua, Guatemala. Es un microcosmos de esta imprenta cuya colección consta de unos 354 documentos que se imprimieron entre 1663 y 1863: 205 (57.9 %) de obras religiosas, 84 (23.7 %) de obras educativas y 65 (18.3 %) de obras históricas. Este estudio analiza las filigranas italianas de los impresos que se publicaron en los primeros 75 años y que se preservan actualmente en el Museo para determinar el origen del papel que abastecía la cuarta imprenta del Nuevo Mundo.

Al examinar las 45 filigranas italianas que se conservan en los libros del Museo del Libro Antiguo, la mayoría (el 98%) proviene de Italia, y sólo una (el 2%) viene de Cataluña<sup>6</sup>. Las 34 filigranas, que se han identificado, proceden de Lombardía. Entre éstas se destacan dos filigranas en particular por su uso frecuente: la del escudo de Génova y la de los tres círculos<sup>7</sup>. En la colección completa se conservan unos 9 ejemplos del escudo de Génova y 16 ejemplos de la de los tres círculos. Hay 9 filigranas que no representan ni el escudo de Génova ni la de los tres círculos, sin embargo, todas contienen círculos: 7 de ellas tienen dos círculos, 1 tiene cuatro círculos y 1 es de un sólo círculo. Como la filigrana de los círculos se basa en la del escudo de Génova hablaré de esta filigrana primero.

La filigrana del escudo de Génova consiste en un escudo circular con una cruz latina en medio del escudo y con dos dragones uno a cada lado que lo sostienen. Esta filigrana evoluciona a través del tiempo. Al principio la filigrana es un escudo, como el que ya se mencionó, y se adorna en unas ocasiones con una cruz o en otras ocasiones con una corona en la parte superior del escudo (Figura 1). Un segundo paso en esta evolución ocurre cuando se repite el círculo debajo del escudo (Figuras 2-3). En los círculos debajo del escudo aparecen las iniciales o marcas de los papeleros. Aunque ignoramos los nombres de estas fábricas no cabe duda que son de Génova. Finalmente, Bofarull observan unos cambios en los dragones y las coronas que embellecen el escudo (35-36). En las tres figuras que dibuja Bofarull los dragones cambian de un animal rústico parado en dos pies a uno más ornamentado parado en un sólo pie (Figuras 763-765). Igualmente la corona cambia de forma haciéndose más distintiva. Las filigranas de Guatemala se parecen más a las figuras 763 y 764 porque los dragones son más rectangulares y la corona es más sencilla, si la comparamos con la de la filigrana 765 (Figuras 4-9). En dos de las filigranas se reproducen cuatro círculos y no aparece una corona sino una cruz sencilla (Figuras 7-9). Esta metamorfosis de la filigrana del escudo de Génova se refleja en las filigranas de Guatemala.

Basada en la filigrana del escudo de armas de Génova, la filigrana más numerosa es la de los tres círculos o de las tres lunas (en francés las «Trois O» o «Trois Ronds»). Briquet indica que esta filigrana proviene del norte de Italia, o bien de Génova o bien de Milán (*Les filigranes* 186). Por lo general esta filigrana lleva 3 círculos consecuti-

<sup>6</sup> La filigrana más antigua es la de la familia Elfas cuyo molino se encontraba en Capellades. El primero de los Elfas fue un obrero que trabajó en un molino junto al río Llobregat. Es éste quien debe de haber sacado la filigrana con la fecha 1663.

<sup>7</sup> Como ejemplo de la predominancia de estas dos filigranas se puede citar el primer libro impreso,<sup>1</sup> la *Explicatio Apologética* (1663), que contiene 12 filigranas. En este libro se conservan 9 filigranas de los tres círculos y una del escudo de Génova.

vos en vertical; aparece una cruz dentro del primer óvalo igual a la filigrana del escudo de Génova, los dos círculos debajo de éste llevan los nombres o las marcas de los papeleros y un símbolo, a veces una corona y a veces una cruz, en la parte superior del primer círculo. En los libros de la colección guatemalteca aparecen 5 variantes: los tres círculos con una cruz, los tres círculos con una corona, los tres círculos sin corona ni cruz, o sea, sencilla, los tres círculos con media luna y los tres círculos con una flor. De las primeras tres variantes hay 10 ejemplos; de la primera variante con la cruz hay una (Figura 10), de la segunda variante que lleva una corona hay seis (Figuras 11-16) y de la tercera variante, o sea que son simples, hay tres (Figuras 17-19). En la cuarta variante se ve una subdivisión del círculo principal hasta formar una media luna en la parte superior del óvalo (Figuras 20-23). Dos de estas 4 filigranas tienen en la parte superior una cruz con tres cabos ornamentados parecidos a la cruz de Santiago. De la quinta variante hay dos ejemplos. En esta filigrana se reemplaza la cruz latina o la media luna en el primer círculo con un diseño de una flor (Figuras 24-25). También lleva de remate una cruz ornamentada en la parte superior igual a la de la cuarta variante. Además de estas cinco variantes de la filigrana de tres círculos, existen otras también. Hay 7 filigranas de dos círculos (Figuras 26-32), una que tiene cuarto (Figura 33) y una que sólo tiene un óvalo (Figura 34). Por consiguiente, se puede observar que la filigrana de los tres círculos y sus variantes son muy numerosas. El círculo que se ve en 25 de las filigranas (el 54%) forma la base de las filigranas en los impresos guatemaltecos.

¿A qué se debe la existencia de este papel italiano en Guatemala en el siglo XVII y a principios del XVIII? Hay tres razones por las que el papel italiano pudiera haber llegado a los impresores guatemaltecos. En primer lugar, porque los impresores guatemaltecos habrían exigido que les mandaran buen papel. El primer impreso guatemalteco, obra de Payo Enríquez de Ribera, lo escribió en España antes de llegar al Nuevo Mundo. Cuando recibió su cargo no le dio tiempo de sacarlo a la luz en España. Siendo que no fue el primer libro que había impreso, es probable que haya insistido en que se imprimiera en un papel de alta calidad. En aquella época los papeleros de Italia tenían la reputación de producir el mejor papel. Por toda España se reconocía que ese papel, principalmente de la región de Lombardía, era el mejor de todos. A lo largo de los años los italianos ganaron la confianza de los gobernantes españoles. El gobierno español había favorecido a los italianos durante los siglos XV y XVI al no prohibir la venta y exportación de trapos necesarios en la fabricación de papel a Italia. Lo que es más no recaudaban impuestos sobre el papel italiano importado. Al quejarse por ser ignorados los papeleros catalanes lograron dos cambios favorables para su comercio: en 1583 se subieron modestamente los impuestos sobre papel importado y en 1599 el rey Felipe III prohibió que se exportaran los trapos a Génova (Valls 130). No obstante, esta competencia entre los fabricantes de papel en España e Italia siguió hasta finales del siglo XVIII cuando se les cerró por completo el mercado americano a los fabricantes extranjeros<sup>8</sup>. Llegó a ser tan intensa la competencia entre los papeleros de Italia y de

<sup>8</sup> Valls discute cómo cambia la fortuna de los papeleros catalanes después de que Felipe III prohibió la exportación de trapos a Italia y la importación de papel italiano a España (130-138).

Cataluña que los catalanes empezaron a imitar las filigranas italianas<sup>9</sup>. Este hecho podría causar una gran confusión y un gran problema de identificación de las filigranas italianas y catalanas. Al examinar las filigranas catalanas de los círculos que recojen Bofarull y Sans y Heawood (Bofarull 788-800; Heawood) con las de los molinos catalanes de Costas y de Pujol y otros que documenta Valls I Subirà (284-290; 718; 1187-2000), se nota inmediatamente que son mucho más rústicas que las de Italia. Los italianos produjeron unas filigranas muy finas y detalladas. Al comparar las tres —las filigranas de Italia, las de Cataluña y las de Guatemala— las de Guatemala se asemejan más a las italianas que a las catalanas por la excelencia de la artesanía. Sin embargo, es posible que los falsificadores catalanes hayan sido tan maestrosos que no se pueda distinguir entre las de Italia y las de Cataluña. El gran número de variantes de la filigrana de los tres círculos podría indicar que los catalanes modificaron el modelo italiano creando filigranas muy parecidas a las que prefirieron los consumidores españoles y americanos. Se tendrá que estudiar detenidamente la producción de los molinos catalanes para determinar cuánto producían y dónde colocaban el papel. Lo que sí se puede acertar es que el producto que sacaban los papeleros de Lombardía se estimaba más no sólo en España sino en el Nuevo Mundo también.

En segundo lugar se halla este papel en la capitanía general guatemalteca porque España y las colonias experimentaron una fuerte demanda de papel y como resultado tuvieron que mandar papel italiano a las colonias. En los siglos XV y XVI la introducción del papel italiano en España se debe al hecho que los papeleros nacionales no podían satisfacer la demanda nacional (Valls 127). Con el advenimiento de la conquista y la colonización de América empeoró la situación. Durante el período de colonización americana el papel fue un artículo de lujo por su alto precio y por ser poco asequible. Había muchas ocasiones que sufrían una carestía de papel. En México en el año 1677 la falta de papel les llevó a desbaratar libros para venderlo como papel de segunda mano; además se cerraron las imprentas y dejaron de imprimir libros (Sánchez de Bonafil 25). Aunque se ignora el efecto que tuvo esta crisis sobre la imprenta en Guatemala por la falta de documentación, es muy probable que la escasez de material fuera una de las razones por las cuales el primer impresor guatemalteco sólo imprimió de 49 a 61 obras en los diecinueve años que tenía cargo de la imprenta en Guatema-

<sup>9</sup> Valls indica que a principios del siglo XVI existía el contrabando y el fraude que «seguramente ayudaron mucho y quizá fue esto la causa de la imitación por los molinos catalanes de las marcas o filigranas genovesas para así colocar tranquilamente el papel, como si fuera italiano, en las ciudades de las colonias sudamericanas» (128). No es de dudar por los documentos que señala Valls que se trasladaron italianos a Cataluña donde arrendaron molinos y de allí produjeron el papel que se les encargaba a las casas italianas (128). Siendo que los italianos y los catalanes convivieron juntos por muchos años, les podrían haber dado a los papeleros catalanes la oportunidad de elaborar variantes de las filigranas italianas que parecieran auténticas. En el siglo XVII algunos fabricantes fueron obligados a imitar el tipo de filigranas italianas más comunes, específicamente las de dos y tres círculos, para «vencer así la resistencia del comprador» (Valls 131). En los archivos de Gers se encuentra también evidencia de que se imitaba la marca de los tres círculos: «Ordonnance de l'intendant relative à la qualité du papier aux trois O, façon de Gênes, qui se fabrique dans le département de Pau por l'Espagne et les Indes» (8). El gran número de variantes de la marca de los círculos consecutivos quizá fue una manera de colar el material en el mercado de la época.

la<sup>10</sup>. Esta situación acuciante permaneció por más de un siglo<sup>11</sup>. Para saciar el apetito nacional y extranjero, los españoles fomentaron la participación de los italianos en la industria papelera.

En tercer lugar, otro hecho que facilitó la llegada del papel italiano a Guatemala fue que el gobierno español funcionaba como intermediario entre los papeleros y el Nuevo Mundo. Según Sánchez de Bonafil el «atraso industrial español» abrió el mercado nuevomundiano a los papeleros extranjeros (18-19). España funcionaba como un intermediario entre los americanos y los europeos. El papel llegaba de Italia a Barcelona y luego se trasladaba a Cádiz y se mandaba a Veracruz, el único puerto autorizado para recibir mercancía (Sánchez de Bonafil 19). Desde el puerto mexicano se transportaba el papel a la capital de Guatemala por tierra. A los españoles no les importaba tanto el origen del papel, sino más bien ganar el dinero de los impuestos que recaudaban. Del comercio entre Italia y América, Eineder indica que «era más importante que se explotaran el comercio de exportación al Oriente cercano (Levante) y también al extranjero. Para Levante sólo se demandaba un papel de calidad inferior... mientras se demandaba lo contrario para el extranjero, sólo la mejor calidad satisfacía»<sup>12</sup>. Quizás por eso los intermediarios demandaban el papel de más alta calidad para sus colonias. La presencia de papel italiano en Guatemala no debe de extrañarnos al entender que España controlaba el comercio de papel al Nuevo Mundo y que para los españoles era más lucrativo mandar papel sobre el cual pudieran recaudar más impuestos.

Para concluir, se puede ver claramente que el comercio papelerero en el Nuevo Mundo está netamente ligado a la política de las respectivas épocas. La falta de proteccionismo por parte del gobierno español en los siglos XVI y XVII resultó en un monopolio del mercado por los italianos. La reputación del papel italiano y la gran abundancia de compradores en España y en América aseguró la dominación de Italia sobre la industria papelera hasta fines del siglo XVIII. Por eso, no es sorprendente que se encuentren un gran número de filigranas genovesas en los libros guatemaltecos impresos durante los primeros 75 años. Por consiguiente, se puede concluir que la mayoría de los impresos más antiguos en la colección del Museo del Libro Antiguo se imprimieron sobre papel italiano.

<sup>10</sup> La producción del primer impresor no fue prolífica; Medina sólo enumera unas 49 obras, mientras Luján Muñoz acierta al afirmar que Pineda Ibarra publica unas 61 obras entre 1660 y 1679. (*José Pineda Ibarra* 26).

<sup>11</sup> El papel continuaba llegando a cuentagotas; en 1732 no se pudo imprimir el periódico mexicano porque no llegaron a Veracruz las naves con el cargamento de papel que habían solicitado. (Sánchez de Bonafil 25). Un incidente que se ha documentado cuando Guatemala experimentó la carestía de papel fue causado por la guerra española contra Gran Bretaña. En el año 1798 el impresor de la *Gazeta de Guatemala* hace gestiones ante el gobierno para que le dejen continuar publicando el periódico sirviéndose del papel que ya tenía y diciendo que si se agotaba que él mismo iría a México en busca de ello. Esto es un ejemplo de crisis que causó el exceso de demanda por parte del mercado americano.

<sup>12</sup> Eineder indica que: «It was far more important that the exports to the near East (Levant) and also to oversea destinations should be exploited. For the Levant only cheap qualities were required... whereas for the oversea destinations the contrary was required, only the very best qualities being good enough»(168).

## BIBLIOGRAFÍA

- ATAIDE E MELO, Arnaldo Faria de, *O papel como elemento de indentificação*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926.
- BOFARULL Y SANS, Francisco de, *Animals in Watermarks*, Hilversum, Holland, The Paper Publications Society, 1959.
- BRIQUET, Charles M., *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du paper des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Leipzig, Verlag Von Karl W. Hiersemann, 1923. «Papiers et filigranes des Archives de Gênes. 1154 à 1700» en *Opuscula, the complete works of Dr. C. M. Briquet without Les filigranes*, Monumenta Chartæ Papyraceæ Historiam Illustrantia, IV, Hilversum, Holland, The Paper Publications Society, 1955.
- EINEDER, Georg, *The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Monumenta Chartæ Papyraceæ Historiam Illustrantia, VIII, Hilversum, Holland, The Paper Publications Society, 1960.
- FUENTES Y GUZMÁN, Francisco Antonio, *Recordación florida; discurso historial y demostración natural, material, militar y política*, Biblioteca «Goathemala» de la Sociedad de Geografía e Historia, Vol. VI -VIII, Guatemala, Tipografía nacional, 1932-33.
- GARCÍA PELAEZ, Francisco de Paula, *Memorias para la historia del antiguo reino de Guatemala*, 2 vols., Guatemala, Tipografía nacional, 1943-44.
- HEAWOOD, Edward, *Watermarks Mainly of the 17th and 18th centuries*, Monumenta Chartæ Papyraceæ, 1, Hilversum, Holland, The Paper Publications Society, 1950. *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures a 1790, rédigé par M. Paul Parfouru, archiviste. Gers. Archives civiles. Série C.*, Auch, Imprimerie Typographique Cocharaux Frères, 1892.
- LUIJÁN MUÑOZ, Luis, «José Pineda Ibarra y la primera imprenta de Guatemala», en *Órgano Cultural de los Trabajadores de la Editorial «José de Pineda Ibarra»* del Ministerio de Educación en Centro América 14, 1980, pp.18-38. «Nuevas aportaciones acerca de la introducción de la imprenta en Guatemala», *Antropología e Historia de Guatemala* 12, 1960, pp.47-62.
- MEDINA, José Toribio, *La Imprenta en Guatemala (1660-1821)*, 2 vols. Santiago de Chile, Impreso en la casa del autor, 1910. *La Imprenta en Puebla de los Ángeles (1640-1680)*. Santiago, Imprenta Cervantes, 1908.
- MENA, Ramón, *Filigranas o marcas transparentes en papeles de Nueva España del siglo XVI*, Monografías bibliográficas mexicanas, 5, México, 1926.
- MOLINA, Fray Antonio de, *Antigua Guatemala. Memorias de M. R. P. Maestro Fray Antonio de Molina continuadas y marginadas por Fray Agustín Cano y Fray Francisco Ximénez, de la Orden de Santo Domingo*, Guatemala, Unión Tipográfico, 1943.
- PÉREZ SALAZAR, Francisco, *Los impresores de Puebla en la Época Colonial*, México, Asociación de Libreros, 1939.

- PARDO, José Joaquín, *Efemérides de la Antigua Guatemala (1541-1779)*, Guatemala, Unión Tipográfica, 1944. Pedro Zamora Castellanos y Luis Luján Muñoz, *Guía de Antigua Guatemala*, 3a ed. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, 15, Guatemala, Editorial «José de Pineda Ibarra,» 1969.
- RODRÍGUEZ BETETA, Virgilio, «A los trecientos años de la introducción de la Imprenta», *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, 33, 1960, pp.55-137. «La imprenta en el antiguo Reyno de Guatemala», en *Centro América* 10.1, 2 y 3, 1918, pp. 81-110.
- SALAZAR, Ramón A., *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala desde la fundación de la primera escuela de letras europeas hasta la inauguración del Instituto nacional de indígenas, efectuada en el año de 1896. Tomo 1: La colonia*. Guatemala, Tipografía nacional, 1897.
- SÁNCHEZ DE BONFIL, M<sup>a</sup>. Cristina, *El papel del papel en la Nueva España 1740-1812*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.
- STOLS, Alexandre, *La Introducción de la Imprenta en Guatemala*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *Paper and Watermarks in Catalonia*, Monumenta Chartæ Papyraceæ Historiam Illustrantia or Collection of Works and Documents Illustrating the History of paper, Vol. XII, 2 vols., Amsterdam, The Paper Publications Society, 1970.
- VELA, David, *La Imprenta en la Colonia*, Guatemala, Editorial de «José de Pineda Ibarra», 1960.
- XIMÉNEZ, Francisco, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, prólogo por Jorge del Valle Matheu, Vol. II de Biblioteca «Goathemala» de la Sociedad de Geografía e Historia, 2 tomos, Guatemala, Tipografía Nacional, 1930.

FILIGRANAS ITALIANAS

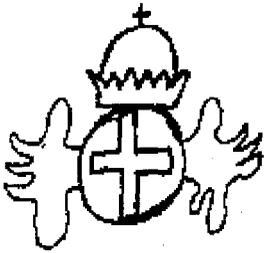


Ilustración 1  
[1732]



Ilustración 2  
[1663]

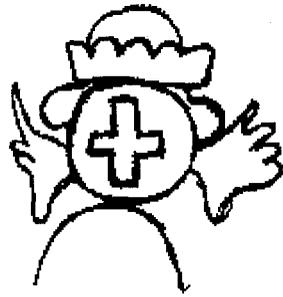
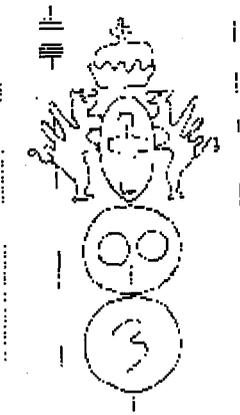
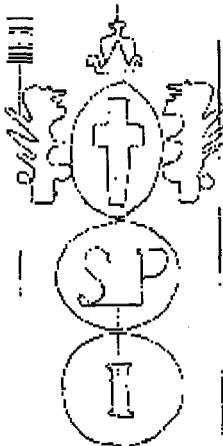


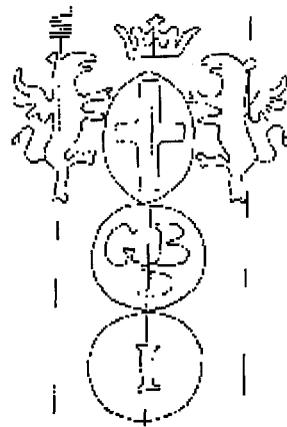
Ilustración 3  
[1686]



Botarull 763



Bofarull 764



Bofarull 765

## FILIGRANAS ITALIANAS



Ilustración 4  
[1714]

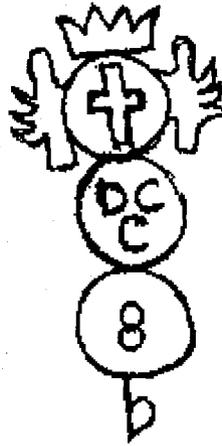


Ilustración 5  
[1714]



Ilustración 6  
[1714]



Ilustración 7  
[1714]



Ilustración 8  
[1714]

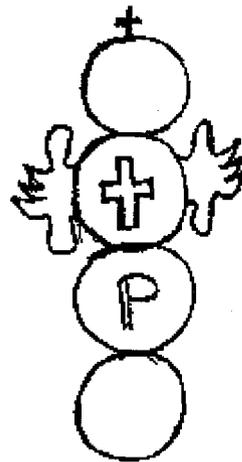


Ilustración 9  
[1714]

FILIGRANAS ITALIANAS

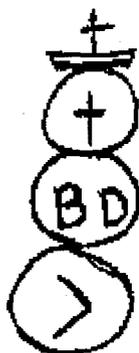


Ilustración 10  
[1663]



Ilustración 11  
[1663]



Ilustración 12  
[1663]



Ilustración 13  
[1663]



Ilustración 14  
[1663]



Ilustración 15  
[1663]

## FILIGRANAS ITALIANAS



Ilustración 16  
[1673]



Ilustración 17  
[1663]



Ilustración 18  
[1663]



Ilustración 19  
[1686]



Ilustración 20  
[1663]



Ilustración 21  
[1732]

FILIGRANAS ITALIANAS



Ilustración 22  
[1737]

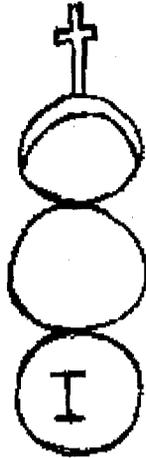


Ilustración 23  
[1739]



Ilustración 24  
[1732]



Ilustración 25  
[1738]



Ilustración 26  
[1732]



Ilustración 27  
[1732]

## FILIGRANAS ITALIANAS



Ilustración 28  
[1732]



Ilustración 29  
[1738]



Ilustración 30  
[1686]

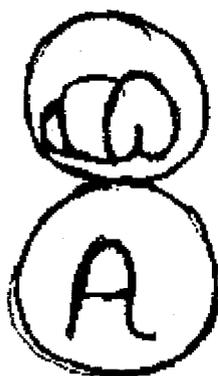


Ilustración 31  
[1686]

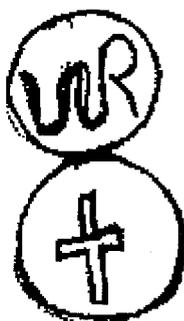


Ilustración 32  
[1687]



Ilustración 33  
[1675]



Ilustración 34  
[1686]

# LA PREDICACIÓN DE JUAN BAUTISTA ESCARDÓ (PALMA DE MALLORCA, [1581]-1652) A TRAVÉS DE UNO DE SUS SERMONES

Jaume Garau Amengual  
Universitat de les Illes Balears

## El predicador y su obra

Pocos han sido los estudios dedicados a este destacado retórico de la predicación española del siglo XVII<sup>1</sup>. No hay ninguna duda de que su presencia en la historia de la

---

<sup>1</sup> Ya lo cita Nicolás Antonio (*Bibliotheca Hispana Nova*, t.I, Matriti MDCCLXXXIII, p. 646). Juan Manuel de Santander y Zorrilla enjuicia elogiosamente la obra, en una de las cartas que preceden a la edición del *Gerundio (Obras escogidas del Padre José Francisco de Isla, con una noticia de su vida y escritos)*, B.A.E., XV, Madrid, Rivadeneyra, 1850, p. 48.). J. M. Bover, *Biblioteca de escritores baleares*, Barcelona- Sueca, Curial, 1976, Tomo I, pp. 252-253 y 582. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. Manuel Tello, Madrid, 1888, Tomo II, pp. 938-940. C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles- Paris, MDCCCXCII, Tomo III, p. 426. Miguel Herrero García, *Sermonario clásico*, Madrid-Buenos Aires, Escelicer, 1942, p. XV. Andrés Soria Ortega, *El Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*, Universidad de Granada, 1991, pp. 109-110. Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 250-252. Ana Martínez Arancón, *Geografía de la eternidad*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 48-49 y 50. Giuseppina Ledda, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, 8, 1989, pp. 129,130,131 y 134. Muy recientemente se ha publicado el libro de Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada española en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, donde se hallan numerosas referencias a nuestro autor. En cuanto a estudios, ya de una cierta extensión, debemos mencionar nuestro, «Apuntes para un estudio de la vida y de la obra de Juan Bautista Escardó (Palma de Mallorca, [1581]-1652)», *Criticón*, 1994, nº 61, pp. 57-68, donde se hallará un comentario a todas las referencias anteriores, y el todavía inédito artículo de nuestro colega Luis Robledo, «Los tonos oratorios en la *Rhetorica Christiana* (1647) de Juan Bautista Escardó».

predicación sagrada española se debe no a su labor de excelente predicador que, sin duda debemos presuponer que lo fue, sino a su destacada aportación al campo de la retórica eclesiástica. En ella, brilla un título que otorga a nuestro autor un lugar de honor en el panorama de este tipo de obras: la *Retórica cristiana* (Herederos de Gabriel Guasp, Mallorca, 1647).

Escardó nace en Palma de Mallorca probablemente en 1581<sup>2</sup>. Ingresa en la Compañía de Jesús en 1600 y en ella ocupa puestos importantes relacionados con la enseñanza del arte de la predicación: Así, fue lector de retórica clásica en el colegio de Zaragoza por espacio de varios años, entre 1600 y 1614. En 1636 documentamos su dedicación al cargo de «Corrector de sermones», que debemos relacionar, sin duda, con sus amplios conocimientos de la retórica eclesiástica. Dos años después, en 1639, se le nombra «Prefecto de los Tonos», responsabilidad de gran importancia para una persona que había consagrado su vida intelectual a la reflexión en torno a los problemas de la oratoria sagrada. El *tono* formulado por primera vez y por extenso en castellano por nuestro autor constituía, según la propia definición de J. B. Escardó en su *Retórica cristiana*, un modo de ejercitar a los estudiantes de la Compañía en la práctica de la predicación, mediante la exposición de un sermón breve<sup>3</sup>.

A lo largo de su vida, Escardó desarrolló, junto al desempeño de otros cargos, una dilatada actividad parenética cercana al medio siglo, en las principales ciudades de Aragón<sup>4</sup> además de en las islas de Mallorca y de Menorca. Cuando muere, el 2 de septiembre de 1652, víctima de la peste que asolaba Mallorca, deja para la posteridad una fecunda obra de oratoria sagrada entre la que destaca la ya varias veces citada *Retórica cristiana* de 1647, una de las más importantes de su siglo.

En general, el modelo de predicación que se defiende en el libro tiene bastante que ver con el tópico que equipara a la oratoria sagrada con la actividad bélica, por otra parte tan caro a los jesuitas, en la que el uso de la palabra, del verbo en definitiva como

<sup>2</sup> Según Joaquín María Bover: «Fue natural de Palma, e hijo de Lucas Escardó naviero y de Margarita Arrom. Nació en 23 de mayo de 1581» (*Biblioteca de escritores baleares*, I, p. 252). Esta información no la hemos podido contrastar con el hallazgo del acta de bautismo. En estas líneas resumimos el contenido de nuestro artículo «Apuntes para un estudio de la vida y de la obra de Juan Bautista Escardó...», antes citado y al que remitimos para una información más detallada.

<sup>3</sup> Siguiendo a J. B. Escardó, el tono es «un ejercicio que se usa en la Compañía, con que los Hermanos estudiantes se van imponiendo y ejercitando en el ministerio de la predicación. El modo es recitar un sermón breve y de pocas líneas delante de un Padre, que se llama Prefecto de los Tonos, que les avisa de lo que han de hacer, para predicar bien y del modo como se han de portar, así en regir la voz mudándola cuando conviene para admirarse, enternecerse, exclamar, o reprehender como también en la acción que han de dar a las cosas que se dicen, según las reglas de la Retórica», *Retórica cristiana*, Mallorca, Herederos de Gabriel Guasp, 1647, f. 52v. En la transcripción de la cita de Escardó modernizamos la ortografía y la puntuación. Los tonos son doce (cfr. en esta obra ff.471r.-479v.). Cfr. también sobre los tonos, A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, pp. 251-252, y especialmente la excelente aportación, ya citada, de Luis Robledo, «Los tonos oratorios en la *Rhetorica Christiana* (1647) de Juan Bautista Escardó».

<sup>4</sup> Así lo manifiesta: «Aunque hay algunos libros muy buenos que enseñan a predicar, a mí (que tengo experiencia larga de 47 años que he ejercitado este oficio) me han pedido muchos, que escribiese algunos avisos, que he experimentado en algunos predicadores Apostólicos, y en mí mismo predicando en todas las ciudades y universidades de esta Corona de Aragón», *Retórica cristiana*, f. 497v.

arma, se subordina a la defensa del alma cristiana y al servicio de la causa de la fe. De ahí que la predicación sea:

una viveza, que se muestra, y hecha de ver, en la doctrina y modo de enseñarla, con la cual mueve, trastorna y revuelve los ánimos de los oyentes; en que consiste el fruto del sermón, y la victoria del que predica<sup>5</sup>.

Estamos ante una predicación profundamente efectista, propia del espíritu del Barroco, en la que la palabra debe troquelar el alma de los fieles y transformarlos en la *verdad* de la doctrina católica:

Éste es el fruto que han de pretender los predicadores con sus sermones; no que salgan los oyentes admirados y alegres del sermón, sino compungidos, y cabizbajos<sup>6</sup>.

Pese a que Escardó no cuestione la finalidad pastoral del género, no podía ser de otra manera, otorga una particular importancia en su obra retórica al hecho de que el predicador consiga provocar en su auditorio fuertes emociones. Las tantas veces señaladas relaciones entre el sermón y el teatro y entre el teatro y el sermón<sup>7</sup>, se ponen de manifiesto en nuestro libro dado el énfasis con que describe el jesuita los recursos que los predicadores deben utilizar para mover el ánimo de los fieles que tiene bastante que ver con la cita que, de la *Retórica cristiana*, acabamos de leer y que, en su día, ya señaló don Andrés Soria Ortega al estudiar la oratoria sagrada de Fray Manuel de Guerra y Ribera<sup>8</sup>. En la Compañía era muy frecuente que los predicadores, con la finalidad de convertir al máximo número de pecadores, abusaran de estos recursos que ahora calificaríamos sin dificultad como característicos de la manipulación de grupos.

Pero nuestra intervención en este Congreso no se propone estudiar la obra más importante de Juan Bautista Escardó sino comentar la práctica oratoria de este retórico de la palabra sagrada. Pese a su incesante actividad predicadora, que hemos podido documentar en otra aportación<sup>9</sup>, únicamente hemos podido localizar diversos ejemplares de un único sermón de los muchos que pronunció<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> *Retórica cristiana*, f.25r.

<sup>7</sup> Recuérdense, de Emilio Orozco Díaz, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, en particular el cap. IV, pp. 119-168, y «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 1980, Tomos II-III, pp. 171- 188.

<sup>8</sup> Cfr. *El Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*, p. 109.

<sup>9</sup> Cfr. -ya citado-, «Apuntes para un estudio de la vida y de la obra de Juan Bautista Escardó (Palma de Mallorca, [1581]-1652)».

<sup>10</sup> Joaquín María Bover señala que «fue uno de los oradores que por su dulzura y elocuencia atraían más concurso al templo donde explicaba la palabra de Dios. Fue incansable en la predicación, no pasaba año sin que muchas Iglesias le solicitasen para que pronunciase en ellas los sermones de cuaresma. Cinco fueron las que predicó en la catedral, en 1632 en Santa Eulalia, en 1633 en San Miguel, en 1634 en San Nicolás, en 1635 en Ciudadela de Menorca, y en 1639 en Valldemosa.» (*Biblioteca*, I, p.253). Véanse más referencias a sus múltiples predicaciones en nuestro artículo citado en la nota anterior. Bover habla, en el mismo artículo antes mencionado, de un «Sermón predicado en las exequias celebradas en 1621 en sufragio del alma del Rey don Felipe III». Cita esta referencia de segunda mano: «El cronista Serra lo supone impreso en esta capital, pero por más diligencias que hemos practicado nos ha sido imposible encontrar ningún ejemplar». Por nuestra parte, tampoco hemos podido ver este sermón que, según Bover, cita el erudito Buenaventura Serra y Ferragut (Palma de Mallorca, 1728-1784).

Se trata del *Sermón que predicó el P. Juan Bautista Escardó religioso de la Compañía de Jesús, en la iglesia Catedral de Mallorca, en las honras que se hicieron al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor don Baltasar de Borja, obispo de aquella diócesis a 13 de julio de 1630* (Gabriel Guasp, Mallorca, 1630). Como su título indica el motivo de esta predicación fue la muerte, repentina, del prelado don Baltasar de Borja durante el verano de 1630. Baltasar de Borja y Velasco era hijo del Duque de Gandía y había desempeñado una carrera eclesiástica importante: canónigo de Valencia en 1586 y, a partir de 1611 –tras el fallecimiento del arzobispo Juan de Ribera– el cargo de vicario general de aquella diócesis. En 1626 ocupa la mitra de Mallorca y, dos años después en 1628, es designado virrey, cargo que ocupará en el corto espacio de un año, tiempo que dedicó al fomento de las obras de fortificación de la ciudad. Se le recuerda también, en la historia de la Iglesia de Mallorca, por haber sido un obispo profundamente inmaculista al conseguir poner a la ciudad y el Reino de Mallorca bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción<sup>11</sup>.

Juan Bautista Escardó mantenía muy buenas relaciones de amistad con este prelado –de quien era su confesor–, al igual que sus compañeros de orden. Estas buenas relaciones se ponen de manifiesto en la frecuente asistencia del obispo a las fiestas que celebraba la Compañía en el colegio palmesano de Montesión<sup>12</sup>.

El sermón se estampó, primero suelto (Gabriel Guasp, Mallorca, 1630), y después se reimprimió en la *Retórica cristiana* (Gabriel Guasp, Mallorca, 1647, ff.390r.-407v.). La presencia del texto que nos ocupa en la obra fundamental de Escardó demuestra el interés del autor en mostrar el carácter «modélico» del sermón, ya que aparece en el libro a continuación del capítulo 83, titulado, «Del modo como se ha de haver el predicador en las oraciones fúnebres, o sermones de difuntos» (ff.383r-389v.).

El sermón funeral, analizado desde la perspectiva del género en el que se inserta, sigue la tradición del panegírico y en la historia de la Iglesia los dedicados a los santos sustituyen a los de los emperadores romanos. El género como tal se configura en la Antigüedad. Se distinguen, fundamentalmente, por su carácter exhortativo en el sentido de presentar ante los fieles las virtudes que adornaban al fallecido, con el propósito de obtener, más allá de esta vida, el premio prometido por Dios<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Para una mayor información sobre este obispo, véase –entre otros títulos–, Antonio Furió, *Episcopologio de la Santa Iglesia de Mallorca*, Palma, Juan Guasp, 1852, pp. 395-401.

<sup>12</sup> La crónica de este colegio es bastante elocuente: «Perdió mucho este Collegio con la muerte del Sr. Obispo D. Baltazar de Borja; porque como a tal nos favorecia en todo lo possible, sirviendose de los nuestros en los negocios mas graves, acudiendo al Colegio muy amenudo, asistiendo en nuestras fiestas con grande gusto, y haziendo en ellas de Pontifical; y aunque hasta agora avia estado empeñado en adelante nos prometiamos grandes limosnas; murio a los 11 de julio con sentimiento universal de toda la Isla que lo amava como a Padre maximo de los pobres. Predico en sus exequias el P. Baptista Ascardó [sic] de los nuestros que avia conocido a su Illma. y assi por este conocimiento, como por relacion de su confessor, que tambien era de la Compañía supo, y dixo en el sermon muchas de sus heroycas virtudes como se puede ver en el sermon impreso, que un canonigo de los mas aficionados a su Illma. dedico al Eminentissimo, y Reverendissimo Señor Cardenal de Borja su Hermano», (Citado en nuestro «Apuntes para un estudio de la vida y de la obra de Juan Bautista Escardó», p. 63.n.).

<sup>13</sup> Cfr. Alexandre Olivar, *La predicación cristiana antigua*, Barcelona, Herder, 1991, p. 494.

La época de este texto coincide, no sólo en España sino en toda Europa, con el período de mayor florecimiento del sermón fúnebre. Según don Andrés Soria es por estos años:

cuando todo el horror de la muerte se pone de manifiesto en monumentales catafalcos y túmulos cuya lúgubre significación se agranda por la pompa con que se levantan.

El Sermón fúnebre se suele confundir con el panegírico en el asunto, pues es corriente que, salvados los preliminares lugares comunes obligatorios sobre la vida y la muerte, se haga un canto exaltado de las virtudes del difunto. Así muchas veces se confunde el título de la oración fúnebre y panegírica. Es muy corriente que los sermones fúnebres se impriman sueltos. Los que encargaban sermones fúnebres eran en general magnates, que debían de imprimir el sermón a modo de recordatorio<sup>14</sup>.

Es obligado relacionar este tipo de sermones con la poesía funeral de un Góngora o de un Quevedo, dado el propósito panegírico que anima su redacción.

El sermón que comentamos se constituye en un ejemplo práctico de oratoria funeral que publica, como ya hemos visto, Escardó en su *Retórica cristiana*. En él sigue los preceptos que ha enunciado en el capítulo 83. También, y como es habitual, el acto de predicación tiene una función ejemplarizante en la que los aspectos biográficos tratados de Baltasar de Borja, revestidos –según Escardó– de un alto valor moral, se constituyen en un pretexto para la reflexión, y en un medio para incentivar la religiosidad y la enmienda de costumbres consideradas poco afines con los preceptos de la doctrina católica. En general, el texto se adecua a lo que el propio Escardó expone como los rasgos que definen el sermón funeral de príncipes y prelados, en los que al personaje motivo de la oración había que:

alabarle desde su niñez, donde contaban la crianza y la institución de su vida. De ahí pasaban a la edad de varón perfecta, y allí se detenían en alabar su Religión, su justicia, su continencia y todas las demás virtudes. En esto no sólo se tenían en cuenta con lo que convenía a la honra del muerto sino al provecho también de los vivos: tanto era lo que entendían que importaba esta conmemoración honrosa de las virtudes de los muertos para que los vivos reformasen su vida y compusiesen sus costumbres<sup>15</sup>.

Es ésta una idea central en el desarrollo del único sermón hallado de Juan Bautista Escardó: la oración fúnebre debe revestir un carácter de ejemplaridad, como ejemplar para el cristiano es la propia muerte. De ahí el tema de nuestro sermón: «*Memor esto ludicii mei: sic enim erit tuum. Mihi heri tibi hodie. Ecclesiastici 38*». Lo que, traducido, equivale a «Piensa en tu destino, pues el suyo será el tuyo, el suyo ayer, mañana el tuyo»<sup>16</sup>. Esta ejemplaridad la refuerza el hecho de que, para el predicador, la propia muerte supone ya un sermón sobre la vida y la trascendencia. Ya en el arranque del texto recurre Escardó al procedimiento efectista, tan barroco, de presentar al muerto

<sup>14</sup> *El Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo*, p.251.

<sup>15</sup> *Retórica cristiana*, f.383v.

<sup>16</sup> *Eclesiástico*, 38, 23. Cito por la versión bíblica de E. Nacar y A. Colunga, Madrid, B.A.C., MCMLXII.

como predicador. En este sentido, él aparece ante el auditorio como la voz que habla por el espíritu del obispo:

Cuando considero que en el último sermón que prediqué, en este mes de julio, tuve por oyente al Ilustrísimo Señor Don Baltasar de Borja (que esté gozando de Dios como confiamos) y agora le veo entre mis oyentes muerto y difunto que me predica a mí, quedo tan atónito y pasmado que no sé qué decirme, ni cómo dar principio al sermón de sus exequias. ¿Qué haré? ¿callaré o hablaré? Por una parte, el dolor de un suceso tan lastimoso me obliga a callar, por otra, su mucha virtud y buena vida, me obligan a hablar. Pues ¿qué resolución tomaré en empresa tan difícil? Resuélvome de comenzar el sermón con este pacto: Que su Ilustrísima, desde aquel féretro, lo prosiga y acabe. (& I)

La estructura del sermón no presenta la característica estructura arborescente que distingue en general aquellos actos de predicación que se constituyen en una explicación pormenorizada del tema del mismo. El sermón funeral suele tener por sujeto y objeto del discurso la personalidad del fallecido y la glosa de sus hechos y virtudes, a la vez y como ya hemos dicho, esta glosa se subordina a la lectura moral del hecho de la muerte. Este hecho determina la estructura circular del texto.

El sermón funeral se constituye en una manifestación más de lo fúnebre, en una época como la barroca en la que este aspecto de la realidad humana alcanza una particular importancia, tal como testimonia el cultivo del soneto funeral y toda la arquitectura efímera de los túmulos. La obra aquí presentada participa plenamente de la estética de su época y de los lugares comunes que reclamaba el género: La caducidad de la vida y la lección moral que comporta para el creyente este rasgo de la existencia.

El único sermón conservado de Escardó sigue plenamente los rasgos del género y, en este sentido, no nos sorprende por su singularidad. Podemos afirmar, sin duda, que el interés de este texto estriba más en la importancia de estar escrito por Juan Bautista Escardó que en su contenido.

## **APROXIMACIÓN AL LÉXICO DEL *ESPEJO DE LA VIDA RELIGIOSA*, POR OTRO NOMBRE *EL DESSEOSO*, A TRAVÉS DE DOS EDICIONES DE LA OBRA**

María Teresa García García  
Universidad de Salamanca

*El Tratado del Desseoso, Spill de la vida religiosa* es un texto de origen catalán atribuido, según algunos críticos, a un fraile jerónimo llamado Miguel de Comaleda. La primera versión que se conoce de esta obra, editada en Barcelona en 1515, está escrita en catalán. Traducida posteriormente al castellano, alcanzó un éxito notable, ya que encontramos en el plazo de cincuenta años doce ediciones en castellano, además de dos editadas en Venecia y otras dos en Lisboa. Desconocemos quién fue el traductor de la obra al castellano, pero sabemos que era igualmente un fraile jerónimo, ya que así se muestra en el prólogo de una edición de 1554.

En este libro religioso, narrado en forma de novela, se expone, a través de las andanzas de su protagonista, Desseoso, un recorrido ascético para alcanzar la unión con Dios. Desseoso emprende la marcha desde su cueva de eremita para encontrar a Amor de Dios. Por un sendero escarpado, llega a la casa de Humildad, donde entabla amistad y conocimiento con todas las virtudes. Desde allí recorre un camino lleno de padecimiento y tentaciones, hasta la casa de Caridad, lugar en el que habita Amor de Dios quien le enseña los grados del amor y el modo de orar y después le pone al servicio de Dessear a Dios, quien finalmente le introduce en la cámara del Señor. La obra termina con una alegoría de la contemplación de Dios, por medio de la interpretación de un antiguo instrumento musical: el psalterio. Dessear a Dios enseña a Desseoso las reglas para tocar este instrumento, que está descrito con gran minuciosidad en todas sus partes, como símbolo de la vida activa y de la contemplativa. Cada cuerda, cada clavija, cada parte del instrumento, representa un objetivo y un medio para aprender a estar en unión con Dios.

Este libro contiene numerosos ejemplos para los sacerdotes y advertencias de los peligros que corren los malos frailes. Su lenguaje es vivo, expresivo y rico en figuras plásticas de la vida cotidiana y pastoril, con abundantes referencias a la comida y a la música.

En esta exposición nos ceñiremos a cuestiones relativas al léxico.

Para este trabajo hemos utilizado dos ediciones de la obra. La primera de 1536, aparecida en Toledo, y la segunda de 1548 en Burgos. Nuestro propósito es comprobar el uso que tienen determinados vocablos en esta época; para ello nos serviremos de la comparación del vocabulario que se emplea en las citadas ediciones.

Al primer golpe de vista, encontramos ya palpables diferencias entre ambas. La edición de 1548 amplía considerablemente el texto, hasta el punto de incluir una nueva parte<sup>1</sup>, la quinta, titulada, *Cómo el hermano de Desseoso, llamado Indigno (de servir a Dios), avisado con la historia que su hermano le envió, vino a verle por camino muy cierto para hallar a Amor de Dios, y venir a su casa do Desseoso morava*. En ella se ofrece una exposición teológica acerca de la fe y de la religión, a través de una conversación que mantiene Indigno (cuando acude al encuentro de su hermano en casa de Caridad) con dos monjas llamadas Fe y Religión.

Además de esta adición, el anónimo traductor introduce en la edición de 1548, párrafos enteros y páginas nuevas, sobre todo en las tres primeras partes del libro. Pero, además, en numerosas ocasiones amplía el texto, para hacer más claro su contenido, son normalmente explicaciones teológicas y doctrinales. Así, por ejemplo, cuando Desseoso encuentra el prado donde se asienta la casa de Humildad, en medio de un camino lleno de aspereza y dificultad, en 1536 encontramos:

cómo prado tan deleytable y tan florido estava en lugar tan áspero y lleno de espinas.

y en la edición de 1548 el texto es el siguiente:

cómo prado tan deletable y tan florido estava en un lugar tan áspero y tan lleno de espinas. A los imperfectos pone espanto el exercicio de las virtudes, porque los apetitos delicados, de qualquier aspereza de vida, son punçados y lastimados como si estuviessen en lugar áspero y lleno de espinas.

Ejemplos como éste se repiten a lo largo de toda la obra, en un afán de explicar y aclarar la doctrina cristiana. Otra innovación la hallamos en un gran número de citas bíblicas y de Padres de la Iglesia, con su referencia al margen del texto, que apoyan las ideas que se expresan en el libro, menciones de las que carecía por completo la versión anterior.

Las diferencias no se limitan a la presentación, estructura y contenido de la obra, sino que afectan también a la sintaxis y al léxico. La tendencia estilística de la época se caracterizaba, como recomendaba Juan de Valdés, por un estilo sin afectación, que rehuía tanto el latinismo y cultismo exagerados, como los términos rústicos y vulgares.

<sup>1</sup> Esta parte se repetirá en el resto de las ediciones, al menos es así en dos del año 1554, y otras de 1574, 1580 y de 1588, que son las que hemos podido consultar.

Siguiendo, pues, esta teoría del estilo, el traductor adopta una serie de cambios que dan testimonio de esta posición.

Así, aparecen vocablos que se sustituyen porque son términos marcados: cultismos, términos vulgares, voces que han caído en desuso o que se han especializado. El estudio de estos cambios léxicos ayudará a entender el estado en que se encuentra la lengua de mediados del siglo XVI.

La supresión de un término que por estos años se está convirtiendo en arcaizante la encontramos en *faz*. En el texto de 1536 aparece este vocablo tres veces, dos de las cuales son sustituidas por *cara* en la edición de 1548:

1536: quisiese luego ponerse a hablar con Él, *faz* a *faz* delante sus cavalleros.

1548: quisiese luego ponerse a hablar con Él, *cara* a *cara* delante sus caballeros.

No obstante, no se elimina completamente este vocablo, pues lo encontramos en cinco ocasiones en 1548, pero su uso es notablemente inferior al de la voz *cara*, que aparece veinte veces en el mismo texto. Mientras *cara* es normal en todas las épocas, *faz* es común en la Edad Media, pero ya Nebrija consideraba su uso arcaizante<sup>2</sup>. El traductor siempre que emplea la palabra *faz* lo hace refiriéndose al rostro de Dios o de Jesús, es decir, lo utiliza para una designación específica, marcada, perteneciente a un registro religioso, y por tanto, culta y arcaizante:

Señor, aparta la tu *faz* de mis pecados,  
pero mira en la *faz* de vuestro Christo.

No puede venir en claro conocimiento de Dios hasta que estemos en el cielo, adonde le veremos ansí como es, y *faz* a *faz*.

Y cómo tanto tiempo ha sido privada del amor, amistad y presencia de Dios, siendo hedionda y deshechada delante su *faz* y de sus ángeles.

También San Juan de la Cruz en la segunda mitad del siglo XVI emplea la forma popular *haz* para designar al amado, en el *Cántico Espiritual* 19,4:

escóndete carillo  
y mira con tu *haz* a las montañas.  
La *haz* de Dios es la Divinidad<sup>3</sup>.

Todavía hoy se mantiene en la lengua de nuestros días la palabra *faz*, en la locución *Santa Faz*, o en expresiones como *a faz de la tierra*, *la faz de una montaña*, etc... o dentro de un registro literario muy culto.

Caso parecido al anterior lo encontramos en la sustitución de la palabra *hinojo* que

<sup>2</sup> J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1992, s.v. *haz* III. (En adelante citado como *DCEDH*).

<sup>3</sup> Véanse para más detalles, José Luis Astigarraga y Javier Martín de Lucas, *Concordancias de los Escritos de San Juan de la Cruz*, Roma, Teresianum, 1990.

aparece sólo una vez en la edición de 1536 y que en 1548 nuestro anónimo traductor cambia por *rodilla*:

1536 Es aquél ante cuya magestad, todo *hinojo* se corva.

1548 Es aquél ante cuya magestad, toda *rodilla* se acorva.

Otras dos veces se introduce la voz *rodilla* en 1548, mientras que no aparece ni una sola vez *hinojo*, vocablo de uso normal en toda la Edad Media pero que ya en los Siglos de Oro estaba perdiendo frecuencia, dejando paso a *rodilla*. Valdés no lo considera anticuado, pero defiende su empleo sobre todo en los refranes: «Por lo que algunos dizen *hinojos* o *inojos*, yo digo *rodillas*, no embargante que se puede dezir lo uno y lo otro», y «Así hallo en mis refranes (...) antes *hinojo* que *rodilla*.»<sup>4</sup>

Otro ejemplo claro de la sustitución de voces que se están quedando anticuadas en esta época, por vocablos de uso más común, lo constituye el verbo *caler*, del latín CALERE ‘importar, convenir’ ‘ser urgente’. Su uso empieza a hacerse más restringido desde el siglo XIV y ya en el XVI es raro y limitado sólo al uso de la frase negativa *No le cale*. Nuestro traductor sustituye este verbo en la edición de 1548 por *cumplir*, *aver necesidad* y la perífrasis, *ir a*.

1536 E no sé yo Señor para qué, ni qué os *calia* a vos de hazer todo esto.

1548 E no sé yo Señor para qué, ni qué *yva* a vos de hazer todo esto.

1536 Veamos quién soy yo y quién eres tú, no *cale* otros libros ni otras razones.

1548 ... *No ay necesidad* de otros libros ni otras razones.

1536 Señor fruta es de monjes, no *cale* hazer dello tanto caso

1548 ...no *cumple* hazer...

1536 Ca vee el ánima no le *cale* hazer tanto caso de tan ruyn amigo.

1548 ... *no le cumple*...

Sólo en una ocasión conserva en 1548 esta expresión del verbo *caler*:

No os *cale* dezir que harto os basta tener buen intención.

Otro vocablo que se evita, esta vez porque está delimitando su contenido semántico, es el adjetivo *siniestra*. Registrado en un único caso en 1536, es sustituido en 1548 por la voz *izquierda*.

1536 sino que sea apartado con los roncós y con los cabrones y a la *siniestra* de pena.

1548 sino que sea apartado con los cabrones roncós y a la mano *yzquierda* de la pena perdurable.

El vocablo *izquierda*, que posiblemente procede de una lengua prerromana y que se

<sup>4</sup> Juan de Valdés, *Diálogo de la Lengua*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, pp. 115 y 149.

extendió por la península desde una zona de habla vasca<sup>5</sup>, es de uso común en esta época. El auge de *izquierdo* coincide con el descenso de *sinistro*, vocablo que se estaba especializando en el sentido de 'funesto, que causa o acompaña desgracias', valor que ya existía desde el Cid, y así mismo en el de «vicio o mala costumbre que tiene el hombre o la bestia»<sup>6</sup>, usado regularmente en plural, y que también podemos ver reflejado en el texto de 1548, en una única aparición:

Ansí, qual mando que tiene libre albedrío sobre esta gente reçonçona y llena de *sinistros*, es muy penoso de executar.

Otras veces la sustitución de un término se debe a su carácter culto y, por tanto, restringido a lenguajes especializados. Es el caso de *impíreo*, que aparece en dos ocasiones en la edición de 1536 y ninguna en 1548, en uno de estos dos pasajes este vocablo se reemplaza por *superior*:

1536 es aquel lugar del cielo *impíreo* en el qual nuestro Señor comunica su visión y fruición.

1548 es aquel lugar del cielo *superior* en el qual nuestro Señor comunica su fruición y visión a los bienaventurados.

y en la otra simplemente se evita y se transforma toda la frase:

1536 No porque sea assí, ca en el cielo *impíreo*, ni en parayso no hay cosas materiales ni corruptibles, (...) sino porque en este mundo nuestra ánima no conoce cosa más hermosa que el oro...

1548 Esta comparación nos pone la escripturas ante los ojos, porque en este mundo nuestra ánima no conosce cosa más hermosa que el oro...

Se aprecia la intención del traductor de eludir esta palabra, que debía estar restringida a un uso filosófico y astronómico. Según las creencias ptolemaicas de la antigüedad, la región etérea tiene once cielos, y el undécimo o el primero en orden natural es el cielo Empíreo, la morada y descanso de los bienaventurados, y no está sujeto a movimiento como las restantes esferas. Podemos adelantar la fecha de la primera aparición de este término en castellano, que según el DCECH está documentado hacia 1580 en Herrera y Fray Luis<sup>7</sup>, hasta la fecha de la primera edición que estamos analizando, esto es en 1536.

El mismo caso lo encontramos en la palabra *tedio*. Aparece diez veces en 1536, de ellas el traductor convierte cuatro en la voz *enojo*, en la edición del 1548:

1536 Otras vezes entra en el coro y en el oratorio, cansándose luego con mucha pena y *tedio*, estando allí no viendo la hora que saliessen.

1548 Otras vezes entra en el coro y en el oratorio, cansándose luego y estando allí con mucha pena y *enojo*, no viendo la hora que saliessen.

<sup>5</sup> DCECH, s.v. *izquierdo*.

<sup>6</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1984, s.v. *sinistro*.

<sup>7</sup> DCECH, s.v. *piro*-.

1536 E después la abadesa le embiava a Accidia, que es tristeza de espíritu y *tedio* y hastío de las cosas spirituales...

1548 Después la abadesa embfavale a Accidia, que es tristeza de espíritu y *enojo* y hastío...

1536 por esso muchas vezes me viene tristeza de espíritu y *tedio* y enhasío de mí mismo...

1548 por esso muchas vezes me viene tristeza de espíritu y *enojo* y dessabrimiento de mí mismo...

1536 Pues no nos enoje el breve y poco trabajo, afición y *tedio* y pena de la presente vida con la memoria que tenemos de yr oy o mañana a nuestra tierra.

1548 Pues no desmayemos por el poco trabajo, pena y *enojo* que pasamos en esta vida presente, confortados con la memoria de yr oy o mañana a nuestra tierra...

La voz *tedio* puede ser considerada como término marcado y culto, de escaso uso en la época. En los ejemplos se presenta normalmente en formaciones ternarias, acompañadas de vocablos como *tristeza*, *pessadumbre*, *pena*, *hastío* y *enojo*, términos que podríamos considerar cuasi sinónimos, de uso más común en la época y que explican, a la vez que refuerzan, el significado de esta palabra. El recurso a las estructuras trimembres, que marcan un ritmo lento, de retórica isidoriana, es una técnica muy empleada por los escritores del Renacimiento. También en este caso podemos adelantar la fecha de la primera documentación del término *tedio*, casi un siglo, desde 1635, según señala el DCECH<sup>8</sup>, hasta 1536.

Otro ejemplo de sustitución de un término por su carácter culto y limitado, lo proporciona la palabra *iniquidad*, que, aunque documentada en castellano desde el Corbacho<sup>9</sup>, pertenecía al registro culto de la lengua del Renacimiento. Sólo hallamos tres ejemplos de esta voz en 1536, de los cuales dos son reemplazados, en 1548, por el sustantivo *maldad*:

1536 Señor no soy digno de abrir mi boca suzia delante vuestros ojos, sino callar y gemir y llorar la mi *iniquidad*.

1548 ... y llorar la mi maldad.

1536 Es magnánimo y noble y generoso, ca no ha en sí alguna malicia o *iniquidad*, antes ama a todos sus enemigos.

1548 Es magnánimo noble y generoso, que nunca ha en sí alguna malicia o *maldad*, que antes ama a todos sus enemigos.

mientras que sólo en una se conserva:

Vaso suzio y hediondo (...) vaso de yra y de *iniquidad*.

De carácter culto y poco usado es también el adjetivo *iniquo*, que encontramos una

<sup>8</sup> DCECH, s.v. *tedio*.

<sup>9</sup> DCECH, s.v. *igual*.

sola vez en ambas ediciones, acompañado, en forma de doblete de sinónimos, por el término *malo*, coloquial y estándar en esta época. En un pasaje en el que se refiere al cuerpo dice:

Veamos como dessearás que sea vituperado, deshonrrado y menospreciado, escarnecido, affligido y atribulado aqueste *malo* y *iniquo*.

También *tremenda* es una palabra evitada por el anónimo traductor, adjetivo que significa aquí 'algo que atemoriza'. Se trata de un vocablo literario y raro, de muy escaso uso en esta época, cuya primera documentación según el DCECH, es de 1600<sup>10</sup>; podemos anticipar, sin embargo, su primera documentación a 1536, año de la edición que ocupa nuestro estudio. Recogemos una sola aparición en el texto del 36 que es sustituida en 1548 por la voz *temida*, voz común y usual en todas las épocas:

1536 sacratíssima magestad y *tremenda* deydad  
1548 sacratíssima magestad y *temida* deydad

Del mismo modo, sólo aparece tres veces en ambas ediciones, el verbo *tremar*, con significado 'temblar', vocablo ya anticuado en el siglo XV, según el citado DCECH:

Y pienso como todos los espíritus bienaventurados *tremen* delante dÉl, y se derriban en tierra,

Todo estava *tremiendo* Deseoso, pensando qué podría dezir al Señor.

delante el qual todos los ángeles se postran *tremiendo* por reverencia de tanta magestad.

También en San Juan de la Cruz, aparece este término una sola vez, como un claro latinismo, en el sentido de 'temblar' y como traducción de una cita latina: «conmoverse y tremar la tierra» (II *Noche* 17, 18). Así mismo, José Antonio Pascual, en su estudio *La Traducción de la Divina Commedia atribuida a Don Enrique de Aragón* lo considera término marginal<sup>11</sup>.

En el extremo opuesto del espectro léxico se sitúan los vocablos de uso vulgar, que son reemplazados por otros de uso común y, que sin ser cultos, se emplean en la lengua estándar de la época. Señalaremos como ejemplo la voz *torreznería*, que aparece en una sola ocasión en 1536, y que es cambiada por *pereza* en 1548. *Torreznería* podría ser definida como 'holgazanería, haraganería, pereza'.

1536 aunque esta noche no os levantéys a maytines, todo es caridad, que no lo hacéys por *torreznería*...

1548 aunque esta noche no os levantéys a maytines, todo es caridad, que no lo hazéys por *pereza*.

<sup>10</sup> DCECH, s.v. *temblar*.

<sup>11</sup> José Antonio Pascual, *La Traducción de la Divina Comedia atribuida a D. Enrique de Aragón*, Salamanca, Ediciones Universitarias, 1974, p. 159.

*Torreznería* no está registrado en el *DCECH*, ni en el *Diccionario de Autoridades*, ni en *El Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias. Sin embargo, en estos dos últimos, está recogido el adjetivo *torreznero*, definido como «el moço que no sale de sobre el fuego y es holaçan y regalón»<sup>12</sup>. Este término lo encontramos una sola vez en las dos ediciones que estamos cotejando, sin que ofrezca ninguna variación:

quiero ser buen frayle o no serlo, y ser del número de los espirituales y contemplativos y no andar hecho un *torreznero* toda mi vida.

El traductor rehúye también la expresión de carácter vulgar *sacar de culeros*, cuyo significado más o menos literal podría ser 'dejar de limpiar los pañales' y que es sustituida la única vez en la que aparece por *sacar de barrer y fregar*:

1536 a mí no me *sacan de culeros* que soy tan antigua como la otra  
1548 a ti no te *sacan de barrer y regar* y andar hecha estropajo por casa siendo tan antigua como la otra

Lo mismo sucede con la locución *mala cuca*, que designa a un «hombre malicioso y de genio dañado»<sup>13</sup>, rechazada por el traductor por ser de uso vulgar y familiar y reemplazada, en la edición de 1548, por *mala pieça*:

1536 No la conocéys Hermano (dixo ella) ca *mala cuca* es, y tanto es peor quanto mejor parece y mejor ropa y hábito trae.

1548 No la conocéys hermano (dixo ella) ca *mala pieça* es, y tanto es peor quanto mejor parece y mejor ropa y hábito trae.

Caso semejante lo proporciona el verbo *bezar* cuyo significado es enseñar y acostumar<sup>14</sup>, suprimido totalmente en la edición de 1548, sustituido por vocablos como *exercitarse*, *mostrarse* o *enseñar*, como vemos en los siguientes ejemplos:

1536 En tal manera Reputacio sui avía *bezado* su discípulo, (...) y començóle a *bezar* de menospreciar las cosas pequeñas.

1548 En tal manera Propria estimación avía enseñado su discípulo, (...) y *mostróle* poco a poco a menospreciar las cosas pequeñas.

1536 y aquella memoria os quedará, y tantas vezes las podéys contemplar y tanto *bezaros* a ellas que las tengáys por familiares.

1548 con la memoria que de conferir, y tratar las cosas dichas os quedará y tantas vezes las podéys contemplar, y tanto *exercitaros* en ellas, que las tengáys por familiares.

1536 Desta manera el anima se *bezará* a menospreciar las criaturas y a amar a nuestro Señor Dios.

1548 Desta manera el ánima se *mostrará* a menospreciar las criaturas y amar a nuestro Señor.

<sup>12</sup> *Diccionario de Autoridades*, s.v. *torreznero*. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Ediciones Turner, 1984, s.v. *torreznero*.

<sup>13</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, s.v. *cuca*.

<sup>14</sup> Covarrubias, *op. cit.*, s.v. *abezar*.

Valdés considera *bezar* propio de gente baja, en *EL Diálogo de la Lengua* explica: «dícese entre gente baxa vezado por acostumbrado...»<sup>15</sup>

También en su forma *abezar* la frecuencia es muy reducida, pues, frente a las ocho apariciones que se hallan en 1536, sólo recogemos dos en 1548:

1548 y por esto yo me quiero *abezar* y esforçarme con estar solo y darme a oración porque mi anima se *abeze* a tomar dulçor en el Señor y deleyte en sus cosas.

Queda patente, como hemos visto, de acuerdo con las normas estilísticas de esta época, el afán de claridad y la necesidad de acercamiento al lector, mediante un vocabulario comprensible y conocido.

Existen en el texto muchos más ejemplos de sustituciones de cultismos, voces vulgares y palabras que se especializan en su significado, por otros términos pertenecientes al lenguaje estándar, aunque las diferencias entre las dos ediciones estudiadas no se limitan a este nivel, sino también igualmente, como ya hemos apuntado, a la morfología, a la sintaxis... Este trabajo, sin embargo, no presenta más que una pequeña aproximación al léxico de un texto cuya riqueza ofrece numerosas posibilidades de estudio, y puede contribuir a un mejor conocimiento de la lengua española de la primera mitad del siglo XVI<sup>16</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Melquiades, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- , *Los Recogidos*, nueva versión de la mística española, (1500-1700), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976.
- ASTIGARRAGA, José Luis y Javier MARTÍN DE LUCAS, *Concordancias de los Escritos de San Juan de la Cruz*, Roma, Teresianum, 1990.
- COROMINAS, J. y J. A. PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1992.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Ediciones Turner, 1984.
- PASCUAL, José Antonio, *La Traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1974.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1984.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la Lengua*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

<sup>15</sup> Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 123.

<sup>16</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PR93-0636, financiado por la DGICYT.

# ***EL QUIJOTE EN EL IDEARIO DE LA INDEPENDENCIA AMERICANA. RECEPCIÓN Y SÍMBOLO***

Roxana Gardés de Fernández  
Universidad Nacional de Misiones (Argentina)

Nuestro estudio intenta explicar, desde una teoría de la recepción textual y por un doble diagrama, la configuración del ideario de la independencia, su expresión desde la lógica de *El Quijote*, la recepción de esa lógica.

El ideario de los pensadores revolucionarios se lee en Hispanoamérica desde el horizonte de la independencia y se entrama en un esquema de entendimiento, el campo semántico de la literatura hispánica.

Nos interesa ese entramado en los autores de la independencia. Focalizar de qué manera están presentes la fuerza visionaria, el voluntarismo del Quijote en ejes extremos de la liberación –hombres de armas o de letras.

En la temeridad de Bolívar, en la austeridad de Gaspar Rodríguez de Francia, en la acción ofensiva y de expansión de uno y en la retracción defensiva del otro; en la institucionalización para la unidad de las naciones del primero, y en la separación hasta el aislamiento extremo del segundo.

A pesar de la profusión de ejemplos, focalizaremos sólo la presencia de Quijote en los textos de Simón Bolívar –el conjunto de manifiestos (discursos, constituciones y cartas) para la organización social de América independiente.

Intentamos explicar –por un diagrama teórico de la recepción de estos textos– los mecanismos de lectura y cómo las inferencias sobre el desborde, injertos cervantinos en el ideario de base, delinear el complejo perceptivo de un símbolo.

Del ideario político al imaginario social

De los principios de la revolución ideológica europea de fines del siglo XVIII, los

sociológicos de Jean Jacques Rousseau son los que mejor encajan en el marco de una lucha institucional, de una brega política<sup>1</sup>.

A Rousseau le interesó especialmente el tema de la independencia americana, desde su concepto de que la conquista no es un derecho.

Dos de sus obras —el *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*—1753— y *El contrato social o principios de derecho político*—1762— funcionan, en el horizonte de espera de los pensadores de América, como respuesta a los interrogantes sobre la libertad individual y el ser social, el destino de los pueblos, su forma de gobierno<sup>2</sup>.

Los principios de la teoría de Rousseau proponen un estado social para la realización del ser moral.

<sup>1</sup> Diversos historiadores de la independencia americana, Salvador de Madariaga, Boleslao Lewin, Jean Sarrailh, Jean Vicens Vives, señalan la influencia de los enciclopedistas franceses en los pensadores hispano-americanos, pero coinciden en marcar una especial coherencia entre el ideario de Rousseau y el americano.

Lewin delinea, en el pensamiento hispanoamericano, un marco de conceptos, deseos, emociones (una especie de horizonte de espera) a los que responderían los principios sociales del pensador genebrino.

En Buenos Aires —1805— el oidor Juan Bazo y Bery, en cumplimiento de una ordenanza del Virrey Sobremonte, informa que los principios de la revolución francesa y las ideas de Rousseau son la causa de las «voces escandalosas». Cfr. Salvador de Madariaga, *Cuadro histórico de las Indias*, Bs.As., 1945; Vicens Vives, *Historia social y económica de España y América*, Barcelona, 1951, t.I; Boleslao Lewin, *Rousseau y la independencia Argentina y América*, Bs.As., EUDEBA, 1967.

Entre los ideólogos del Río de La Plata es Mariano Moreno el que mejor expresa su influencia. Tres ensayos de su época de estudiante en Charcas, 1799-1805, artículos publicados en la *Gaceta de Buenos Aires*, 1810-1811, el *Prólogo a El contrato social*; la proyección de su ideario roussoniano entre los miembros de la primera Sociedad Patriótica y Literaria de 1811, son ejemplos claros. Cfr. *Gaceta de Buenos Aires*, reimpresión fascimular de la Junta de Historia y Numismática Americana, Bs.As., 1910, t.I, p. 574.

Pero los principios roussonianos son claves ideológicas de otros documentos: *Discurso en Cortes por el presidente de la Nación en 3 de mayo de 1805* (Cfr. *Biblioteca de Mayo*, Bs.As., 1961, t.XI, p. 10077), *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII*, 1809 (Cfr. *Documentos sobre la historia de la revolución de la Paz de 1809*, La Paz, 1954, v.IV, pp. 306-307) y *Declaración de los Derechos* (Cfr. Bernardo de Monteagudo, *Escritos políticos*, Bs.As. Ed. La Cultura Argentina, 1957).

Importa también la existencia de las obras de los enciclopedistas y del pensador genebrino en las bibliotecas de las universidades (jesuitas o franciscanas) como la de Montserrat de Córdoba, ámbito de la formación ideológica de Gaspar Rodríguez de Francia. Cfr. Julio César Chaves, *El Supremo Dictador*, Asunción, Carlos Schauman Editor, 1985, cap.II, pp.4-5.

Con respecto a Simón Bolívar, la lectura y el análisis de Rousseau es experiencia central de su educación primera a cargo de Simón Rodríguez. Cfr. Emil Ludwig, *Bolívar caballero de la gloria y de la libertad*, en Bs.As., Losada, 1952, pp. 16-22.; Graciela Soriano, *Introducción a la selección Simón Bolívar, Escritos Políticos*, Madrid, Alianza, 1990; Simón Bolívar, *Doctrina del Libertador*, compilación de Manuel Pérez Vila, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, *Carta a Francisco de Paula Santander*, 1825, transcripta por Graciela Soriano en la *Introducción* citada.

<sup>2</sup> El ideario de la independencia americana toma de Rousseau el principio de la libertad como condición natural, el concepto de estado social como ámbito de expresión de la voluntad general y de la libertad moral —y, el principio, en ese estado de «soberanía»— del surgimiento del gobierno por un pacto social.

La idea roussonianiana de que el estado social significa, para el individuo, el paso de la libertad natural a la libertad civil y la superación de las desigualdades naturales, se enlaza con el concepto de la perfectibilidad del ser humano que comparten desde Bolívar hasta Gaspar Rodríguez de Francia. Cfr. Jean Jacques Rousseau, *El contrato social*, Bs.As., Aguilar, 1962 y *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, en Romain Rolland, *El pensamiento vivo de Rousseau*, Bs.As., Losada, 1959, 4ª ed.

El estado es una estructura moral, en que las leyes funcionan para eliminar las desigualdades naturales, instituir la libertad individual en la social. La Justicia sostiene ese equilibrio.

El pueblo se somete a las leyes, pero a la vez es su autor. Cada individuo expresa su voluntad en el conjunto de la voluntad general, por un pacto social<sup>3</sup>.

La traducción, la lectura, el debate de los textos roussonianos<sup>4</sup>, funcionan como heurística.

La percepción de cada concepto –libertad, igualdad, pacto social– actúa, para los ideólogos americanos, en los marcos de sus conocimientos: el de la herencia cultural hispánica, el de la realidad histórica vivida, el del estado posible quimérico.

Un diagrama teórico de la comprensión de estos principios desde el marco de la lengua y la cultura hispánicas, nos permite delinear recorridos lecturales sobre la operatividad del pensamiento analógico.

En nuestro diagrama, cada ideólogo americano es una conciencia histórica, un esquema de representación y configuración. Bolívar es una de esas conciencias.

El proceso configurativo, al leer desde las dos bases, enfoca y distingue, recorta en asimilaciones.

Las contradicciones del pensador ginebrino, su situación «fuera de» y «frente a» su tiempo, sus premoniciones, su fundamental visión de un orden social, un estado futuro donde se recupere o construya al hombre moral<sup>5</sup> lo signan como a Cervantes/Quijote, visionario configurador de quimeras, anticipador de una organización social de libertad sobre la igualdad social.

Entonces, desde el estímulo del ideario roussoniano, se exalta en el lector americano cervantino, la veta interna del *divertimento*. El texto de Rousseau actualiza en la

<sup>3</sup> Los temas centrales de *El Contrato social* son: 1) Origen del estado: el pacto social (LI, caps. 5 y 6); 2) El soberano: la voluntad general (LI, cap.7) y la soberanía (LII, cap. 3, L.IV, cap. 1); 3) La ley (LII, caps. 6,11,12). El legislador (LII, cap.1); 4) El soberano y sus formas (LIII). Cfr. Jean Jacques Rousseau, *El Contrato social*, op. cit., LI, cap.6, p. 66, LI, cap.8, pp.71-72, LII, cap. 8.

<sup>4</sup> La lectura y el debate de *El Contrato social* se llevó a cabo en la primera Sociedad Patriótica y Literaria, Bs.As., 1811, en la Sociedad Patriótica de 1812, centrada en torno a Bernardo de Monteagudo, en la Sociedad Patriótica fundada en Córdoba por Teodoro Moreno, en Tucumán, en las tertulias organizadas por el padre de Juan Bautista Alberdi. Cfr. Boleslao Lewin, *Rousseau y la independencia Argentina y Americana*, op. cit.

<sup>5</sup> Jean Jacques Rousseau se perfila en sus obras, en su deambular caprichoso y libertino como un rebelde, un excéntrico solitario en pugna con su tiempo. La orientación social de su ideario contrasta con la de los enciclopedistas. Voltaire lo rechaza e insulta, Diderot ironiza llamándolo «el gran sofista». Su vida transcurre en conflicto con los hombres, con la sociedad, con él mismo; entre los ataques a la frivolidad del pensamiento ilustrado y las reflexiones de su doctrina en que propone un estado moral ideal. Escribió: *Economía política* (para el quinto volumen de la *Enciclopedia* –1755–), *El Contrato social* –1762– (síntesis de las *Instituciones políticas*), *Emilio* –1762–, *Confesiones*, *Cartas de la montaña* –1764, *Proyecto de Constitución para Córcega*. Cfr. Antonio Rodríguez Huascar, *Prólogo* en Jean Jacques Rousseau, *El Contrato social*, op. cit.

Hemos señalado en Nota (2) que en el pensamiento hispanoamericano están presentes sobre todo los principios expuestos en el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* de 1753 y en *El contrato social* (o *Principios de derecho político*) de 1762.

memoria el lado profundo de la «mascarada» quijotesca, su sentido social. En el juego de esa dialéctica se configura al leer, una representación de síntesis: los principios roussonianos en la memoria de un tiempo mejor, la integridad de un espíritu para recuperarlo, una voluntad individual subsumida en la voluntad general del bien común.

La comprensión de *El Quijote* desde el enfoque de este marco ideológico, delinea al personaje cervantino como un espíritu, un haz de principios que se inserta como una cuña en el orden establecido para invertirlo.

Así como Sancho acepta el papel de bufón (aún señalado por Don Quijote) en el marco social de los duques, en un esquema donde los burladores resultan burlados<sup>6</sup>, toda la novela funciona, como el bufón de palacio, para invertir la verdad oficial y —desde su rol de género menor de *divertimento*— denunciar un orden social y proponer otro.

El periplo social de Don Quijote, desde la elección de las armas para deshacer agravios se centra en torno al principio de la igualdad «natural» de los hombres<sup>7</sup>.

Así, si Cervantes ejemplifica en la trayectoria de Don Quijote, el enfrentamiento de dos niveles sociales: el plebeyo y el de los nobles; el lector ideólogo de la independencia, percibe en el itinerario de Don Quijote, los diversos estados dentro de un estado. El de su deambular real, espacio de desigualdades sociales, y el imaginado, espacio de un cuerpo moral y de un proyecto: la orden de caballería y la superación del agravio, la recuperación del ser moral por la libertad en la igualdad.

En la dialéctica —itinerario real/periplo social—, se articula una trayectoria moral imaginada y lograda, pero «de burlas».

La obtención de la nobleza o de linajes por virtudes, ideal expresado a Sancho en los consejos, se concreta en la sabiduría y virtudes del escudero, pero fuera del orden social, en el espacio marginal de la mascarada instituida.

<sup>6</sup> Consideramos el estudio de Agustín Redondo sobre el *Coloquio entre Sancho y el duque a raíz del vuelo de clavileño* (DQ.II, 41). Coincidimos en que la estancia del Caballero y su escudero en el castillo del duque es centro de la II parte. Sancho y Don Quijote cumplen la función de «bufones de corte». A partir de una ubicación contextual, Agustín Redondo señala la función de «divertimento» de la novela cervantina y del bufón de cortes. Pero además, en este lúcido enfoque, se clarifica el aspecto oculto de la misión del bufón: burlarse e invertir la «verdad oficial». Toda la transformación de Sancho —de «hombre de placer de los duques», «gobernador de burlas» a la discreción y sabiduría de su renuncia— se presenta en dos líneas: una superación de la *indignitas* por Sancho y una degradación del duque. Sancho acepta el papel de bufón, pero desde su *indignitas* invierte la verdad oficial.

Redondo demuestra cómo el diálogo entre Sancho y el duque, después del viaje en Clavileño, se articula sobre el trasfondo histórico-social. A través de la disemia del término «luna» se establece una relación entre el duque imaginario y un duque real de Villahermosa y Luna. El ficcional —representación del duque de Villahermosa y Luna— entra con intención de burla en el juego verbal del villano, pero cuando Sancho apunta a un episodio de «cuernos» en el linaje ducal, no puede responder a la alusión que agravia. Sancho hace callar al duque. La verdad que surge inesperadamente en el divertimento de los duques, invierte la lógica del juego. Los burladores resultan burlados. La risa es escarnio. Cfr. Agustín Redondo, *Diálogo, parodia y problemas textuales: el coloquio entre Sancho y el duque, a raíz del vuelo de Clavileño*, en AA.VV. *Hommage a Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, t.III, pp. 967-976.

<sup>7</sup> Consideremos que así como Quijote marca la edad de oro como aquélla en que se ignoraba lo de tuyo y mío, también Rousseau marca la propiedad como el inicio de la desigualdad entre los hombres. Así como Quijote señala clases de linajes diferenciando los que se heredan y los que se «aquistan» por virtud, también Rousseau señala que sólo puede haber libertad moral por el imperio de las virtudes.

Entonces la transformación de Sancho, de simple a discreto, de rústico a sabio, y su gobierno—las razones, las determinaciones, las ordenanzas<sup>8</sup>—funcionan, en la arquitectura de la obra, como culminación de la dialéctica virtud/poder; ser moral/ser social; para confirmar el orden del agravio y de las diferencias.

Desde ese nodo, se percibe el reverso del proyecto, el periplo interior de Quijano/ Quijote-Sancho/ Quijote- el del reconocimiento de la situación social inamovible<sup>9</sup>.

El ideólogo roussonianoo lee el revés de la trama de la figuración y organiza la trayectoria de la lucidez de Quijano/ Quijote-Sancho/ Quijote desde la aceptación del único papel en que lo coloca la teatralización de los duques: el de bufón que va a ser burlado, a mover a risa o a lástima («Y a Dios, el cual te guarde de que ninguno te tenga lástima.» (DQ,II,LI,212).

El lector percibe la inoperancia de la virtud y de la sabiduría, confirma el campo semántico del agravio y del reconocimiento. Don Quijote en su límite de deshacedor de agravias a objeto de agravios. Sancho conoce su *indignitas* en esa circunstancia de la mascarada de los poderosos y asume la dignidad de su libertad pasada<sup>10</sup>.

La renuncia de Sancho al gobierno de la ínsula y la renuncia de Don Quijote a la vida en el castillo, se perciben como un mismo acto que los iguala en la «discreta», «sabia» elección de la libertad en la dignidad<sup>11</sup>.

En una vuelta de tuerca al texto, el lector percibe la paradoja—el fracaso de Sancho en la mascarada de un gobierno, hace saltar el artificio de la autoridad dispuesta por los duques—y comprende, al fin, el trasfondo del ideario cervantino: la libertad moral sólo es posible en un orden social donde las desigualdades no sometan a agravio, no reduzcan a *indignitas*.

El lector interpreta a Don Quijote en su quimera de un estado social y en su renuncia<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> «Sancho dejó admirados, así de sus razones como de su determinación tan resoluta y tan discreta... (...) ...las ordenanzas tocantes al buen gobierno... cosas que se guardan en aquel lugar y se nombran: Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza...» Cfr. Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Bs.As., Sopena, 6ª ed. t.II, cap. LI, p.213.

<sup>9</sup> Recordemos que—según refiere Sancho— los hidalgos rechazan a Don Quijote porque se ha puesto «Don». Cfr. *Quijote*, op.cit. II, cap.III, p. 22.

<sup>10</sup> «...Sancho: dejadme volver a mi antigua libertad; dejadme que vaya a buscar la vida pasada, yo no nací para ser gobernador», «Don Quijote: La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones», «Venturoso aquél a quien el cielo dio un pedazo de pan, sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo», «las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear el ánimo libre» Cfr. *El Quijote*, II, op. cit. pp. 219-220 y LVIII, p. 294.

<sup>11</sup> Consideremos que Jean Jacques Rousseau delimita tres causas de la desigualdad entre los hombres: la propiedad, la magistratura, el poder legítimo o arbitrario. Cfr. *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres* en Romain Rolland, *El pensamiento vivo de Rousseau*, Bs.As., Losada, 1959, 4ª ed. pp. 47-58.

<sup>12</sup> Desde ese esquema de entendimiento se produce una percepción doble: desde la ideología de Rousseau, desde el marco de la ideología cervantina-quijotesca.

Consideremos los puntos de contacto entre Jean Jacques Rousseau y Cervantes, entre los principios del pensador ginebrino y la propuesta social de *El Quijote*: i) uno y otro se sitúan frente a la organización social de su tiempo y fuera de ella; ii) su programa social se presenta como visionario, anticipaciones de futuro; iii) ambos discursos el socio-político de Rousseau y el imaginario cervantino se articulan sobre la dialéctica entre organización actual y pasada, entre libertad (pasada) y esclavitud (actual); iv) coinciden en que es la «propiedad» la causa de la desigualdad entre los hombres y concuerdan en el principio de que el orden social debe superar las desigualdades naturales; v) comparten el proyecto de «recuperación del hombre

### El ideario roussoniano-quijotesco en una conciencia histórica: Simón Bolívar

De Simón Bolívar, soldado de la independencia americana, libertador de gran parte de hispanoamérica, focalizaremos el aspecto más silenciado, la dimensión ignorada de su conciencia histórica: su proyecto de reformador social: instituir la libertad en un estado moral de igualdad.

No es difícil que el viajero incansable, desordenado lector, construyera su interpretación de Rousseau en las figuraciones futuras de una edad de oro de América.

En su cabalgadura, Bolívar, monologando visiones, configuraba en América, el estado social de Rousseau.

El conjunto de sus manifiestos (discursos, constituciones y cartas) se generan por una conciencia que se desplaza en destinadores sucesivos y desde el plan textual de Rousseau a la enunciación imaginaria de *El Quijote*, en cuya lógica estructural se instala. Desde esa lógica vive una realidad y enuncia otra, se desplaza a un mundo en el mundo.

Los principios de derecho civil y político se exponen en los textos roussonianos con una lógica, un esquema de relaciones peculiar. El emisor –síntesis de saberes– expresa con un punto de vista objetivo, en fórmulas impersonales de obligatoriedad el absoluto intemporal de ciertos valores.

El discurso –enunciados constitutivos de entidades abstractas– se articula en una forma peculiar de representación argumentativa, una explicación nomológica que generaliza, con necesidad lógica, las conclusiones.

Pero si bien la declaración de principios de las Instituciones políticas –*El contrato social*– constituyen la base textual, Bolívar se instala en el mundo imaginario de Quijano y desde ese voluntarismo, enuncia.

Entonces el marco conceptual y el esquema de relaciones roussonianos se transfieren al prisma interpretativo de una conciencia histórica en el voluntarismo de una utopía, en una enunciación peculiar. Un acto de comunicación oral en que un discurso sobre la enunciación –en primer nivel de enunciado– figura al destinador y al destinatario.

Esa enunciación de marco, configura al emisor: libertador, legislador, consejero y refiere el acto del discurso, instala la situación comunicativa.

Hay un autor de leyes construido, instalado por un discurso externo del relato de los hechos históricos. En ese marco, por un discurso interno de figuración de futuro, de estado querido y pensado, enuncia sus principios y va transformando, a través de esa enunciación II, la situación histórica de la enunciación real.

Entonces, los valores, los principios de las instituciones sociales son proyecciones de la figuración-configuración de una voluntad, entre la acción de las armas y la acción de las letras; entre el soldado y el reformador social.

---

moral». Pero Rousseau delinea las características: el gobierno por un pacto social, expresión de la soberanía –voluntad general– que instituye y sostiene la igualdad entre los hombres. Cervantes configura ese cuerpo moral –la orden de caballería– como el deseo de un carácter: espíritu y libertad en el itinerario de una quimera y un desengaño.

El núcleo de principios expuestos por el legislador configurado: el imperio de la libertad sobre la tiranía, la supresión de la esclavitud, agravio a la dignidad humana, su misión providencial en favor de los oprimidos, la instauración de la orden de los libertadores y leyes (constituciones) que signifiquen el paso de la libertad natural a la social; el imperio de la justicia; se expresan desde esa doble matriz, en la situación de emisión actual –real y pensada– imaginada. En un juego de puntos de vista en desplazamiento, en un tiempo que proyecta el presente de colonia y guerra a la idealidad de un futuro, y por un discurso donde los enunciados constitutivos de la dialéctica «ser / deber ser» son injertos de *El Quijote*.

Recurrencias léxicas, correferencias de campos semánticos, situación de emisión doble, complejidad de niveles discursivos y formas (la argumentación de la arenga enmarcada en relato), desplazamiento de destinadores Quijano-Quijote / Bolívar, Libertador, Legislador; expresan injertos del mundo imaginario cervantino en la lógica de los manifiestos políticos.

En la recepción, ante esa alternancia de redes de accesibilidad, se produce la invasión de una lógica en otra, la inversión.

### Recepción, inversión y símbolo

Consideremos –en un diagrama teórico– el itinerario de lectura de los textos bolivarianos por un lector americano-hispano que descifra desde su conocimiento estas marcas dobles y alternantes.

Si desde la percepción de índices externos –autor, títulos, subtítulos– por inferencias a marcos conceptuales de la historia, organiza, como referencia hipotética, el itinerario de la campaña libertadora, la acción militar de Bolívar, y desde su conocimiento del ideario de la independencia americana aísla, en un juego de determinaciones y como referencia posible, los principios roussonianos, desde otros ángulos, desde las percepciones de los injertos de Quijote, contradetermina esos núcleos, se opacan los significados primeros.

La percepción de la situación de enunciación figurada, de las recurrencias léxicas y de imágenes de *El Quijote* en el entramado del texto, instala en el lector bolivariano la incertidumbre de la ambivalencia.

La inferencia opera entonces, con el mecanismo del pensamiento analógico. Desplaza un signo de una a otra referencia hipotética-bolivariana, roussoniana, cervantina. En ese juego dialéctico cada término es y no es, determina un campo semántico y lo contradetermina. Se articula un complejo perceptivo, porque una vez instalada en hipótesis, una referencia posible, ésta no desaparece, enmarca como transfondo, la percepción siguiente. El signo se adensa en otras dimensiones.

El diagrama centra la comprensión de los injertos de *El Quijote*. Explana el proceso de la percepción de las contradeterminaciones<sup>13</sup>, la operatividad de la analogía. Vea-

<sup>13</sup> Citas de *El Quijote*, *op.cit.* y de Simón Bolívar, *Doctrina del Libertador*, compilación de Manuel Pérez Vilas, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

mos el juego de referencias por repetición de conceptos o cercanía de campos semánticos: al leer: «...Yo he sido elegido por la suerte de las armas para quebrantar vuestras cadenas» (...) «el instrumento del que se ha valido la providencia...»<sup>14</sup> la referencia I (de los «manifiestos» bolivarianos) atrae una correferencia quiijotesca: «...Y nació, según me inclino a las armas...» (*DQ*.II,VI,36), «Yo nací por querer del cielo ...» (I,XX,93); o al leer: «...la igualdad es incompatible con el servicio (...) que se ha exigido por fuerza a los indígenas (...) miserables.»<sup>15</sup> «...la esclavitud la más insigne violación de la dignidad humana. ¡Un hombre poseído por otro! (...) una imagen de Dios puesta al yugo» (...) Si no hubiera Dios protector de la inocencia y de la libertad»<sup>16</sup> el campo semántico organizado implica el quiijotesco de: «... esta gente aunque las lleven van de por fuerzas no de su voluntad (...) «porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y la naturaleza hizo libres...» (...) «Dios hay en el cielo» (*DQ*. I, XXI, 109-110).

La percepción de un concepto quiijotesco contradetermina un campo semántico organizado y le opone otro: «Los libertadores de Venezuela, hombres virtuosos, prudentes y esforzados...» «Yo, pues, fundando una sociedad sagrada (...) he instituido la orden de los libertadores de Venezuela...»<sup>17</sup>. La representación I de la orden de libertadores se confronta con la representación II, quiijotesca, de la orden de los caballeros: ministros de Dios en la tierra, brazos por quien se ejecuta la justicia» (*DQ*, I, XIII,63).

El sentido del texto de Bolívar: «...demo a nuestra república un poder moral, fundado sobre las virtudes « (...) «...el poder judicial que distribuye imparcialmente la justicia, sin adherirse ni al poderoso, ni al intrigante»<sup>18</sup>; envía a otro, cercano en el ideal quiijotesco: «...tomar por medio la virtud (...) y la virtud se aquista. Y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale» (II,XLII,175), «la justicia se estaba en sus términos ...» (*DQ*,I, XI,56).

Y es que una vez que la inferencia instituye la conjetura sobre un marco esboza un percepto. Un campo semántico hipotético se actualiza en la memoria como trasfondo de nuevas percepciones, orienta inferencias.

La organización hipotética del texto en la conciencia, se da en esa trayectoria del proyecto visionario de Bolívar al de Quijote, de la quimera de Bolívar: «... una institución semejante por más que parezca quimérica»<sup>19</sup> a la de Quijote: «... todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos» (*DQ*,I, XX,126); se da en la dialéctica entre situación proclamada: «Vosotros me honráis con el ilustre título de libertador...»<sup>20</sup> y circunstancia real contradeterminante: «...lo que vuestra merced nos manda, señor y libertador nuestro...» (*DQ*. I, XXII,109).

La comprensión de la dialéctica discurso y acción de la ironía de Ginés de Pasamonte inunda el discurso de Bolívar.

<sup>14</sup> *Manifiesto* dado en Carúpano el 7 de setiembre de 1814, p. 42.

<sup>15</sup> *Decreto* dictado en el Cuzco el 4 de Julio de 1825, p. 198

<sup>16</sup> *Mensaje al Congreso de Bolivia*, Lima, 25 de mayo de 1826, p.238.

<sup>17</sup> *Discurso de Angostura* del 15 de febrero de 1819, México, UNAM, 1978, pp. 21,32.

<sup>18</sup> *Discurso* 24 de diciembre de 1810 a los habitantes de Villa Tenerife, en *Doctrina...*, op. cit., p.20.

<sup>19</sup> *Discurso de Angostura*, op. cit. p.29

<sup>20</sup> *Discurso* en la Asamblea celebrada en Caracas el 2 de enero de 1814 *Doctrina...*, op. cit. p.36.

En la sospecha, se amplifica gradual, abarcativamente, el campo imaginario de *El Quijote*.

Y el lector aísla, como nodo determinante, la imagen del personaje ficcional, el carácter figurado por Cervantes, el periplo del voluntarismo y del desengaño.

Invierte la lógica y lee de nuevo. Corroboración hipotética primera, los dos ejes del itinerario: el histórico de sus acciones y sus logros, y el de la figuración quimérica. El itinerario quijotesco entre las armas y las letras, la elección de las armas, la fundación de la orden de los libertadores y la actuación en las letras para eliminar el agravio, la indignidad de la esclavitud. Instaurar la libertad moral de la edad de oro. Pero el lector américo-hispano-cervantino lee el revés de la trama. Organiza el trasfondo de la figuración (quijotesca/bolivariana), el periplo de la lucidez y la sospecha de Bolívar: «...El título de libertador es superior a todos los que ha recibido el orgullo humano. Por tanto es imposible degradarlo»<sup>21</sup>.

Lee en los textos de 1826 a 1830 la trayectoria íntima del libertador/Quijote, del ideal al desengaño, de libertador a usurpador. Comprende las renunciaciones: «El que sirve una revolución ara en el mar...» (...) «La América es ingobernable para nosotros...» (...) «renunciar a la quimera de nuestros proyectos...»<sup>22</sup> y corrobora el estado social del agravio, de caos, de anarquía.

El texto acontece en el camino de vuelta, cuando se interpreta la comprensión. Cuando el lector comprende que ha comprendido a Bolívar desde Quijote y abstrae la referencia en dialéctica: el ideal bolivariano quijotesco en el itinerario de su paradoja.

El texto acontece en la configuración del símbolo. Bolívar/Quijote en el ideal de su misión y en la ficción del espacio de sus discursos; en la utopía de un orden social/moral sobre la igualdad por virtudes; en la incompreensión y en la burla; en el «re»conocimiento, el desengaño, la renuncia, la marginación.

En fin, Bolívar en su itinerario social imposible y en la paradoja quijotesca del fracaso, en su tiempo, y el logro, en la intemporalidad de su denuncia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOLÍVAR, Simón, *Escritos políticos*, (Selección e Introducción de Graciela Soriano), Madrid, Alianza, 1990. 8ª ed.
- , «Discurso de Angostura», en *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, nº 30, México, UNAM, 1978.
- , *Doctrina del Libertador*, Compilación de Manuel Pérez Vila, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1976.

<sup>21</sup> Carta a José Antonio Páez del 2 de enero de 1826, en *Doctrina...*, op.cit., p. 222.

<sup>22</sup> Carta a Juan José de Flores, Jefe de Ecuador, Barranquilla, 9 de noviembre de 1830, en *Doctrina...*, op.cit., p.323

- CAMPOS, Jorge, *Bolívar*, Barcelona, Salvat, 1985.
- CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Bs.As., Sopena, 1949, t. I y II.
- CHAVES, Julio César, *El Supremo Dictador*, Asunción, Carlos Schauman Editor, 1985.
- GARDÉS DE FERNÁNDEZ, Roxana, *La recepción de la narrativa. De los modelos lecturales a una tipología*, Bs.As., Vinciguerra, 1992.
- , «'Yo el Supremo' de Augusto Roa Bastos: una clave simbólica de *El Quijote*», en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*, Bs.As., UBA, 1993.
- LEWIN, Boleolao, *Rousseau y la Independencia Argentina y Americana*, Bs.As., EUDEBA, 1967.
- LUDWIG, Emil, *Bolívar. Caballero de la gloria y de la libertad*, Bs.As., Losada, 1952.
- PUPO-WALKER, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.
- REDONDO, Agustín, «Diálogo, parodia y problemas textuales: el coloquio entre Sancho y el duque, a raíz del vuelo de Clavileño (D.Q. II, 41)», en *Hommâge a Robert Jammes*, Toulouse, Presases universitaires du Mirail, 1994, t.III, pp.967-976.
- RICOEUR, Paul, «El conflicto de las interpretaciones», en *Ensayos de poética simbólica*, Bs.As., Docencia, 1984.
- ROJAS PAZ, Pablo, *Simón Bolívar*, Bs.As., Emecé, 1945.
- ROLLAND, Romain, *El pensamiento vivo de Rousseau*, Bs.As., Losada, 1959, 4ª ed.
- WEINRICH, Harald, *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos, 1981.

# DEL TEATRO DE LOPE A LA PINTURA DE RIBERA: APUNTES SOBRE LA IMAGEN DE SAN JERÓNIMO

Emmanuelle Garnier  
Université de Toulouse

## I

El tema hagiográfico de San Jerónimo conoce una sólida tradición artística que el siglo XVII recibe en su dimensión pictórica y literaria. Entre otros, el pintor José de Ribera (1591-1652) perpetúa esa tradición y destaca singularmente por la abundancia y sobre todo variedad con las que representa el tema en el conjunto de su obra. Y en lo que a expresión literaria se refiere, ese mismo tema de San Jerónimo lo encontramos precisamente en una comedia de Lope de Vega, *El Cardenal de Belén*<sup>1</sup>, datada en 1610. Creemos, pues, que la convergencia cultural entre pintura y literatura justifica estas páginas. A fin de entender esta convergencia, y quizás facilitar la comprensión del complejo juego de transmisión y reactualización de la leyenda del santo en la memoria colectiva de los espectadores de la época en que fue escrita y representada la comedia de Lope, parece necesario analizar las interrelaciones que intervienen en la historia, la ficción dramática y la representación iconográfica del tema hagiográfico de San Jerónimo. Más aún, el propio Lope alude varias veces en su obra, según veremos, a esa confluencia entre las dos artes, invitándonos a la reflexión comparatista enunciada.

## II

Desde hace tiempo la historiografía ha fijado de manera bastante fiable cuál fue la vida de Jerónimo, basándose sobre todo en el testimonio directo que el santo exégeta

dejó en sus numerosos escritos<sup>2</sup>. Su vida empieza en la primera mitad del siglo IV. Dalmacia fue la tierra de su infancia y primeros estudios, de la que se trasladó a Roma, donde aprendió latín y griego y recibió el bautismo, antes de emprender un viaje a Tréveris, Aquileya, y Antioquía de Siria. Camino de Jerusalén, cuando tenía treinta años, decidió retirarse al desierto de Cálcida, donde durante cinco años permaneció leyendo, traduciendo y comentando textos bíblicos. De vuelta a Antioquía, fue ordenado sacerdote y seguidamente se trasladó a Constantinopla, para continuar su labor exegetica al lado de San Gregorio Nacianceno. Invitado por el papa Dámaso a asistir al Sínodo del año 382, marchó a Roma, ciudad que le proporcionó una vida intelectual y espiritual intensa<sup>3</sup>. La muerte del papa Dámaso, así como las calumnias de las que fue víctima por parte de sus enemigos del alto clero le condujeron de Roma a Palestina. Allí visitó los lugares sagrados antes de establecerse definitivamente en Belén con el propósito de fundar un monasterio y definir una nueva ley monástica. Los últimos años de su vida fueron fecundos en escritos exegeticos, luchas y controversias sobre cuestiones de interpretación teológica. Murió octogenario en su monasterio de Belén. Tal es la historia de San Jerónimo, que conviene comparar con la manera en que fue llevada a las tablas por Lope en su comedia, y pintada por Ribera en sus lienzos. De hecho, ambas representaciones se alejan poco a poco de la supuesta realidad histórica hasta ofrecer a su público la esencia de la vida del santo.

En *El cardenal de Belén*, Lope de Vega utiliza casi todos los elementos expuestos en la breve descripción biográfica anterior (lugares, personajes, acción). Si los episodios representados por el dramaturgo no se corresponden con el estricto orden cronológico de la historia —como era de esperar tratándose de una *fábula*— obedeciendo a leyes dramáticas de tensión y de suspensión, la estructura general del *Cardenal de Belén* es, no obstante, lineal, y sigue al santo desde sus veinte años hasta su muerte. La técnica empleada para cubrir tan largo período es la de las «relaciones» a cargo de uno o varios personajes de la obra. El texto de la comedia presenta cuatro relatos retrospectivos (encabezando tres de ellos los tres actos<sup>4</sup>) que permiten saltos temporales imprescindibles para que los episodios ulteriores de la vida del santo puedan representarse. El tercer acto se cierra con un último relato<sup>5</sup>, prospectivo éste, que prolonga la vida de San Jerónimo hasta el presente de la representación mediante una profecía del desarrollo

<sup>1</sup> F. Lope de Vega, *El Cardenal de Belén*, edición de M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1964; en adelante, citaré por esta edición. Existe una versión posterior a cargo de Elisa Aragone, Zaragoza, Ebro, 1970.

<sup>2</sup> Existe una bibliografía bastante extensa acerca de San Jerónimo, especialmente de carácter histórico, en la segunda mitad del siglo XIX, como los estudios de F.Z. Collombet, *Histoire de saint Jérôme père de l'Église au IV<sup>e</sup> siècle*, París, 1844, y de O. Zöckler, Hieronymus, Gotha, 1864. Ya en la segunda década del siglo XX contamos con la monografía artística de Adolfo Venturi, *L'arte e San Girolamo*, Milán, 1924.

<sup>3</sup> Valgan de ejemplos la polémica del santo contra los Luciferinos, su relación epistolar con la Santa Sede, la revisión que le debe el texto bíblico y el establecimiento de la *Vulgata*, aún en vigor en la liturgia cristiana actual. También fue confesor de damas ilustres, entre ellas, las que aparecen como personajes, con su propio nombre, en la obra de Lope: Marcela, Paula y Eustaquia.

<sup>4</sup> Acto I: vv.3-80, acto II: vv.948-966, acto III: vv.1869-1932.

<sup>5</sup> Acto III: vv.2667-2735.

de su Orden, que tuvo, como se sabe, un éxito extraordinario en España a partir del siglo XIV<sup>6</sup>.

Lope escoge cuatro de los numerosos episodios que tradicionalmente acompañan al relato de la vida del santo, asignándoles un papel dramático importante al repartirlos a intervalos regulares en la obra. Se trata primero, a mediados del primer acto, de la escena de las tentaciones (representadas por mozas tocando instrumentos musicales y cantando los placeres de la carne), contra las que Jerónimo tuvo que luchar durante su estancia en el desierto. El elemento o motivo temático propio de San Jerónimo consiste en que para apartar tales visiones, se golpeaba el pecho con un canto de piedra. La segunda leyenda de la que se aprovecha Lope para cerrar el primer acto tiene lugar en Jerusalén, en un momento en que, cansado después de su clase de hebreo, emprende la lectura de un texto de Cicerón, lo que provoca la ira de Dios: rodeado de ángeles, aparece para castigarle por el pecado de haber leído a un autor pagano. La tercera leyenda ocupa la parte central del segundo acto. En ella, unos maliciosos clérigos pretenden vengarse en Roma del rigorismo del joven Jerónimo frente a los vicios del clero. Le colocaron ropas de mujer donde solía dejar la suya mientras dormía, a fin de que las vistiera a la hora de maitines y que la gente pudiera constatar que él mismo era tan vicioso como aquellos a quienes condenaba. Tal calumnia no está del todo autenticada por la documentación historiográfica<sup>7</sup>; sin embargo, la leyenda tiene la ventaja de poseer una materia dramática rica y capaz de despertar varias emociones para significar lo que sí formaba parte de la realidad histórica: el hecho de que Jerónimo tuviera en Roma muchos enemigos. El último episodio legendario, centrado en la mitad del tercer acto, es el de un león curado por San Jerónimo y que agradecido se quedó en el monasterio de Belén, colaborando en la vida de la comunidad<sup>8</sup>. Lope no podía eludir un motivo tan difundido en la cultura colectiva y tan eficaz desde el punto de vista de la dinámica del espectáculo. Tanto más eficaz cuanto que hubo una compañía de teatro que utilizaba en sus representaciones un verdadero león<sup>9</sup>, también domestica-

<sup>6</sup> Los dos volúmenes de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Madrid, Bailly-Baillère, 1907-1909 (Nueva BAE, 8, 12) del Padre Sigüenza (1ª edición 1600) presentan de manera detallada el nacimiento y el desarrollo de la Orden en España, que tuvo su apogeo en el siglo XVI. La orden jeronimiana es de origen español; sus monasterios más sobresalientes fueron el de Guadalupe, en Extremadura; de Yuste, en el que murió Carlos Quinto, y El Escorial, creado por Felipe II, como lo recuerda Lope en esta última relación de la comedia.

<sup>7</sup> El Padre Sigüenza, autor de una *Vida de San Jerónimo* publicada en 1595, es más que dubitativo: «Anda este cuentecillo en una epístola de Eusebio a San Dámaso, y sin duda es patraña. Lo uno porque ni Eusebio alcanzó a San Dámaso, ni le conoció; y lo otro porque si hubiera pasado una cosa como esta, no dexara el Santo de hazer alguna memoria della», citado por Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. LXI.

<sup>8</sup> A pesar de su inverosimilitud y de los estudios que indican una probable confusión entre varios santos, la fuerza de la leyenda es tal que hasta los más puristas historiadores del santo perdonan el error. Léase lo que dice el Padre Sigüenza: «Ha llegado esto a estar tan recibido que se ha hecho propia divisa y símbolo del Santo. Tiene San Gerónimo en todas sus cosas una fuerza y un vigor tan nativo, acompañado de un ánimo tan largo y tan generoso, que con ninguna cosa se pudo significar todo esto mejor que con el león», citado por Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. LXII. Así es como la leyenda supera la historia.

<sup>9</sup> Se trata de la famosa compañía de Baltasar de Pinedo para la que Lope escribió numerosas comedias entre 1595 y 1610 pensando en sus disponibilidades materiales.

do, sin duda con efectos mucho más sorprendentes e intensos que si se hubiera recurrido a una persona disfrazada.

Hasta aquí no se le puede reprochar a Lope «lozanear con libertad poética» –según palabras de Menéndez Pelayo<sup>10</sup>– puesto que se contentó con reproducir unas escenas histórico-legendarias conocidas de todos. Pero tampoco el juicio del crítico carece de fundamento. Las licencias del dramaturgo se encuentran en numerosos motivos temáticos. El Papa que le llama a Roma no es Liberio sino Dámaso; no fue para la elección de un Papa, sino para un sínodo; el emperador Juliano no es exactamente contemporáneo de la época; Átila no debiera mencionarse, pues es ligeramente posterior, etc., etc. Con esta superposición de elementos (cuya lista exhaustiva sería inútil) se mezclan, por otra parte, diversas referencias culturales, como por ejemplo una escena de la Natividad, ángeles, el demonio, alegorías de Italia, de España, del Mundo, elementos mitológicos con la intervención de Mercurio, soportados por unos procedimientos teatrales técnicos (invenciones, máquinas, cortinas) que facilitan el pasaje rápido del mundo terrenal al mundo celestial. Todo esto tiende a borrar la noción de tiempo histórico y relativizar el interés para el dramaturgo de seguir con rigor la cronología inicial. Ya no se trata de exculpar las transgresiones a la realidad histórica, sino de comprender la ficción y su construcción de finalidad espectacular, es decir despertar el interés y la satisfacción del público multiplicando las alusiones a asuntos bien conocidos. Lope propone una síntesis de la vida del santo favoreciendo en el espectador la memorización de lo esencial.

El público del siglo XVII habría identificado sin duda muchos elementos ya integrados en su memoria cultural antes de asistir a la representación de la obra dramática, sobre todo gracias a la ayuda de numerosas obras pictóricas de la época contempladas en las iglesias y que realizaban –ellas también– una síntesis de la leyenda de San Jerónimo mediante la coexistencia de varios espacios representativos y ya no la exposición cronológica propia del discurso<sup>11</sup>. En *El cardenal de Belén* existe una escena sintética que aparece, como era de esperar, al final de la comedia, mediante el recurso técnico de una cortina que se corre, dándole así un carácter visionario. La alegoría de Roma pregunta al Ángel<sup>12</sup>:

Ángel santo, que guiaste  
por tantos mares y peñas  
este divino Tobías,  
¿cómo pintaré en mi Iglesia  
de Jerónimo la imagen?

<sup>10</sup> Menéndez Pelayo, *op.cit.*, p. LX.

<sup>11</sup> Se ha intentado realizar una cronología de San Jerónimo mediante series iconográficas, compuestas por varios cuadros susceptibles de contemplación yuxtapuesta. Los más famosos por el número de sus lienzos son los de Sano di Pietro, en el Louvre, y de Zurbarán, en el monasterio de San Jerónimo de Guadalupe, aunque en este caso se trata más bien de una serie de retratos que de una verdadera ilustración de los distintos episodios de su vida.

<sup>12</sup> P. 252, vv. 2847-2851.

En vez de contestar con un largo parlamento descriptivo, el ángel prefiere mostrar una «imagen»<sup>13</sup>:

Roma venturosa, espera,  
que te le quiero mostrar,  
porque a retratalle aprendas  
y desta suerte le pintes.

SAN JERÓNIMO se descubre en unos peñascos, colgado el hábito y capelo de un árbol, con el canto en la mano, el pecho descubierto, el león a los pies, y mirando a un Cristo.

La obra lopesca termina con este cuadro, una pintura viva, estática, un modelo para la representación iconográfica de San Jerónimo. Es, por parte del dramaturgo, a la vez una síntesis de su drama y una confesión de que la pintura ha sido para él una fuente importante en la redacción de su comedia. La pintura se constituye, pues, en fuente del drama y el mismo drama en fuente para la pintura. Se aprecia en ello el funcionamiento de un mecanismo de relevo y eficiente convivencia entre las dos formas de representación artística.

Pero la comedia de Lope no se contenta con una representación exterior del santo. Por el contrario, procura introducir al espectador en su interioridad. En el prólogo a su edición de *El Cardenal de Belén*, Menéndez Pelayo considera precisamente que aquí es donde se equivoca el dramaturgo: «Lo que hay es que no todos los santos, sino muy pequeño número de ellos, sirven para la escena. Sólo los que han tenido vida dramática exterior pueden ser héroes de drama. La representación de la pura santidad resulta las más veces fría, porque excluye los conflictos de pasión de que el teatro vive y que pertenecen a la esencia misma del drama»<sup>14</sup>. En efecto, Lope no parece haber querido representar la vida de un héroe, sino la de un santo, lo cual puede explicar que no haya introducido en su texto unos conflictos internos exteriorizados por medio de la acción. Según he advertido, la comedia de Lope se vale de muchos episodios de la historia del santo y de algunas de las leyendas que suscitó con el fin de construir una base dramática en la que la acción es viva y los conflictos visibles (episodios del león, de la flagelación..., tentaciones, calumnias), los detalles abundantes y el ritmo precipitado. La multiplicidad de escenas, personajes y lugares no siempre perjudica a la obra. Lope estructura su comedia con alternancia de episodios dramáticos y de pausas más propicias para la reflexión, manteniendo así un ritmo agradable para el espectador. Por otra parte, la acumulación de detalles muy a menudo equivale a su aniquilamiento, siendo incapaz el público de asimilarlos, mientras que asumirá mejor las secuencias que reactivan una materia ya presente en su memoria. Por eso, la unidad de acción no debe buscarse en el contexto dramático caótico, sino en el personaje mismo. Pero no intentando hallar en él unos conflictos de pasión como sería legítimo si se tratase de un héroe, sino admirando en él «la verdadera devoción y recogimiento del ánimo, y la profundidad de los afectos»<sup>15</sup>. Lope no inventa conflictos emocionales, sino que exte-

<sup>13</sup> P. 252, acotación y vv. 2852-2855.

<sup>14</sup> Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. LX.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

rrioriza la serenidad del santo, su anhelo de paz y su bondad. Su expansión sentimental se combina con su ímpetu hacia Dios, en rezos que ritman la comedia<sup>16</sup>. Si se intenta seguir la vida interior del personaje, se advertirá que ésta se puede resumir en una obsesión, presente en sus palabras y en sus actos: la de vivir aislado, de encontrar la paz de la soledad. La temática de la soledad es un *leitmotiv* de la comedia, incluso en lo que tiene que ver con otros personajes, como Malco, el viejo eremita del primer acto, cuando emprende su «himno a la soledad (versos 133-82) que es una de las mejores variaciones lopeveguescas del *Beatus ille* horaciano»<sup>17</sup>; o como Paula y su hija, que deciden trasladarse de Roma a Belén a fin de construir un monasterio de mujeres con la regla de San Jerónimo, y apartarse así del mundo.

### III

Veamos ahora cuáles son, pues, los episodios histórico-legendarios que conservó José de Ribera al representar en sus grabados o en sus pinturas la vida de San Jerónimo. El tema del eremita es el más abundante en su producción pictórica. Los elementos morfológicos básicos del modelo del penitente son dos: el lugar y el personaje<sup>18</sup>. El decorado se reduce muchas veces a una zona desértica<sup>19</sup>, un bosque o una gruta, más o menos cerrada, aislada en un paisaje organizado mediante una profunda perspectiva que sin embargo ocupa una muy reducida zona de la composición. La intensa comunión espiritual entre lo humano y lo divino se traduce mediante la representación del personaje, siempre pintado «con venerable barba blanca, color tostado, de setenta y ocho años de edad»<sup>20</sup>. Este último detalle constituye una creación respecto de la biografía, puesto que la penitencia en el desierto fue, como vimos, a los treinta años de edad<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> El ejemplo más patente es la larga oración (p. 220, vv. 757-793) que San Jerónimo dirige a Dios, en un monólogo en el que se juega, entre otros elementos retóricos, con la polisemia de la palabra «canto».

<sup>17</sup> E. Aragone, *op. cit.*, p. 14. Es uno de los pocos pasajes de la comedia que aprecia Menéndez Pelayo, reconociendo que «A cualquier poeta lírico honraría la canción en loor de la soledad que entona el ermitaño Malco.», *op. cit.*, p. LXV.

<sup>18</sup> Al referirse en el *Arte de la pintura* (1638) a la representación pictórica de San Jerónimo, Francisco Pacheco señala que dos son las escenas típicas de su iconografía: «Dos cosas tengo que advertir en la pintura deste glorioso Santo: la una es su penitencia en el desierto, que es la más común, y la segunda es su traje de cardenal.», vol. II, p. 335.

<sup>19</sup> En una miscelánea de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: U/11432) titulada *Concordia espiritual*, sin lugar de edición ni fecha (aunque se puede deducir de algunas fechas expresas en los demás textos que fue editada a finales del siglo XVII), se lee una curiosa *Descripción y lugar donde hizo penitencia el glorioso Cardenal y Doctor de la Iglesia San Jerónimo*, en la que se encuentra una descripción interesante del desierto de la penitencia.

<sup>20</sup> F. Pacheco, *op. cit.*, vol. II, p. 339. El texto de la citada miscelánea ofrece igualmente unos versos relativos a la descripción física del santo eremita interesante de comparar con su representación iconográfica.

<sup>21</sup> Francisco Pacheco señala este anacronismo: «es de saber que, cuando le sucedía esto a San Gerónimo, era mozo de treinta años poco más o menos y se pinta viejo impropriamente; lo cual, por estar tan recibido y usado, no parece remediable; pero bien es verdad, para si se ofrece pintar su vida por los pasos della, y dalle los ejercicios que a cada parte de edad pertenecen; entonces, tocará la penitencia del desierto de Siria a la juventud», *op. cit.*, vol. II, p. 335. Se observa cómo a una verdad se superpone una costumbre y cómo se banaliza el error de cronología.

El personaje del anciano tiene la particularidad de estar siempre medio desnudo y descalzo, cubriéndole la parte inferior un sayal grosero a duras penas identificable con una ropa de monje<sup>22</sup>. He aquí la base de todas las penitencias puestas en pintura. Sobre esta base, que puede sufrir algunas modificaciones, se añadió cierto número de objetos, tópicos a la vez de la representación pictórica del Renacimiento y de la vida del santo.

Veamos ahora los demás episodios de la vida de San Jerónimo que encontramos en la iconografía. Abundan también las obras en las que el cardenal de Belén aparece vestido de rojo, solo o en compañía de otros santos. Aparentemente, nada menos cerca de la realidad que estos retratos desprovistos tanto de fondo interiorista como paisajístico. Al menos hasta cierto punto estos retratos designan una función social. Y sin embargo, aquí se esconde una doble licencia artística. En efecto, el traje de cardenal en la época del papa Dámaso no era encarnado ni tenía la forma tradicional que perduraría; y, sobre todo, San Jerónimo jamás fue cardenal. Y descubrimos de manera casi incidental una nueva prueba del alejamiento «natural» de la precisión histórica, fenómeno curiosamente legitimado por los historiadores de la época que se valen del argumento de la función didáctica del arte<sup>23</sup>.

De los cuatro episodios legendarios que se organizan en el texto dramático, como era de esperar, desapareció en la iconografía el de la trampa con las ropas de mujer, quizás por ser el mecanismo de la calumnia demasiado complejo y susceptible de provocar cierta confusión peligrosa en quienes «solamente saben leer en la pintura»<sup>24</sup>. La flagelación y las tentaciones en el desierto son, por el contrario, un motivo muy presente en la iconografía, aunque menos importante que la penitencia en el desierto. Las escenas de la flagelación tienen en común su disposición espacial, en la que el mundo celestial, donde se ve a Dios sentado en un trono, ocupa la parte superior y el personaje terrenal postrado, la parte inferior, según la disposición bipolar simbólica que se sistematizó en la pintura hagiográfica española del siglo XVII. En los cuadros del castigo divino, no aparece ninguno de los elementos tópico-simbólicos de la cueva del eremita. Sin embargo se confunden las dos escenas en la medida en que Jerónimo está vestido con el mismo saco que en la penitencia, y se encuentra en un lugar bastante indefinido, que se asemeja a una cueva. La superposición parcial de los dos episodios de la leyenda del santo es significativa de una voluntad de síntesis con finalidad directa y eficaz. Las representaciones de las tentaciones, al contrario de las anteriores, se fun-

<sup>22</sup> Francisco Pacheco advierte: «que los santos amaron mucho la honestidad, y no es necesario para darse en el pecho, desnudarlo hasta los zapatos, porque basta descubrir aquella parte, dexando lo demás vestido de un saco, como él dice, que antes parece ostentar los pintores lo dificultoso de su arte, que conformarse con la razón y la verdad», *ibidem*.

<sup>23</sup> Francisco Pacheco escribe al respecto: «¿Cómo sabrá ahora el pueblo rudo, para quien sirve mucho la pintura, que era Papa San Pedro, San Esteban y San Lorenzo diáconos, San Ambrosio, San Agustín obispos, si no los pintasen como los pintan? [...] Por eso [ni] están mal pintados ni reprehende nadie esta licencia. [...] pues siendo el mismo oficio el que exercitaba San Gerónimo que el que hoy exercitan los cardenales, bien es que lo pongan la misma ropa, cruz y libro, para que todos lo entiendan así», *op. cit.*, vol. II, p. 339.

<sup>24</sup> F. Pacheco, *op. cit.*, vol. II, p. 339, que cita al Padre Sigüenza.

den totalmente con el decorado y la tópica empleada en la escena de la penitencia. Tratándose de la tentación carnal, todos los pintores la representaron valiéndose de unas mozas, aunque no excesivamente sensuales, jóvenes que interpretan música con arpas, liras, guitarras o con el laúd<sup>25</sup>. San Jerónimo parece protegerse de la invasión indeseada alargando los brazos y mirando hacia otra dirección. El único elemento que no figura aquí, coherentemente, es el canto, que el santo utilizará luego para alejar de él esas visiones lascivas y tentadoras. El episodio del león nunca aparece en toda su extensión<sup>26</sup>, sino que en casi todas las obras se reduce a la simple presencia pacífica del animal al lado de Jerónimo. El león se transforma más en señal de reconocimiento del personaje, que no en objeto cristalizador de la leyenda en la que el santo extrae de la pata del animal, como se sabe, una espina.

Además de la ilustración de los episodios biográficos y legendarios, quedan, en la representación iconográfica de San Jerónimo, dos grandes escenas. La primera se titula a menudo «la visión de San Jerónimo», en la que al santo se le aparece un ángel tocando la trompeta, anunciándole así su muerte cercana; y la otra, que podría considerarse como la síntesis espiritual de ésta, que es un retrato sencillo ya no del santo, reconocible por sus atributos, sino del hombre, universal y modesto frente al misterio del mundo.

En la morfología de los cuadros de «visión» se organizan elementos y objetos propios de la representación tópica renacentista. Su simbolismo funciona como un código que facilita la interpretación al tiempo que enriquece el significado de la escena, invitando al espectador a sobrepasar la llaneza de la representación y acceder a una nueva y tercera dimensión, a un trascendentalismo espiritual que se encontrará de manera aún más relevante a propósito de lo que podemos denominar «visión depurada». Los elementos que acompañan a San Jerónimo en la representación plástica de su visión, y cuyo análisis detallado se reserva para otra ocasión, son los siguientes: la gruta, la luz, el traje y sombrero de cardenal, la pluma y el libro, el canto, el león, el crucifijo, el ángel con una trompeta, el reloj de arena, etc. El despojamiento material del santo, rodeado de estos únicos objetos tópicos, intensifica la búsqueda espiritual, y la interrogación metafísica alcanza en la iconografía de Ribera su mayor capacidad a través de un mecanismo de depuración que hace desaparecer poco a poco estos objetos hasta reducirlos a uno, el símbolo por excelencia de la muerte: la calavera. El hombre y la calavera puestos frente a frente establecen la interrogación esencial del sentido de la vida, a la cual Ribera contesta parcialmente permitiendo la presencia de alguna huella divina bajo la forma de un rayo de luz, de un trocito de trompeta o, más sencillamente, de una mirada discreta dirigida hacia la parte superior del cuadro. Despojado de sus atributos, el santo se convierte en hombre, y su cuestionamiento esencial en pregunta metafísica universal, en pregunta por el ser. Soledad y unión mística, tales son los dos

<sup>25</sup> En su escena de las tentaciones, Lope añade las coronas de flores y la letra de una larga canción en loor de Venus (p. 219, vv. 676-707), versos con los que, según Menéndez Pelayo, Lope se rescata del «pecado» de tan absurda comedia, *op.cit.*, p. LXVI.

<sup>26</sup> Existe sin embargo una excepción, la de la escena en la que el león trae a los ladrones del pollino con sus camellos, y que se puede ver en la comedia. Algunos cuadros, aunque muy pocos, representan esta escena.

componentes de los retratos depurados de Ribera. En la comedia de Lope, la pureza está dentro del personaje del santo, exteriorizada en los rezos y en el anhelo de soledad. En ambos géneros de arte, la pasión religiosa se fusiona con una sencillez humana muy realista.

#### IV

Los anacronismos presentes en la pintura de Ribera y la comedia de Lope encuentran su justificación y legitimación en nombre de la leyenda del santo, que cobra valor de modelo. Los episodios legendarios, a su vez, se fusionan, desaparecen o evolucionan con su transmisión, la cual constituye la misma condición de su existencia. Que los artistas no hayan sido fieles a la historiografía es una evidencia respecto de la naturaleza del arte y del modo de transposición y supervivencia de las leyendas. La técnica de Lope de Vega consiste en disociar, por una parte, el santo y, por otra, el entorno, al tiempo que traslada el dramatismo al contexto, intercalándolo con los grandes episodios conocidos de la vida ejemplar del santo. Esto permite que la leyenda de San Jerónimo, viva ya en la memoria de los espectadores de la época, se reactúe mediante el drama.

Combinada con la representación dramática, la iconografía hagiográfica desempeñó, ciertamente, un papel esencial en la transmisión de la leyenda sobre el santo y, según dije, el mismo Lope indica cómo se articulaban y complementaban teatro y pintura, al incluir en su obra un cuadro vivo: modelo para los pintores y a la vez confesión de sus propias fuentes pictóricas. Y si Ribera tiende a depurar radicalmente el entorno, pues reduce al único motivo de la calavera los objetos que acompañan al santo, Lope, por el contrario, muestra una exuberancia de elementos contextuales (por ser una exigencia de su género artístico), que le permite representar al santo con una básica sencillez hasta convertirlo —a él también— en simple humano.

# LA ANAGNÓRISIS EN EL DRAMA ESPAÑOL DEL PRIMER TERCIO DEL XVII: GÓNGORA Y QUEVEDO

Patricia Garrido Camacho  
The University of Montana

En este trabajo me propongo analizar las escenas de anagnórisis *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora y *Cómo ha de ser el privado*, de Francisco de Quevedo a la luz tanto de la *Poética* y de los comentarios neoaristotélicos, como del tratamiento que reciben estas escenas en el corpus del teatro del siglo XVI<sup>1</sup>. Estas dos obras han sido relativamente poco estudiadas. En el caso de la comedia de Góngora, la crítica se ha interesado por su conexión con la lírica gongorina, mientras que *Cómo ha de ser el privado* se ha venido viendo como la poca exitosa puesta en escena del ideario político de Quevedo en la *Política de Dios*. Y si bien con respecto a las *Firmezas* se ha notado el carácter clásico de la obra<sup>2</sup>, los aspectos dramáticos de la comedia de Quevedo no han sido tocados<sup>3</sup>. Como ambas obras se escribían de espaldas a la concepción dramática de Lope e incluían escenas de anagnórisis me interesó analizarlas desde este punto de vista.

Las escenas de reconocimiento de nuestros dramas clásicos pueden aburrir al espectador moderno, que las reconoce sólo como materia de la comedia o de los melo-

---

<sup>1</sup> Las referencias son a las ediciones de Laura Dolfi, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1993, y José Manuel Blecuá, *Obra poética. Tomo IV. Teatro y traducciones*, Madrid, Castalia, 1981, respectivamente.

<sup>2</sup> Véase el estudio fundamental de Laura Dolfi *Il teatro di Góngora: «Comedia de las firmezas de Isabela. Vol I: Studio e nota filológica*, Pisa, Cursi, 1983.

<sup>3</sup> Raimundo Lida llega a decir que es una «franca muestra de adulación cortesana rápidamente traducida a comedia por una pluma inhábil para el teatro serio, Letras hispánicas, p. 150.

dramas. Sin embargo, hay que comenzar recordando que la anagnórisis era considerada por Aristóteles y sus comentaristas del XVI como el elemento que el mejor tipo de fábula, la compleja, tenía que contener. Aristóteles en la *Poética* consideró las peripecias y anagnórisis, como los medios principales con que la tragedia seducía al alma<sup>4</sup>.

Tras señalar la primacía de las acciones (o de la fábula, definida como imitación de la acción) sobre los caracteres, Aristóteles menciona el concepto de anagnórisis por primera vez en el capítulo VI de la *Poética*. Las peripecias y agniciones, como partes de la fábula, son «los medios principales con que la tragedia seduce al alma.» (p. 149).

Aristóteles le concede una especial relevancia a peripecias y anagnórisis como elemento clasificatorio. Así, la presencia o no de agniciones y peripecias distingue a la fábula simple, en la que el cambio de fortuna se produce sin peripecia ni agnición, de la compleja, en la que el cambio de fortuna coincide con agnición, con peripecia, o con ambas. (Capítulo X, pp. 163-4). El reconocimiento debe desprenderse de la estructura interna de la fábula para que lo que sigue sea el resultado necesario o probable de la acción anterior.

En el capítulo XI, tras definir qué es peripecia, Aristóteles se ocupa del concepto de anagnórisis:

La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. (p. 164)

La forma más perfecta de agnición es aquella acompañada de peripecia. Continúa Aristóteles señalando que la agnición puede ser bien de objetos triviales o de acciones (es decir, que se sepa si alguien ha hecho algo o no), bien de personas, que es aquella más íntimamente conectada con la fábula y que, combinada con la peripecia, producirá los efectos de pena y terror que se esperan en la tragedia.

Aristóteles dedica todo el capítulo XVI a clasificar los distintos tipos de agnición. El primero, el usado con menos arte por el poeta, es el reconocimiento que se hace a través de signos. Estos signos pueden ser bien congénitos, bien adquiridos. Para Aristóteles ésta es la forma de agnición menos artística y su uso se debe a la incompetencia de los poetas. El segundo, es el que inventa libremente el poeta<sup>5</sup>. Este tipo de reconocimiento, lo mismo que el anterior, es «inartístico». El tercero es el reconocimiento hecho a través de la memoria: la vista de un objeto, o una canción, despiertan un sentimiento, que hace que la persona que lo experimenta se acuerde del pasado. El cuarto corresponde al reconocimiento hecho por medio de un razonamiento o silogismo<sup>6</sup>. Aristóteles distingue otra manera de reconocimiento, el que depende de falsa inferencia o razonamiento por parte del público.

<sup>4</sup> Sigo la edición de W. Heinemann, *The Poetics. On the Sublime. On Style*, en Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 1939.

<sup>5</sup> De los ejemplos ofrecidos por Aristóteles, uno pertenece a la *Ifigenia* de Eurípides: se trata de la escena de reconocimiento en la que Orestes descubre su identidad a Ifigenia, cuando le cuenta recuerdos familiares; el otro se encuentra en *Tereo* de Sofoclés: Philomena teje un tapiz por medio del cual da cuenta de su desgracia.

<sup>6</sup> Como en *Choëphoroe* razona Electra: «Alguien parecido a mí ha venido; pero nadie se parece a mí sino Orestes; por tanto, Orestes ha venido.

Concluye el filósofo diciendo que la mejor clase de agnición es aquella que se deduce directamente de los acontecimientos, produciéndose la sorpresa por lo verosímil, sin que sea necesario usar señales. En segundo lugar, están las agniciones que proceden de un silogismo.

Los comentaristas de la *Poética* y los tratadistas del Renacimiento tuvieron en general una buena comprensión del texto aristotélico. El concepto de anagnórisis es reformulado por ellos para su aplicación a géneros no contemplados por Aristóteles, en primer lugar la comedia y más tarde la novela y la epopeya. Por ello ejemplos para ilustrar el concepto de anagnórisis se expanden. El primer nuevo modelo que abre el canon es la *Andriana* de Terencio, a la que seguirán ejemplos de Plauto, Aristófanes, novelistas de la época, Virgilio, Heliodoro, Tasso e incluso Boccaccio en el caso de Castelvetro<sup>7</sup>.

En el caso de la comedia se parte de la tradición teórica dada por Evanthius y los *Comentarios* de Donato<sup>8</sup>. Así se tenderá a asociar la anagnórisis con la catástrofe final. Uno de los puntos de fricción entre los tratadistas será si en la comedia la anagnórisis debe ir acompañada de un cambio de fortuna: para Giraldi no es necesario, mientras que para Piccolomini, las anagnórisis sin cambio de fortuna son posibles aunque son mejores las que van acompañadas de él<sup>9</sup>.

La maravilla, concepto de cuño horaciano, es una de las palabras claves en la discusión desde Robortello pasando por Minturno hasta llegar a Tasso<sup>10</sup>. Se valorarán al máximo las anagnórisis que generen más admiración y maravilla. El que la agnición se retrase y se produzca a lo largo de un período extenso, ayuda a que haya este efecto fundamental para Robortello y para el resto de los comentaristas italianos de *admiratio*<sup>11</sup>.

Mientras que Aristóteles había dado cuatro tipos de anagnórisis y añadido después dos párrafos a discutir una anagnórisis por medio de falsa inferencia y el mejor tipo de reconocimiento, Robortello distingue seis especies, lo que todos los comentaristas repiten a excepción de Piccolomini que interpreta correctamente a Aristóteles al decir que aquí se habla de una mejor manera de llevar a cabo cualquiera de los tipos anteriores.

Hay que señalar también los ejemplos negativos. Ya en el primer comentario a la *Poética*, el de Robortello, se critican los malos usos de anagnórisis en el teatro contemporáneo. Así mismo, el tratadista español Lullio opina que Plauto, modelo de

<sup>7</sup> Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570.

<sup>8</sup> Aelius Donatus, *Commentum Terentii*, ed. P. Wessner, vol I. Leipzig, Teubner, 1902.

<sup>9</sup> Giambattista Giraldi Cinzio, *Discorsi di m. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell' illustrissimo et eccellentiss. duca di Ferrara intorno alcomporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere de poesie*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554.

<sup>10</sup> Francesco Robortello, *In Librum Aristotelis De Arte Potica Explicationes. Paraphrasis in Librum Horatii, qui Vulgo De Arte Poetica ad Pisonem Inscibitur*, Munich, W. Fink, 1968. Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta, ad Hectorem Pignatellum, Vibonensium ducem*, Venecia, Francisco Rampazetto, 1559. Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte Poetica e del Poema Eroico*, Bari: G.Lanterza, 1964.

<sup>11</sup> «(...) plane enim poetis tali fuit opus artificio, ut magis auerentur admiratio, idest taumaton, illud de quo superius locuti fuimus, ad oblectandos animos spectatorum; Altera vero agnitio, nulla sit interposita mora, ubi primum faciem aliquam aliquid est intuitus», p. 108.

numerosas comedias del XVI, utiliza escenas de anagnórisis más de lo que es conveniente<sup>12</sup>.

Al estudiar las escenas de reconocimiento en el drama del siglo XVI a la luz de la teoría poética neoristotélica, comprobé que se apreciaba un influjo mayor de dicha teoría en los dramas de la primera mitad de siglo, dramas éstos pertenecientes al género humanístico, en la mayor parte de los dramas analizados se construye la escena de anagnórisis en un intento de acercarla al mejor tipo de reconocimiento, aquél en que la anagnórisis va acompañada de peripecia, produciéndose la sorpresa por lo verosímil, sin que sea necesario usar señales. En la mayor parte de los casos el modelo de anagnórisis parece ser el de la anagnórisis de la *Andriana*. Sin embargo, este influjo no era notable en la mayoría de los dramas compuestos en la segunda mitad de siglo. En ellas observé que el tipo de anagnórisis en estos dramas difiere del de los de la primera mitad de siglo: el modelo parece ser el de los *Menaechmi* de Plauto, es decir, se reconocen a dos o más personajes. En varias de las comedias se recurre al «deus ex machina» para producir el reconocimiento y parece difícil aplicar a ellas la teoría aristotélica, puesto que son dramas que fueron compuestos fundamentalmente para divertir a un público de masas<sup>13</sup>.

Pasaré ahora a analizar la anagnórisis en *Las firmezas de Isabela*. Como se dijo antes la crítica que se ha dedicado a estudiar los aspectos teatrales de la obra y no su conexión con la lírica gongorina ha subrayado el carácter clásico de la pieza como teatro en oposición al ideario estético de Lope. Ejemplo de ello es el cumplimiento estricto con la regla de las tres unidades en la obra. Los tres actos cubren un día, mañana, tarde y noche respectivamente, y la acción única (la prueba a la que Lelio, hijo del mercader sevillano Galeazo, somete a Isabela para comprobar la firmeza de ésta, sirviendo al padre de la joven como cajero bajo el falso nombre de Camilo) transcurre en su totalidad en la ciudad de Toledo<sup>14</sup>. Laura Dolfi ha señalado la deuda de Góngora con respecto a la comedia *I Suppositi* de Ludovico Ariosto<sup>15</sup>. En efecto, existen notables coincidencias de argumento y estructura entre ambas piezas. Como el propio Ariosto señala en el prólogo, el recurso del conocimiento no es nuevo, y, aún señalando que la suya es una imitación poética, señala como sus fuentes el *Eunuco* de Terencio y los

<sup>12</sup> *Indocti quippe poetae, ac parum periti artificii scribendarum tragoediarum, saepe hac extrinsecus a rebus longisquis petunt, quod valde est reprehendendum. Fuit sane etiam olim (sicuti nunc in scribendis comoedis videmus) genus quoddam indoctorum poetarum; qui feriem hanc, ac connexionem rerum non servantem, constitutionem fabulae disiunctam, ac disgregatur faciebant. atque si quando agnitionem, aut peripetiam inducere voluissent, id minus apte faciebant interrumpentes feriem fabullae.* Robortello, *cit.*, pp. 103-4. Antonio Lulio, *Antonii Lulli de oratione. Liber VII*, 1558, p. 521.

<sup>13</sup> Véase mi estudio *Teatro español del siglo XVI: La teoría de la anagnórisis y su aplicación al drama español del Renacimiento*, en prensa.

<sup>14</sup> Hay que recordar que estas reglas se dan como tales no las da Aristóteles en la Poética, sino Castelvetro en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570.

<sup>15</sup> «Una fuente italiana de *Las firmezas de Isabela* de Góngora», en *Hommage a Robert Jammes*, vol. I, Toulouse, 1994, pp.331-342. Agradezco la gentileza de la profesora Dolfi en enviarme su artículo a sí como sus valiosos comentarios y sugerencias tras la presentación de mi comunicación en el IV Congreso de la AISO.

*Captivi* de Plauto<sup>16</sup>. Sin embargo, como nota Dolfi, mientras que en *I suppositi* ya en la primera escena hay una narración explícita de los antecedentes y la protagonista femenina, Polinesta conoce la verdadera identidad de su amante, el tratamiento que Góngora hace de la anagnórisis es, a nuestro juicio, mucho más cuidado. En *Las firmezas* la identidad del joven Lelio es en parte desvelada paulatinamente: Ya en el primer acto en un aparte de su servidor Tadeo<sup>17</sup>. Más tarde, Tadeo espera a quedar solo en escena a final del primer acto para comunicar consigo mismo, pues no puede guardar un secreto, la verdadera identidad de Camilo (vv.706-817). Unos versos más tarde, Camilo/Lelio se manifiesta indirectamente a su futuro suegro<sup>18</sup>. Este juego se repite en el segundo acto en la conversación con Isabela: al preguntarle ésta por el nombre de su esposa le responde con el anagrama de Isabela, Belisa, y añade que es «tan parecida a ti/que te vengo a ver por ella» (vv. 1303-1309). Camilo miente y no miente, puesto que de hecho está desposado con Isabela. Sólo Camilo y Tadeo, como el espectador, son capaces de entender «la equivocación discreta» (v. 2827). Ya en el tercer acto, con la llegada del padre de Camilo/Lelio, Galeazo, se produce el reconocimiento final (vv. 2258-2485)<sup>19</sup>. Se debe tener en cuenta, la escena de reconocimiento final precedida por la llegada de los padres del joven o la doncella a ser reconocidos es un recurso habitual en el teatro de Plauto y de Terencio y se recordará que la escena de reconocimiento de la *Andriana* había sido propuesta por los tratadistas neor aristotélicos como modelo de anagnórisis perfecta para la comedia.

Por otra parte, el uso de formas indirectas de descubrirse, refuerza uno de los temas de la obra: mentir diciendo la verdad. El uso de acertijos, adivinanzas y otras formas indirectas del decir, está estrechamente relacionado con la escena de anagnórisis. De acuerdo con el *Ad Herennium* (I, iv, 6), si tenemos un caso dudoso y el que nos oye no se inclina a aceptar o a entender la verdad, será mejor usar una manera de decir indirecta, usando la figura retórica de la *dissimulatio*, clasificada por los retóricos entre las figuras de pensamiento<sup>20</sup>.

Se ha visto cómo el reconocimiento de Camilo/Lelio se anuncia en el primer acto,

<sup>16</sup> «Che li fanciulliper l'adrieto sieno stati suppositi es sieno qualche volta oggidi, so che non pur ne le comedie, ma letto avete ne le storie ancora; e forse e qui tra voi chi l'ha in eperienza auto o almeno udito referire....Come io vi dico, da lo Eunuco di Terenzio e da li *Captivi* di Plauto ha parte de lo argumento de li suoi *Suppositi* trasunto...e di poetica imitazione, che di furot piu tosto, li darebobo nome.»

<sup>17</sup> Tadeo dice y no dice quién es, en el aparte lo subraya: «Harto he dicho y harto callo», v. 270.

<sup>18</sup> Que, aunque varia, es muy fiel

la fama, y lo dice a voces:

en costumbre y en edad

quien ve a Camilo ve a Lelio, vv. 864-7.

<sup>19</sup> «Galeazo llega y se niega a reconocer a Marcelo como hijo, a pesar de que éste le presenta pruebas:

Basta, las señas son graves

para entender que las sabes,

no para que seas mi hijo, vv. 2991-2993.

Sin embargo, como es natural, Galeazo reconoce inmediatamente a Camilo, aunque éste siga pretendiendo no ser su hijo.

<sup>20</sup> Para Quintiliano, *Instituciones*, VIII, iii, 83: la *simulatio* o *emphasis* es la figura a través de la que manifestamos un nivel de significado más profundo del que se expresa con las palabras: decimos menos de lo que queremos decir y damos a entender algo que no decimos. Lo que no se puede decir abiertamente se

se va retardando y no se hace efectivo hasta la escena final del tercer acto. Como se vio, Robortello consideraba precisamente que el reconocimiento que se retrasaba y se realizaba a lo largo de un periodo extenso ayudaba a producir un efecto de maravilla, la máxima cualidad de un drama.

Uno de los aspectos más interesantes a notar en la escena de la anagnórisis final, que no encontramos en la comedia de Ariosto<sup>21</sup>, es cómo uno de los personajes, Octavio, padre de Isabela, se distancia de la escena para juzgar sobre el reconocimiento<sup>22</sup> y para mirar la escena con distancia, como si de una ficción se tratase, comparando el enredo con el de una comedia de Lope de Rueda, de Torres Naharro, o de Plauto<sup>23</sup>. No sólo hay

---

dice mediante adivinanzas. Para ello Quintiliano da un ejemplo de Ovidio: Smirna confiesa a su nodriza su pasión por su padre de la siguiente manera «Mi madre, que feliz en su marido». Quintiliano recomienda el uso de esta figura cuando no es seguro hablar abiertamente o cuando no es verosímil que así se haga. Señala que es una figura que, por una parte, es especialmente efectiva para mover las emociones y que, por otra, convence de la veracidad de lo dicho más que el hablar directo, puesto que el juez de un caso, será guiado, a través de un proceso de razonamiento a adivinar un secreto, y lo creará así más que un relato que ha oído.

<sup>21</sup> La única referencia a la ficcionalidad del recurso la tenemos en boca de Pasifilo, V, vii: «Odi un'altra bella istoria.... Il piu bel caso di questo non accade mai: se ne potria fare una comedia.»

<sup>22</sup> Éste es el mismo procedimiento usado en la escena de reconocimiento de Clariclea en la *Historia Etiópica*. Así Octavio juzga:

Las señas por Lelio dadas  
y el abono que le escuchan  
contra la autoridad luchan  
de unas canas tan honradas.  
Pero su grave persona  
medio inclinado me ha  
contra el que las señas da  
y contra el que las abona.

En el caso de la escena de reconocimiento entre Emilio y Marcelo, es Octavio el que resuelve:

Ta, ta,ta.  
Muchas negaciones son  
éstas, señores garzones.  
Miren que dos negaciones  
hacen una afirmación.  
«Que máscaras de papel  
son éstas/ ¿He de entendellas?  
Creo que lo dirán ellas  
antes que se rompa él, vv. 3153-3161.

<sup>23</sup> ¿Es por dicha, éste, entremés  
de las bodas de mi hija?  
Son de verdad estos viejos,  
o representantes son?  
Buena es la disposición.  
No son malos los bosquejos, vv. 3180-3185.

A fe que Lope de Rueda  
tan buen viejo no hacía,  
y fue un gran representante, vv. 3229-3231.

Buena es la maraña a fe.  
No hace mal su figura  
la labradora embozada, vv. 3265-3267.

que subrayar aquí que las autoridades para Octavio son los autores del teatro clásico y del preloquista, sino que la anagnórisis como algunos tratadistas ya habían apuntado, se ha convertido en material de ficción.

Se debe recordar que es esta escena final una de anagnórisis múltiple, en la que cuatro personajes ocultan su verdadera identidad y son reconocidos al final, como se vio que comenzó a ser el uso en el teatro de la segunda mitad del XVI. La anagnórisis de *Las firmezas* podría considerarse como del mejor tipo de anagnórisis puesto que se dilata, se deduce directamente de los acontecimientos, y se produce la sorpresa por lo verosímil, sin que sea necesario usar señales.

Aunque, como dije al comienzo, *Cómo ha de ser el privado* no haya merecido atención más que por su significación política, resulta una interesante plasmación de las ideas poéticas aristotélicas, tal como fueron reformuladas por su amigo y editor, González de Salas<sup>24</sup>. Como en el caso de *Las firmezas* y tal como recomendaba el tratadista español, la obra tiene unidad de acción, de tiempo y de lugar<sup>25</sup>. Nuestra comedia es implexa: en ella tenemos peripecia y cambio de fortuna: la subida del príncipe y valido, se descarta al primer candidato a la mano de la princesa Margarita, el príncipe de Dinamarca, con lo que se produce un cambio de la amistad a la enemistad, la muerte del hijo del valido, peripecia también, puesto que aunque pudiera parecer que sería un hecho que llevaría a la desgracia, redundaba en una mejora de las cualidades del valido como gobernante. González de Salas prefería dos tipos de fábulas pathéticas o afectuosas, cuyo modelo es para el teórico *Las Troyanas* de Séneca, pertenecía a esta categoría, o las morales: «que imitaban las costumbres excelentes, I assi valían mucho para ejemplo», es evidente que la comedia de Quevedo al presentar modelos de políticos ideales debe considerarse como fábula moral. El uso constante de sentencias se corresponde a lo recomendado por Salas, son numerosas, puesto que se trata de una fábula moral, y es natural que los personajes de alto rango las usen<sup>26</sup>.

Las dos anagnórisis que se contienen en la obra tienen parecido con aquella que se presenta en la primera comedia en castellano con anagnórisis, *La Aquilana* de Torres Naharro, es decir, tenemos dos príncipes disfrazados que se encuentran en la corte para servir a la infanta Margarita. Aunque Quevedo no desarrolle mucho estas escenas y no se pueda apreciar en ellas el cuidado que, como se vio anteriormente, puso en Góngora en acercarlas al mejor modo de anagnórisis, hay un pequeño detalle que acerca a estos dos autores. Los dos tienen que, en este momento de nuestra producción dramática,

---

<sup>24</sup> Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita por Don Iusepe Antonio González de Salas, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.

<sup>25</sup> La acción única de esta obra se podría definir como el gobierno modélico del político, y para ilustrarlo están los distintos episodios: muerte del heredero, arreglos matrimoniales, enredo amoroso entre Serafina y Fernando. El que haya dos personajes principales, Valisero y Fernando, no va en contra de la unidad de acción según se desprende del análisis que Salas hace de *Las Troyanas*: «ambos pues han de componer assi aquella accion unica que contiene la fabula, reputandose las dos por una persona sola, que constituye una accion.»

<sup>26</sup> Se observa que el único personaje plebeyo, el gracioso Violín no emplea ninguna sentencia tal como recomienda González de Salas.

mirar la escena de reconocimiento como un recurso «teatral», «ficticio». Así, el Rey al enterarse que el príncipe de Dinamarca se encuentra disfrazado en la corte comenta:

he sabido cómo es Carlos,  
príncipe de Dinamarca,  
el que viene disfrazado,  
embajador de sí mismo.  
Efectos extraordinarios,  
pretensiones de enamorado  
nunca vistas son las suyas.  
Solamente en los teatros  
y en los libros fabulosos  
estos ejemplos hallamos. (vv. 691-702)

Ya Cervantes en la *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* se había burlado de estas anagnórisis inverosímiles:

Mañana, en el teatro se hará una,  
donde por poco precio verán todos  
desde principio a fin toda la traza,  
y verán que no acaba en casamiento,  
cosa común y vista cien mil veces,  
ni que parió la dama esta jornada,  
y en otra tiene el niño ya sus barbas,  
y es valiente y feroz, y mata y hiende,  
y venga de sus padres cierta injuria,  
y al fin viene a ser rey de un cierto reino  
que no hay cosmografía que le muestre.  
Destas impertinencias y otras tales  
ofreció la comedia libre y suelta,  
pues llena de artificio, industria y galas,  
se cela del gran Pedro de Urdemalas<sup>27</sup>.

Tanto Góngora como Quevedo critican la artificiosidad de la anagnórisis, cuyo empleo poco artístico y abundante provoca una depreciación. Dos escritores, que escriben conscientemente para la minoría y a espaldas del *Arte nuevo*, emplean la anagnórisis de forma artística, pero no pueden olvidar que se ha convertido, ya a comienzos del XVII en un artificio del teatro de masas.

<sup>27</sup> *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey, Barcelona, Planeta, 1987, vv. 3166-3180.

# LA INTEGRACIÓN DE LA FIGURA DEL ANTICRISTO EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

Françoise Gilbert  
Université de Toulouse-Le Mirail

Intentaré destacar aquí las diversas etapas que desembocan en la integración de esa figura religiosa en la literatura áurea: partiendo de la elaboración del concepto hasta finales de la Edad Media, subrayaré la evolución que experimenta durante la época postridentina, integrándose primero en la forma literaria del Diálogo renacentista, hasta volverse luego un verdadero personaje literario a principios del siglo XVII.

Figura elaborada esencialmente a partir de las *Epístolas* de Juan y Pablo<sup>1</sup>, y del *Apocalipsis* de Juan<sup>2</sup>, el Anticristo simboliza inicialmente al enemigo de Cristo que surgirá antes del Juicio Final para intentar desviar de su fe a los cristianos. A partir de allí, la exégesis patrística construye progresivamente un muy complejo aparato de anécdotas relativas a esta figura, hasta desembocar en un texto del monje Adson<sup>3</sup>, en el siglo X, que se constituye como una verdadera *vita Antichristi*. Concepción, nacimiento, educación, reinado de tres años y medio y muerte del personaje dibujan una sucinta biografía del Anticristo imaginado como parodia de Cristo o como tirano, concepciones que permanecerán, a lo largo de los siglos, como la expresión de la doctrina de la Iglesia sobre el asunto.

---

<sup>1</sup> Juan, *Epístola primera* II, 18-25, y Pablo, II *Tesalonicenses* II, 3-12.

<sup>2</sup> *Apocalipsis* XIII, 11-18.

<sup>3</sup> Adson, abad de Montier (920-992), *Epistola Adsonis monachis ad Gerberam reginam de ortu y tempore Antichristi*, o *Libellus de Antichristo*, in *Adso dervensis de ortu et tempore Antichristi necnon et tractatus qui ab eo dependunt*, ed. D. Verhelst, Brepols, Turnholt, 1976.

Figura clave del aparato escatológico cristiano, el Anticristo aparece en numerosos textos de la España medieval: varias profecías fijan la fecha próxima de su llegada antes del fin del mundo, y diversos tratados teológicos o sermones indican la manera de reconocerlo y evitar su influencia. Así es como, en estos textos, designa las más de las veces a los grupos o individuos que constituyen, desde fuera, una amenaza religiosa, política o socio-económica para la Cristiandad en general, o para la Península Ibérica en particular, o incluso para cualquier comunidad. Representará pues al judaísmo y a sus secuaces, o a la peligrosa «secta de Mahoma», etc. En vísperas de la época moderna, sin embargo, la índole de la amenaza representada por el Anticristo se modifica progresivamente, hasta designar aun al enemigo interior a la nación —es decir los judíos y moros dentro de España, los conversos, los moriscos, etc.—, o al adversario situado en el mismo corazón del cristianismo —puede entonces representar al mal cristiano—, al mal Papa, etc. En esta perspectiva, la misma nación española llega a representar el marco geográfico del último combate, considerado como inminente o iniciado ya.

Con el desarrollo en toda Europa de un movimiento general de interiorización de la fe, movimiento cuyas primicias se manifiestan muy temprano en España con la llamada Prerreforma impulsada por los Reyes Católicos, el contexto escatológico también se interioriza: la lucha contra el Anticristo y la historia de la salvación ya no tienen lugar únicamente en el terreno nacional, sino también en el de la fe personal del cristiano. Dentro de este movimiento general de reforma de la Cristiandad, y en la óptica específica del gran debate que va a oponer a católicos y protestantes en el siglo XVI, la figura del Anticristo se utiliza entonces para simbolizar a un enemigo ya únicamente religioso: el catolicismo y los católicos para los protestantes, y el protestantismo y sus secuaces para los católicos.

Por otra parte, el Concilio de Trento, dentro de su gran obra de reafirmación de los fundamentos de la religión católica, recuerda, mediante la bula *Supernae Maiestatis*, la prohibición —previamente establecida por el quinto Concilio de Letrán (1512-1517)— de anunciar la llegada del Anticristo, por inminente o lejana que sea. Esta prohibición va a orientar de manera decisiva la concepción ortodoxa de la figura del Anticristo, a partir de entonces devuelta a su estatuto de puro concepto teológico, y liberada de todas sus implicaciones temporales e históricas. Y esta vuelta a una concepción puramente arquetípica genera una notable metamorfosis de la figura del Anticristo, que será llevada progresivamente hacia el mundo de la ficción literaria, hasta acabar adquiriendo el estatuto de verdadero personaje de ficción.

Este proceso supone, en primer lugar, un cambio relativo al tipo de soporte textual utilizado para figurar al Anticristo. Así, en 1589, encontramos por primera vez a esta figura integrada en un texto puramente literario, en el *Diálogo XXXIII* de los *Diálogos de Agricultura Cristiana*<sup>4</sup> del fraile menor Juan de Pineda. Si bien la materia de este Diálogo sigue siendo esencialmente teológica dentro de un conjunto que se constituye como un verdadero catecismo moralizado, viene tratada mediante los recursos más

<sup>4</sup> Juan de Pineda, *Diálogos de Agricultura Cristiana*, ed. del padre Juan Messeguer Fernández, Madrid, BAE, 1964, t. V, pp. 292-328.

amenos de la ficción dialogada. Dentro de nuestro *Diálogo XXXIII*, dividido en treinta y tres capítulos, la materia escatológica está discutida por cuatro interlocutores ficticios, cuyas respectivas intervenciones corresponden a una funcionalidad bien determinada. La figura del Anticristo ya no aparece según el tradicional esquema biográfico de la *vita Anticristi*, sino que parece obedecer a unas exigencias exegeticas muy rigurosas: partiendo lógicamente del primer empleo del término «Anticristo» en los textos de los apóstoles, Juan de Pineda se remonta a sus orígenes en el Antiguo Testamento, antes de volver a su elaboración patrística —la que conduce a la *vita Anticristi*—, para enunciar por fin los pronósticos numerológicos fundamentados en la cifra del Anticristo: 666. Este esquema, lógico más que cronológico, no difiere mucho del empleado tradicionalmente por los exegetas. Su verdadera originalidad estriba en el hecho de que reviste aquí la forma de un diálogo.

Esta forma literaria, en efecto, además de dar al lector una impresión de vida gracias a la imitación formal de la conversación natural, permite también, con sus varias voces, explorar todas las virtualidades contenidas en un asunto, al mismo tiempo que son reafirmadas las verdades establecidas. Cuando acude Pineda a la forma dialogada para exponer la doctrina tridentina sobre el Anticristo, se otorga la posibilidad de enunciar, por boca de los participantes en el diálogo, las diferentes teorías existentes sobre la cuestión, sin comprometerse particularmente con una u otra. Por ejemplo, al evocar las múltiples interpretaciones patrísticas de la cifra del Anticristo, los cuatro interlocutores se interrogan a propósito de la identificación posible del Anticristo con Mahoma, o con Lutero, o con otros personajes históricos más. Sin embargo, no toman partido por una interpretación específica, lo que significaría una transgresión de la prohibición tridentina de encarnar históricamente la figura. La forma de exposición dialogada ofrece pues al lector la posibilidad de hacer su propia síntesis de los datos que le han sido proporcionados.

Lo cual no quiere decir que se trate, para Juan de Pineda, de conceder mediante esta estrategia literaria credibilidad alguna a lo que la religión oficial de su tiempo desaprueba. Al contrario, la voz del interlocutor que «posee» la verdad en este *Diálogo* —el bien nombrado Filaletes<sup>5</sup>— no es puesta en tela de juicio por las preguntas de los demás interlocutores. Sólo que nuestro autor puede, gracias a un artificio retórico, dar la impresión de abarcar todos los aspectos de una cuestión falsamente abierta<sup>6</sup>, ya que luego descarta sin miramientos las creencias falsas o las opiniones erróneas. Bien se concede a los interlocutores cierta capacidad de discusión, pero no es ésta sino una discusión aparente. Así, a pesar de las diversas teorías alegadas, plausibles todas y fundamentadas en fuentes patrísticas en su mayoría, es la concepción tridentina de un Anticristo no encarnado históricamente la que acaba imponiéndose en este *Diálogo XXXIII*. Y a través de esta figura escatológica, es la reafirmación de la herejía como cáncer de la Cristiandad la que prevalece en esta larga exposición catequística sobre

<sup>5</sup> «El amigo de la verdad», según la etimología griega.

<sup>6</sup> Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols au XVI<sup>e</sup> siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1985, p. 979.

los tiempos postreros. La novedad del empleo de la forma dialogada, lejos de modificar la doctrina, sirve aquí más bien para confirmar su permanencia dogmática.

Las cosas van a cambiar sensiblemente quince años más tarde, en 1604, cuando publica el dominicano Tomás de Maluenda su *De Antichristo libri undecimus*<sup>7</sup>, obra colosal de más de mil páginas escritas en latín y dedicadas enteramente a la sola figura del Anticristo. Construido según el tradicional esquema biográfico de la *vita Antichristi*, este voluminoso tratado expone en un primer tomo las circunstancias de la venida del personaje escatológico, y en un segundo los tres años y medio de su persecución contra los cristianos, hasta su derrota final. El segundo tomo se abre con un interesantísimo prólogo, que puede servir de guía para la lectura de la obra entera. Nos dice en efecto Maluenda:

Exponemos en todo este libro la falta de honradez desbordante y la inmensa facultad de pecar de un hombre espantable, mucho peor que todos los mortales. Pero advertimos de antemano (para no tener que repetirlo luego), que figuraremos y representaremos al mismo Anticristo a partir de las ignominias, de los crímenes y de los vicios inmensos de cuantos en la tierra se hayan hecho famosos por sus costumbres depravadas, y su amor del pecado. Porque no resultaría pertinente, sino más bien vano, representar la figuración simbólica de la maldad, o el simulacro de todas las formas de impiedad reunidas y juntadas [...]. Expondremos pues a la faz del mundo al personaje [*persona* en el texto latino] vivo y animado de toda iniquidad y de toda malicia, elaborado y compuesto a partir de todos los vicios y de todas las ignominias de los hombres, tal como será realmente, y que se esconderá detrás de este monstruo horrible<sup>8</sup>.

Recordemos los principales sentidos de la palabra latina *persona*, que puede significar: «1. máscara del actor. 2. papel, carácter [en una obra de teatro]. 3. [fig.] papel, carácter, personaje. 4. carácter, individualidad, personalidad»<sup>9</sup>. Es la adjetivación de Maluenda —«vivo y animado de toda iniquidad»— la que nos induce, en nuestra traducción, a dar como equivalente del *persona* latino el término de *personaje*, en su doble dimensión de ente de ficción y de carácter individual. Y de hecho, el esmero particular de Maluenda en describir la figura del Anticristo como a un «personaje vivo» se traduce en diferentes procedimientos de escritura. Así es como establece siempre, para cada punto de la Escritura o de la tradición que expone, una continuidad entre los antecedentes históricos del Anticristo y el mismo personaje. Éste, tanto desde el punto de vista de

<sup>7</sup> Tomás de Maluenda, *De Antichristo libri undecimus*, Roma, 1604.

<sup>8</sup> Tomás de Maluenda, *op. cit.*, l. VII, p. 1: *Hominis supra mortales omnes pestilentissimi proiectissimam improbitatem, et immensam peccandi licentiam, integro hoc libro prodemus. Sed initio statim monemus (ne saepius idem deinceps repetere cogamus) nos ex flagitiis ac sceleribus, immanibusque vitiis eorum omnium, quotquot in orbe unquam moribus corruptissimis in quavis peccandi libidine extitere famosi, ita veluti efformaturos, atque effincturos ipsum Antichristum: non sane tanquam inane quoddam ac umbratile nequitiae simulacrum, cunctaeque collectae simul et conglobatae impietatis spectrum [...] sed vivam atque omni ex parte animatam quandam totius iniquitatis et malitiae personam, ex omnium hominum vitiis et flagitiis, qualis revera futura est, coagmentatam et conformatam, multo ante orbi spectandam proponere, quam monstrum illud horrendum condatur.*

<sup>9</sup> Felix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

su carácter como del de su comportamiento, aparece, pues, como un mosaico constituido de los rasgos más ejemplares y representativos encontrados entre los que tradicionalmente están considerados como sus antecesores históricos. La base de su representación resulta ser, pues, siempre muy concreta y real, y avalada, además, por fuentes fidedignas. Por ejemplo, cuando, en el libro IX, se evocan las persecuciones del Anticristo contra la Iglesia, nuestro autor dedica dos capítulos enteros a las diversas persecuciones perpetradas contra los cristianos desde la época del emperador romano Claudio. Pero no se contenta Maluenda con una sencilla enumeración: detalla, mediante una cantidad no desdeñable de citas de historiadores romanos, todos los aspectos morales y concretos de estas persecuciones para poner de realce la crueldad del Anticristo, que sobreparará la de todos sus antecesores históricos.

Y, por tanto, todos estos tan numerosos, tan salvajes, tan desesperantes ejemplos de crueldad que hemos descrito o enumerado hasta entonces, y un sinnúmero de otros aún más salvajes, serán los que el espíritu del Anticristo y de los demonios conciban, y que el hijo de Perdicción [el Anticristo] perpetre contra los santos de su tiempo. ¿Quién podría razonablemente dudarle? En efecto, no resulta muy difícil persuadirse de que la persecución del Anticristo superará por su crueldad y su atrocidad a todas las otras, y aún las superará con tormentos nuevos y refinados<sup>10</sup>.

A partir de una base histórica se desarrolla entonces, para solicitar la imaginación del lector, una constante invitación a la proyección: si todos estos personajes históricos han tenido tal comportamiento, será lógico imaginar que el Anticristo, cabeza de todos los males, les superará fácilmente. Dicho procedimiento se revela, al fin y al cabo, muy hábil: a partir de una recolección abundante de datos concretos y de una acumulación de detalles chocantes y siempre representativos del exceso que caracteriza al personaje, su descripción sólo estriba, en realidad, en la potencia evocadora de los ejemplos propuestos.

Maluenda, de hecho, excluye toda descripción física de su personaje: cuenta con la imaginación del lector para llegar a una caracterización moral de la figura. Fúndese ésta, mediante metáforas zoológicas negativas según el bestiario cristiano —como las del tábano, del macho cabrío o del jabalí—, en la simbólica del mundo natural, o apóyese en la cultura mitológica o histórica del lector, la representación a la que llegará éste sigue siendo ante todo el producto de su imaginación. Ésta, solicitada por la fuerza evocadora de todos los ejemplos alegados (zoológicos, mitológicos, históricos) habrá de conferir vida y densidad a una imagen más justa del Anticristo, y le corresponderá, a partir de la invitación muchas veces repetida de Maluenda («no resulta difícil persuadirse de que...»), tomar parte en este trabajo de proyección en el horror que permitirá la construcción de un personaje «vivo y animado de toda iniquidad y toda malicia».

<sup>10</sup> Tomás de Maluenda, *op. cit.*, lib. IX, cap. XIV, p. 169 (Todas las traducciones son mías): *Haec ergo omnia, tam multa, tam saeva, tam desperatae crudelitatis exempla a nobis hactenus vel descripta, vel enumerata: et innumera adhuc alia longe truciora, quae suo, ac daemonum ingenio excogitabit Antichristus, executurum Filium perditionis in Sanctos sui temporis, quis unquam sane mentis poterit dubitare? Neque enim difficile persuasus est, quanto Saevitia et atrocitate Persecutio Antichristi caeteras omnes antecedit, tanto etiam novis et exquisitis suppliciis eas superaturam.*

Sin embargo, y a pesar de la prodigiosa materia imaginativa que supone esta evocación de las modalidades peculiares de la llegada del Anticristo, el tratado de Maluenda sigue inscribiéndose en la tradicional perspectiva de la *vita Antichristi*. Lo que, a mi parecer, constituye la verdadera originalidad de nuestro autor, y confiere a su personaje una consistencia excepcional, es el arte con el que organiza el relato de este episodio de la historia de la salvación con el fin de estimular sin cesar la imaginación de su lector. Por la acumulación meticulosa de todos los datos materiales y morales que entran en la elaboración de la figura, ésta ya no es, para repetir las propias palabras de Maluenda, «una figuración puramente abstracta», un mero «simulacro», sino que tiende a convertirse en un verdadero personaje. Retrato moral, evocación de los comportamientos y descripción del decorado aparecen entonces como los componentes de una reconstrucción muy cercana al desarrollo de una ficción literaria. Sólo podemos citar aquí un pasaje ejemplar del libro VIII, en el que se expone el falso milagro de la muerte y resurrección fingidas del Anticristo:

Ya que los cristianos celebran tanto la resurrección de Cristo nuestro Señor y la proclaman como el milagro supremo, el Anticristo, por su parte, para no ser mantenido en estado de inferioridad en este campo, clamará a cuantos quieran oírlo que la resurrección de Cristo fue falsa y fingida, que fue puro engaño, cumplido a escondidas y de noche, sin testigo ni prueba, y que él mismo, al contrario, y para que el mundo entero reconozca que es más hábil y potente que el Dios de los cristianos, morirá públicamente, en medio del foro y a la vista y a sabiendas de todos, y luego resucitará en seguida ante los ojos de todos. Acudirá a la obra de los demonios, que es la magia negra, y apaciguará todos sus sentidos, y los adornecerá, y producirá una ilusión tan perfecta que todos lo creerán muerto de verdad durante tres días. Pero el tercer día después de que todos lo hayan creído muerto, se llevará él mismo a la vida, nimbado por todas partes por una luz radiante y un esplendor mirífico. Cuantos hayan presenciado eso quedarán pasmados de pura admiración y aniquilados por el estupor, y se mostrarán extremadamente rápidos en rendirle gracias y en creer en él<sup>11</sup>.

Nunca, si no me equivoco, había sido descrito este episodio de la vida del Anticristo con tanta precisión. Mientras el texto del monje Adsón se contentaba con mencionar que fingiría públicamente morir y resucitar para subyugar a los hombres, Maluenda elabora una verdadera puesta en escena del episodio. Establece primero las motivacio-

<sup>11</sup> *Ibid.*, l. VIII, cap. XXX, p. 127: *Quia Christiani tantopere celebrant Christi Domini Resurrectionem, eamque miraculorum maximum praedicant: Antichristum etiam, ne ipse in hac parte reperiatur inferior, palam vociferurum Christi resurrectionem falsam ac ementitam, et merum fuisse figmentum, in angulo et nocte gestum, sine testibus et fide: se vero, ut quam sit Deo Christianorum melior et potentior totus mundus agnoscat: publice, in medio foro, in mero meridie, cunctis spectantibus, moriturum, ac mox resurrecurum, palam et in conspectu omnium. Opera ergo daemonum, et funesta qua pollebit magia, sic sibi sensus omnes sistet, sopietque, vel certe tam validas praestigias concinabit, ut omnibus per triduum vero mortuus proculdubio appareat: tertia vero die postquam eum omnes mortuum crediderint, se ipse in vitam revocabit, circumfusus undique radiantis lumine, et splendore mirifico. Quo tanto viso miraculo, omnes praesentes, extra se prae nimia admiratione et stupore rapti, ad quidvis in eius gratiam et credendum et faciendum se promptissimos exhibebunt.*

nes psicológicas: la envidia, el orgullo y la ambición del Anticristo, que no soporta ser inferior a Cristo en ningún campo. Luego plantea el decorado de esta acción grandiosa: «en pleno día, en medio del foro, a la vista y a sabiendas de todos». A continuación se describe meticulosamente la actuación del Anticristo en este engaño: «apaciguará todos sus sentidos y se los adormecerá, y producirá una ilusión perfecta». Por fin, la vuelta a la vida fingida por el Anticristo se pinta de modo teatral cuando, tal como un *deus ex machina*, se presenta aureolado de gloria a la muchedumbre cuyas reacciones también vienen detalladas («pasmados de pura admiración y superados por el estupor»). Por supuesto, esta última visión o «apariencia» se inspira en la iconografía tradicional de la resurrección de Cristo, hábilmente aplicada al Anticristo por Maluenda, que sigue así la perfecta lógica paródica del personaje. Pero llama la atención la voluntad escenográfica del autor, cuyo afán de detalles llega hasta imaginar el mismo acto por el que nuestro personaje se dará, o fingirá darse la muerte:

Quizá el mismo Anticristo, para atraerse la vana admiración del pueblo con un truco de prestidigitación, se atravesase él mismo el pecho, o se haga herir mortalmente por la espada de cualquier otra persona, para fingir enseguida estar herido de muerte<sup>12</sup>.

Esta muerte violenta, que no es sino la prefiguración simulada de su verdadera muerte por el arcángel Gabriel, no puede, por su puesta en escena espeluznante, sino impresionar fuertemente la imaginación del lector.

Lugar, momento, protagonistas, motivaciones íntimas de los actos del protagonista principal: sólo faltaría una expresión en estilo directo para que esta pintura adquiriera una verdadera vida dramática. El Anticristo, desde este punto de vista, aparece más como un personaje literario que como el personaje teológico que por otra parte no deja de ser. Y lo que queda, en definitiva, de esta «representación» del hijo de Perdición, es la evocación fascinante de la vida tumultuosa de un protagonista flamante, detrás del cual se van esfumando notablemente tanto la dimensión teológica de la figura como la incidencia de su venida en la salvación de los hombres.

Es verdad que no desaparecen ni la finalidad moralizante del discurso de Maluenda, ni tampoco la perspectiva escatológica que llenaba de terror a sus contemporáneos. Pero es verdad también que la puesta en escena de su contenido dramático es la que, en primer lugar, debía de fascinar y aterrorizar al lector. Desde este punto de vista, la obra de Maluenda lleva a su punto cumbre el aspecto maravilloso de un «héroe» al que podríamos calificar como «barroco»: excesivo, flamante, complejo, fuente a la vez de terror y de fascinación, el Anticristo de Maluenda consigue muy a menudo esta «vida» que deseaba otorgarle el autor. Ésta se parece a una vida de personaje de ficción literaria, a la vez entregado a la libertad de la imaginación del lector, y sometido a las exigencias de un autor que aplica hábilmente las consignas del Concilio de Trento. Todos los elementos parecen ahora reunidos para que aparezcan, por fin, después del tratado

<sup>12</sup> *Ibidem*: *Fortasse etiam Antichristus ad vanissimam vulgi gloriolam captandam, praestigiis, vel ipse sibi pectus gladio transverberabit: vel se ab alio gladio lethaliher vulnerati faciet, ex quo vulnere mori statim se fingat.*

de Maluenda, obras dramáticas que hagan del personaje del Anticristo un personaje propiamente literario. Será lo que ocurrirá en las primeras décadas del siglo XVII, con dos comedias: *El Antecristo* atribuido a Lope de Vega, y *El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón.

Parece que se puede establecer ahora la existencia de cierta línea de continuidad en la evolución de la figura del Anticristo en la España postridentina. Concebida como la figuración de un enemigo cada vez más interno a la fe de cada hombre, la figura del Anticristo, en el marco de la Contrarreforma, vuelve a ser un concepto teológico progresivamente depurado de toda encarnación histórica. Si bien quedan presentes las figuras de Lutero y Mahoma en la evocación del contexto escatológico, este último ya no se considera como inminente. Quizá la España que ha erradicado el protestantismo del territorio nacional, vencido a los Turcos en Lepanto, y que se prepara a expulsar a sus moriscos, aparezca menos amenazada por enemigos exteriores e interiores. Además, la relativa hegemonía de la que todavía está gozando puede contribuir a que las imaginaciones rechacen hasta una fecha indeterminada el fin del mundo. De todas formas, la figura del Anticristo, así deshistorizada, empieza, después del Concilio de Trento, a penetrar progresivamente en el mundo de la literatura. Lo hace, en un principio, mediante la integración del motivo del Anticristo en la forma literaria del Diálogo. Veinte años más tarde, la figura ya ha adquirido cierto estatuto de personaje literario. El término de esta progresiva literarización de la figura será su entrada, en las primeras décadas del siglo XVII, en el mundo de la *comedia nueva*.

# LOS «NÚMEROS CONCORDES» DE FRAY LUIS DE LEÓN: UNA TEORÍA POÉTICA

Fernando Gómez Redondo  
Universidad de Alcalá de Henares

León Hebreo, en el tercero de sus *Diálogos de amor*, cierra un tenso debate mantenido sobre el origen de la belleza de esta forma:

SOFÍA. ¿A qué se debe que los cuerpos proporcionados nos parezcan bellos?

FILÓN. A que la forma que mejor informa la materia consigue que las partes del cuerpo estén proporcionadas entre sí mismas y con el todo, ordenadas intelectualmente y bien dispuestas para las propias operaciones y fines, unificando el todo y las partes –ya sean distintas o semejantes, es decir homogéneas o heterogéneas– de la mejor manera posible, para que el todo esté perfectamente informado y sea uno. Así se hace bello<sup>1</sup>.

Un poco más adelante, Sofía le pregunta a Filón cómo es posible conocer esa «belleza», que acaban de definir conceptualmente; en la respuesta de Filón se encierran las claves del discurso poético de la segunda mitad del s. XVI:

FILÓN. (...) Con los ojos de nuestra alma racional, mediante razonamiento ordenado, podemos captar la belleza del alma del mundo y, en ella, todas las formas ordenadas, que también nos deleitan en gran manera y nos incitan a amarlas. Asimismo guardan proporción con las dos bellezas espirituales del primer entendimiento y del alma del mundo, las dos bellezas físicas: la que se aprecia con la vista y la que se percibe a través del oído, que vienen a ser sus simulacros e imágenes<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cito por la trad. de Carlos Mazo, ed. de José María Reyes, Barcelona, PPU, 1986, p. 540.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 548.

Esas «dos bellezas físicas» –vista y oído– como cauce para alcanzar «la belleza del alma del mundo» manifiestan qué tipo de resortes, de teclas poéticas tocarán estos poetas que pretenden convertir su ejercicio, su discurrir estético en un sistema de conocimiento intelectual («el primer entendimiento»), por el que la percepción de la belleza pueda conducir a captar la misma esencia de la divinidad, revelada en la naturaleza claro es («el alma del mundo»).

### 1. Platonismo, música y poesía

Toda la escuela salmantina –Aldana, Medrano, Montano, de la Torre– convierte a la poesía en una complicada operación intelectual, que implica no sólo la integración de lecturas profanas y sagradas, sino la construcción de un especial lenguaje poético, en el que teología, filosofía y música competirán en convivencia armonizada. A Fray Luis, que repitió una y otra vez cuáles eran sus preocupaciones lingüísticas<sup>3</sup>, no le asiste otro propósito a la hora de construir su poesía que la de perseguir, a través de la belleza del «nombre» la del «alma» como Marcelo señala en el arranque de *De los nombres de Cristo*:

Y desto mismo se conoce también que ay dos maneras o dos diferencias de nombres: unos que están en el alma y otros que suenan en la boca. Los primeros son el ser que tienen las cosas en el entendimiento del que las entiende, y los otros, el ser que tienen en la boca del que, como las entiende, las declara y saca a luz con palabras<sup>4</sup>.

«Sacar a luz con palabras» la belleza que está en el alma y convertirla en medio de conocimiento intelectual, tal es el propósito de la poesía luisiana, logrado fundamentalmente en sus odas, en las que se despliega una particular teoría poética, dimanada de la misma ejecución formal de esos poemas<sup>5</sup>. ¿Qué busca fray Luis con su poesía? No hay más que acercarse a la oda XVIII para encontrar la respuesta:

¡Oh son! ¡Oh voz! Siquiera  
pequeña parte alguna descendiese  
en mi sentido, y fuera  
de sí el alma pusiese,  
y toda en ti, ¡oh Amor!, la convirtiese.

<sup>3</sup> En la «Advertencia previa» en que reconocía sus «obrecillas», justifica así su labor de traductor: «Al cual yo me incliné sólo por mostrar que nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda, y que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben tratar», cito por la ed. de Á. Custodio Vega, Barcelona, Cupsa-Planeta, 1976, p. 7.

<sup>4</sup> Cito por la ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 157-158.

<sup>5</sup> David J. Hildner, al preguntarse por el tipo de experiencia poética que fray Luis imprime a sus obras, concluye: «It is not an impressionistic one, but one in which the quality and order of his images reflects general knowledge and beliefs, not in a precisely or systematically logical fashion, but in order to bring these generalities to life and concreteness», ver *Poetry and Truth in the Spanish Works of Fray Luis de León*, London, Támesis, 1992, p. 163.

La conversión del «alma» en reducto de ese «Amor» puede alcanzarse a través de ese «son», de esa «VOZ» resuelta en la armonía del verso, transida en la singular musicalidad de la construcción poética; la Oda III, la dedicada a Francisco Salinas, define esta especial relación entre música y conocimiento poético:

Y como está compuesta  
de números concordes, luego envía  
consonante respuesta;  
y entrambas a porfía  
mezclan una dulcísima armonía.

El alma «está compuesta» por esos «números concordes», en los que rezuma el mismo platonismo, ya visto en León Hebreo; por ello, la «música extremada» del amigo ciego transporta el alma del poeta a ese «mar de dulzura» en el que se «anega», en el «que ningún accidente / extraño y peregrino oye o siente»; y por ello, la poesía debe convertir el «son» de su ritmo, de sus palabras, en esos «números concordes» para que su percepción cause idénticos efectos a los revelados por la música. Las odas son así un prodigio de equilibrio y de armonía en las que todos los elementos formales —sílabas, palabras, versos, estrofas, está medido y calculado, pesado y relacionado para producir esa «consonante respuesta» que eleve al alma por encima de sus sentidos. Y, en especial, de todas las odas, la primera (que por algo lo es) encierra las claves de este complejo entramado de arquitectura poética.

## 2. La Oda I: los órdenes numéricos de la concepción poética

La Oda I entrega la clave de la configuración poética que es capaz de crear el agustino como medio de atrapar la belleza y reducirla a armonía sensible, perceptible en la tensa estructura del poema<sup>6</sup>, en los «números concordes» a que es conducida, no sólo por el ritmo del verso, sino por la disposición arquitectónica con que es concebido el texto entero.

Tres son los planos de que consta la Oda: a) *Liras 1-4*: movimiento de iniciación, en cuyo transcurso el poeta examina los valores que definen su ser; b) *Liras 5-8*: alejamiento de las circunstancias personales y hallazgo del deseo contemplativo; y c) *Liras 9-17*: integración del poeta en la nueva realidad espiritual concentrada en la materia poética creada. Es preciso repetirlo una vez más: fray Luis no adquiere la paz interior por desarrollar una serie de ideas tradicionales, sino por transformarlas en una tensa red de relaciones armónicas y equilibradas que acaban absorbiendo enteramente su ser, transportándolo hacia la perfecta disposición numérica de la última serie. Son las nue-

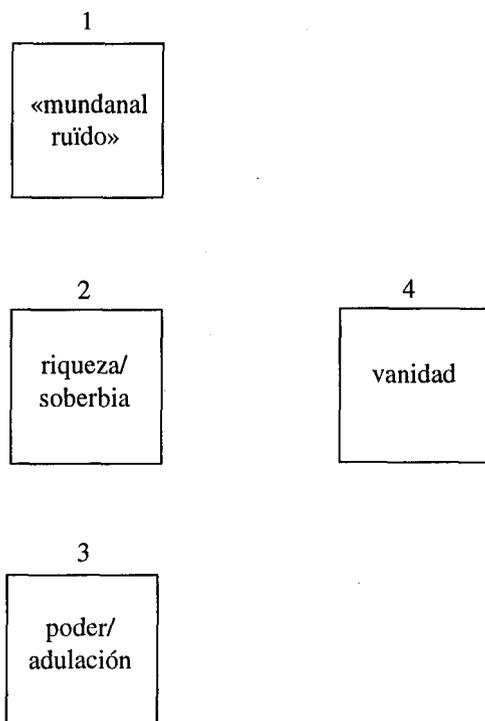
<sup>6</sup> Un análisis de este texto lo llevé a cabo en el marco del Congreso Internacional Fray Luis de León, celebrado en Salamanca del 18 al 22 de noviembre de 1991, y ha aparecido en sus actas: «Armonía y diseño formal en la «Oda a la vida retirada»», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad, 1996, pp. 639-647. Resumo aquí algunas de esas observaciones, a fin de que se entienda el resto del análisis.

ve liras finales (3+3+3) las que posibilitan la perfección asumida por fray Luis, una vez que se ha despojado de lo accesorio de su condición humana (1-4) y la ha revestido de los principios esenciales de la contemplación de la naturaleza (5-8)<sup>7</sup>. Por tanto, los tres planos no son excluyentes; antes al contrario, van subordinándose –lira a lira, verso a verso– suscitando tantas interpretaciones como vías de entendimiento interioriza fray Luis.

### 2.1: Liras 1-4: «el mundanal ruido»

El ritmo sintáctico de las tres primeras liras reproduce el estado de desasosiego con que el agustino reflexiona sobre los frágiles valores que sustentan la existencia humana; cada lira selecciona un motivo e indaga en su significación: la 1 sobre el «mundanal ruido», la 2 sobre la asociación «soberbia/riqueza» y la 3 sobre la relación «poder/vanidad»; las continuas aliteraciones y los encabalgamientos abruptos manifiestan el desconcierto interior que agita a fray Luis y que le impide, por ejemplo, cerrar paralelismos, rotos en su imposibilidad; de ahí, los interminables hipérbatos, prolongados en inverosímiles secuencias oracionales. Ahora bien, a medida que fray Luis comprende –porque el poema lo posibilita– cuáles son esos factores negativos de la condición humana, una cierta tranquilidad asoma en esas construcciones sintácticas: si la lira 1 quebranta todos los órdenes sintagmáticos, la 2 en cambio respeta la unidad «adjetivo-sustantivo» y la 3 devuelve a los verbos la función de organizar el discurso sintáctico. Sucede que fray Luis vacía su conciencia de aquello que le lacera, disponiéndole, así, para descender por su «escondida/senda» (vv. 3-4), una vez que la encuentre libre de pesares y vanas fatigas. Ése es el cometido de la lira 4; recoger la tensión de las tres anteriores, para introducirla en el yo del poeta, que, a modo de examen de conciencia, consigue aislar el principal defecto de su carácter: la vanidad (v. 17), fomentada quizá por su exigente talante intelectual; por eso, aparece la primera persona en los vv. 16-17 abriendo el acceso a ese *secretum iter*, contenido ya en el matiz introspectivo de la interrogación retórica; ese ejercicio de auto-comprensión adensa su espíritu en serenas construcciones formales que ordenan, con nueva lógica, los períodos sintácticos y descubren los resortes de precarios paralelismos (vv. 17-18) remansados en un verso bímembre perfecto –«con ansias vivas, con mortal cuidado», v. 20– que apunta, certero, a las causas del continuo desasosiego de fray Luis. En esquema, el proceso sería el siguiente:

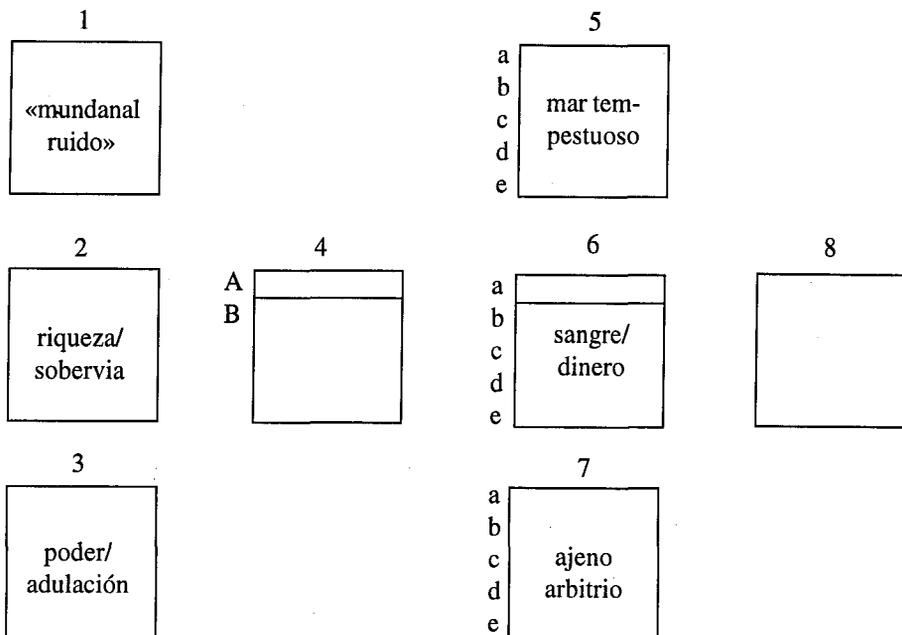
<sup>7</sup> Estas series triples están en toda la obra luisiana, tal y como ha explicado S. Álvarez Turienzo: «Fray Luis ve reflejada esa estructura ternaria en el hombre, que, en el contexto de larga tradición, entiende como *abbreviatus mundus* o «microcosmos». Sin detenerme en mostrar su modo de entenderle tridimensionalmente en el plano entitativo, merece especial mención el modo triádico como explica el desarrollo de su vida moral y religiosa, tanto en el individuo como en la historia. Todos los bienes del hombre, cuya consecución es la *beata vita*, son tres, a saber *lux, salus, robur*. Advierte que en ello pusieron «nuestros teólogos, toda la materia de alcanzar la vida bienaventurada», ver «El argumento y suma de la Teología es Cristo. Escritura luisiana y clave de lectura» [1981], en *Escritos sobre fray Luis de León*, ed. de S. Álvarez Turienzo, Salamanca, Diputación, 1993, pp. 217-245; cita en p. 233.



Culmina el examen de conciencia: el agustino analiza el mundo que le rodea (liras 1+2+3) y enmarca en él su pecado capital: la presunción, el ansia de destacar (lira 4).

## 2.2: Liras 5-8: el hallazgo de la Naturaleza

El análisis interior de la lira 4 disponía a fray Luis para alcanzar una serenidad espiritual, presagiada, en parte, en las pausadas secuencias de versos con que resulta concebida esa lira: por primera vez, fray Luis suspende los encabalgamientos (todos los versos se detienen en un signo de puntuación) y somete su pensamiento al diseño estrófico; no ya como 1-2-3, donde su impetuosa angustia desbordaba los cauces silábicos de los versos; ahora, en cambio, su voluntad se ajusta a los períodos rítmicos del heptasílabo y del endecasílabo, con los que promueve una relación dual [A: vv. 1-2; B: vv. 3-5, separados por un punto y coma] responsable del equilibrio que el poeta incorporará a su ser tras la segunda serie de liras; por eso, la cuarta obtiene su realización en la octava; pero, para ello, fray Luis habrá tenido que atravesar la 5, 6 y 7 en las que se desprende de los componentes negativos descubiertos en 1, 2 y 3. Véase este proceso de forma gráfica:



Las correspondencias son exactas; la red de metáforas que hilvana la serie de liras 5-6-7 proviene de la 1-2-3, prolongando su significado negativo o bien ahondando en él; lo importante, en todo caso, es que cada una de esas circunstancias opuestas a la felicidad interior pasan ahora a un segundo plano, ocupando, por ello, los versos *c-d-e*; la parte superior (versos *a-b*), en cambio, se reserva para la enumeración de las cualidades positivas de que se debe revestir el ser humano a fin de acceder a la paz espiritual: de ahí, que la 5 seleccione los atributos básicos del *locus amoenus*, la 6 exponga –por vez primera– el ideal a que aspira fray Luis y la 7 lo amplifique en esa utópica imagen de incorporación al ámbito de lo natural.

Porque en cada una de estas liras 5-6-7 existen esos versos *a-b*, el contenido de los versos *c-d-e* se vacía de su significado, liberando a fray Luis de su opresora influencia. Por ello, en los versos *a-b* de la lira 5 no aparece su *yo*, sí en la lira 6, aunque asomado con timidez en el verso *b* y ya en la lira 7 –con qué distinta seguridad– adueñado del verso *a*.

Por tanto, *a-b* representan la admiración de la naturaleza (lira 5), su comunicación con ella (lira 6) y la total asimilación de ese espacio (lira 7); por el contrario, los versos *c-d-e* permiten el reconocimiento del orgullo (lira 5) y la renuncia a los valores terrenales (lira 6) y a las preocupaciones emanadas del poder (lira 7).

Todo este proceso vuelve a demostrarse en la lira 8, pensada para resolver las tensas contradicciones apuntadas por fray Luis en la lira 4; para ello, le bastan ahora los dos primeros versos solamente, ya que los tres últimos manifestarán, en ininterrumpida

enumeración, el ideario aprendido por fray Luis en las liras 5-6-7 (es decir, en sus versos *a-b*).

Un sencillo gráfico evidencia tales relaciones:

Lira 4	Lira 8
«Yo soy señalado del vano dedo» (vv.1-2)	«Yo quiero vivir conmigo» (v.1)
«Yo ando desalentado en busca de este celo» (vv.3-4-5)	«Yo quiero gozar del bien que debo al cielo» (v.2)

Lo que en la lira 4 resultaba interrogación, duda y desconcierto, se convierte, en la lira 8, en afirmación, seguridad y armonía, desplegadas en sus versos *c-d-e*: sus conceptos son antitéticos a los de las liras 1-2-3 porque los efectos negativos de esas ideas habían sido filtrados por los versos *a-b* de las liras 5-6-7. De este modo, «el mundanal ruido» (lira 1), ante el «secreto seguro» de la Naturaleza (lira 5), se abandona por la decisión de vivir «a solas, sin testigo» (verso *c* de la lira 8); la «soberbia» y la «riqueza» (lira 2) pierden su sentido, enfrentadas al «no rotpido sueño» y al «día puro» (lira 6) que enseñan a fray Luis a vivir «libre de amor, de celo» (verso *d* de la lira 8); y, desde luego, la aduladora lengua lisonjera (lira 3) debe enmudecer si las «aves» entonan su «cantar (...) no aprendido» (lira 7), en el que el «odio», las «esperanzas» y el «recelo» (verso *e* de la lira 8) no tienen lugar.

Son esos versos finales de la lira 8 los que inician el descenso de fray Luis por las secretas «galerías» de su alma. Tras esta lira, el agustino es ya un hombre habitado.

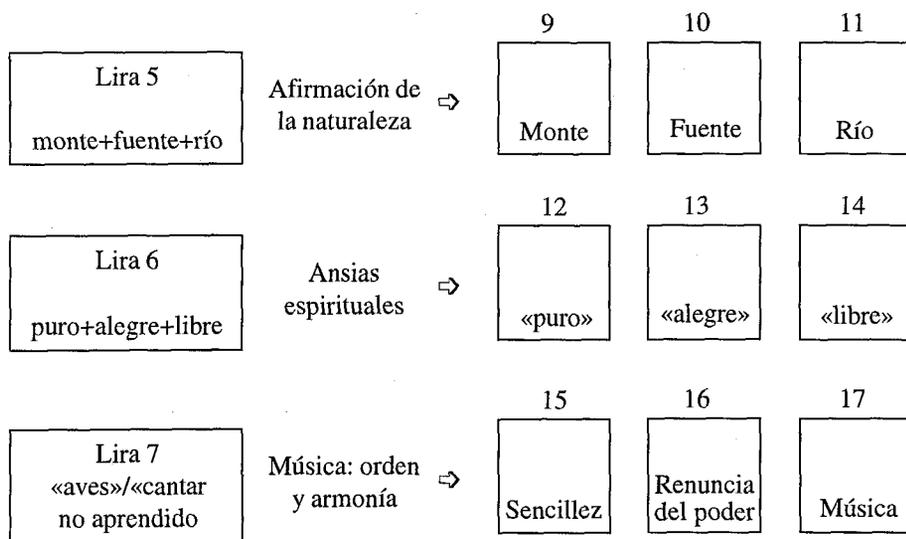
### 2.3: Liras 9-17: el orden armónico

Ha habido ocasión de demostrar cómo en este largo poema nada se deja al azar; las distintas fases de su ejecución se implican necesariamente unas a otras, en una espesa red de relaciones que va descubriendo variados significados a medida que los versos y las estrofas se imbrican en el conjunto propuesto.

Si el final de la lira 8 (versos *c-d-e*) estipulaba las categorías de una nueva espiritualidad es porque, previamente, éstas habían sido diseminadas por los arranques (versos *a-b*) de las liras 5, 6 y 7, y ahora en el definitivo orden armónico que se va a conquistar tendrán que ser, de nuevo, requeridas y amplificadas en su potencialidad

simbólica. De esta manera, los versos iniciales de cada una de esas tres liras sostendrán las ideas nucleares con que se va a re-crear la imagen utópica de la perfección interior.

El tejido textual elaborado por fray Luis es una verdadera filigrana. Si el principio de la lira 5 sugería la necesidad de acercarse a la Naturaleza, tal adentramiento sólo sucederá en las liras 9, 10 y 11; para ello, el verso *a* enumeraba tres rasgos básicos del entorno bucólico que, ahora, recibirán un tratamiento individual en cada una de esas liras: «monte» (lira 9), «fuente» (lira 10) y «río» (lira 11). Si el verso *b* de la lira 6 conseguía concentrar en tres adjetivos («puro, alegre, libre») las nuevas ansias de que se recubre el poeta, serán las liras 12, 13 y 14 las que las hagan efectivas, demostrando de paso lo poco que le importan, en ese concierto espiritual, a fray Luis los valores negativos de que venía recubierto en las tres primeras liras; así, en efecto, la lira 12 ostenta la pureza del «aire» y de los «olores» que envuelven al agustino en un «manso ruido», opuesto por completo a aquel discordante y «mundanal ruido» que lo ahogaba en la lira 1; la lira 13 enseña la alegría que supone prescindir de las riquezas materiales definidas en la lira 2; por último, la lira 14 muestra en qué consiste la libertad nacida del desprecio por el poder y por la adulación (lira 3), caminos que sólo podían conducir a metáforas sugeridas con «ciega noche» y «confusa vocería»; por último, la música «no aprendida» de los versos *a-b* de la lira 7 resuena en los espacios finales de las tres últimas liras: para poder escuchar semejante «son» divino es preciso abandonarlo todo y recubrirse de la sencillez de la lira 15, sólo entonces el poder parecerá ridículo (lira 16) y «el atento oído» podrá alcanzar las más altas esferas de la música celestial (lira 17). Se completa, entonces, este diseño de tres grupos con tres liras cada uno ( $3+3+3=9$ ), tal y como puede apreciarse en el siguiente gráfico:



Triple visión de tres mundos que dibujan, perfecta, la circularidad de la conciencia poética de fray Luis, transportado desde la Naturaleza (liras 9-10-11), por el espíritu

(liras 12-13-14), hacia Dios (liras 15-16-17). Elevado de sí mismo, encerrado en su interior, fray Luis, si no la visión mística, atisba al menos una realidad que le ayuda a desprenderse de todo lo accesorio y material. No es éste un poema religioso al estilo de los de San Juan de la Cruz, en donde la belleza formal tenía que competir por expresar la sensación espiritual sufrida; fray Luis, al contrario, dibuja verdaderos discursos poéticos en cuyo engranaje ajusta las disposiciones intelectuales de su conciencia. Por ello, todo está calculado, perfectamente medido; no es posible una sola lectura; ya, al principio de este trabajo, se señaló la errada pretensión de analizar la Oda I sin atender a la compleja estructura poemática concebida por fray Luis; véase un ejemplo: podría el crítico sentirse satisfecho tras descubrir esa triple triplicidad que proporciona al salmantino el sosiego necesario como para alejarle de los negocios humanos, pues bien, la lección unitaria de las liras en horizontal muestra una sola de las caras de esa visión armónica de la realidad poética; hay otra si las liras se leen en vertical<sup>8</sup>, en un descenso vertiginoso que, en buena medida, explora los símbolos básicos de la religión cristiana: de esta forma, el «huerto» que aparece en el verso *b* de la lira 9, ocupa el verso *a* de la lira 12 y enmarca la sencillez interior perfilada en la lira 15; la «fontana pura», que fluye el agua de la renovación de vida que asume fray Luis, nada tiene que ver con el «lloro» exterior de los que se confían a un «falso leño» y de los que se abrasan con «sed insaciable»; el color y la claridad insinuados en la lira 11 impiden el paso de la «ciega noche» de la lira 14, pero no el triunfo de la armonía musical de la lira 17; nótese, por otra parte, cómo son los «árboles», regados por el río de la fe creciente, en lira 11, los que dan la sombra bajo la que se cobija fray Luis en la lira última.

### 3. Arquitectura poética: el diseño de las «odas»

La Oda I es muy especial, pues se nutre de una serie de circunstancias biográficas que son superadas en la sabia disposición de armonías conseguida, pero esta tensa voluntad de «arquitectura poética» es posible percibirla en el conjunto entero de las odas luisianas, a nada que se repare en los ejes de simetría, en virtud de los cuales se van estructurando los distintos planos de la experiencia poética.

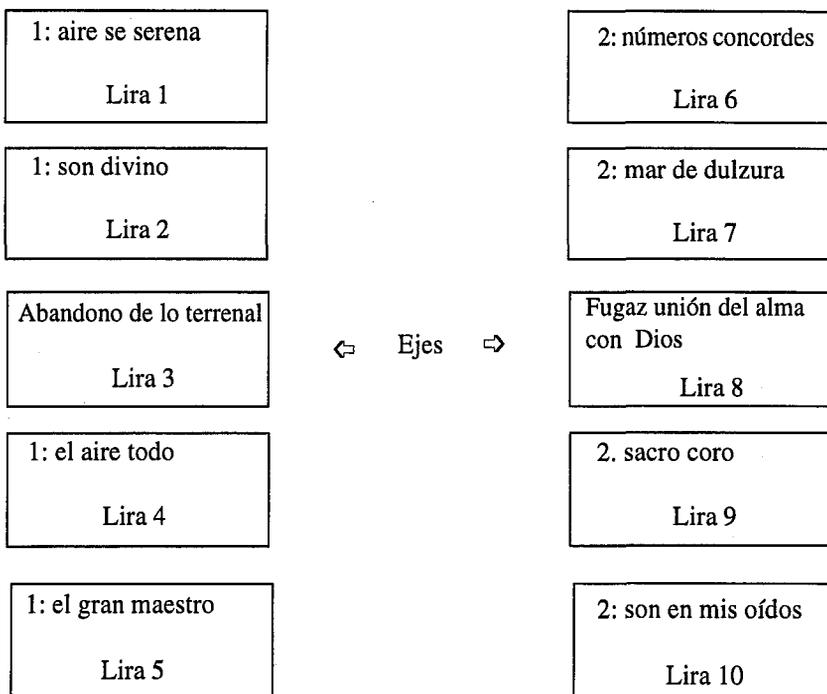
#### 3.1: *Las estructuras duales*

Es observable en las odas breves una tendencia a construir esquemas de desarrollo

<sup>8</sup> Este proceso de circularidad, en busca de nuevos significados, algo tiene que ver con los conocimientos que fray Luis tenía de la *cábala* y que aplicó, por ejemplo, a *De los nombres de Cristo*, como ha estudiado Catherine Swietlicki, quien revela cómo «las preocupaciones lingüísticas del período convergen en la obra maestra del fraile, un texto que además es un modelo de la belleza retórica y la excelencia estilística posibles en un diálogo escrito en castellano», ver «Luis de León y el enredo de las letras sagradas: descifrando el significado de *De los nombres de Cristo*» [1987], en *Estudios sobre fray Luis de León*, ed. cit., pp. 159-178; cita en p. 178.

binario, con un eje de simetría situado en el centro del poema, como puede verse en la Oda II, la primera dedicada a don Pedro Portocarrero, con cuarenta versos que descubren dos planos simétricos [A: Liras 1-4, definición de la «virtud»; B: Liras 5-8, determinación de la «realidad vulgar»] en los que no sería difícil descubrir una trama de relaciones antitéticas por las que los dos planos, lira a lira, se irían oponiendo, a fin de magnificar al regente de Galicia y amigo personal del poeta, sumido en ese dominio de la *virtus* perfilado en los veinte primeros versos (repárese sólo en cómo los vv. 1, 6, 11 y 16 —es decir los primeros de esas cuatro liras iniciales— apuntan, desde la segunda persona, a la delimitación de esos rasgos con que la virtud es dibujada, imagen opuesta «del vulgo», v. 21, o del «pueblo inculto y duro», v. 31).

Y lo mismo ocurre en la tercera, la impresionante oda consagrada a atrapar la belleza de la música interpretada por el ciego amigo, Francisco de Salinas, y que aquí se ha usado para dar sentido a la teoría poética que fray Luis construye en torno a esos «números concordés», que han de prestar armonía y perfección al diseño formal del poema. La tercera corresponde, entonces, a la misma estructura dual: sus cincuenta versos se dividen en dos grupos de veinticinco y, por supuesto, es posible encontrar, lira a lira, una conexión entre estas dos secciones. Ahora bien, aquí la complejidad es mayor, porque cada una de las cinco liras posee una estructura interior que las hace girar, dos a dos, sobre la estrofa central (la 3ª y la 8ª) que son las que permiten comprender, en toda su trascendencia, el sentido del que, posiblemente, sea el único poema místico del agustino. Véase, en esquema, el desarrollo:



Obsérvese el modo en que el poema entero gravita sobre los dos ejes de cada uno de los planos: las liras primera y segunda se transforman en la cuarta y quinta en virtud de esa propuesta de «abandono de lo terrenal» que asume el agustino; la coincidencia de los versos iniciales muestran ese proceso de transfiguración que ocurre en el interior del poeta: las liras 1 y 2 definen la realidad en la que se encuentra inserta el alma de fray Luis («un aire serenado por un son divino»), que en las liras 3 y 4 será absorbida por ese dominio de la belleza que representa la música del amigo ciego y, por ello, convertida en fuerza de acción verbal: «traspasa el aire todo» y «ve cómo el gran maestro», una ascensión que presupone el descubrimiento de una nueva mirada, una nueva percepción desde esos ojos interiores que la música ha dibujado.

El segundo grupo de cinco liras consume este proceso: al haber ocupado el alma del poeta el primer verso de cada una de esas liras, la relación simétrica se establece, ahora, en los segundos versos, que expanden hasta el infinito el ser y el sentir de esa alma: los «números concordados» es la mejor metáfora para acceder al «mar de dulzura» en el que el alma, anegada, se disuelve, entera, en esa súbita comprensión de la belleza absoluta, que estalla en las violentas antítesis de la lira octava: el desmayo dichoso, la muerte que da vida, el dulce olvido. Es cierto, como ya advirtió el padre Vega, que en estas imágenes «no hay el menor asomo del cielo y de cosa espiritual» (n. 4), pero no es menos verdad que el alma del poeta se halla sumida en la armónica arquitectura de la música pulsada por «el gran maestro» (v. 21); en consecuencia, esta lira 8ª lo que muestra es esa «fugaz unión del alma con Dios» que dura el lapso de dos versos solamente (vv. 36-37), pero que deja en el interior del poeta el eco prolongado (v. 47) de la sagrada música a cuyo son convoca a los poetas amigos (v. 42).

Una estructura dual, por tanto, que es portadora de otras relaciones interiores que son las responsables de la red de ideas que el poeta pretende generar, porque a nada que se busquen vínculos internos entre las liras, nuevos sentidos, nuevos «números concordados» se descubren. Un poema en aspa esta oda a Francisco Salinas, por cuanto liras 1 y 2 completan sus significados con liras 9 y 10 (definición y vuelta a la misma realidad), mientras que 3 y 4 se asocian con 6 y 7 (donde se muestra esa violenta expansión de ser que sufre el alma del poeta).

### 3.2: *Los encadenamientos de simetrías*

Otro modelo de estructura dual presenta la oda V dedicada a Felipe Ruiz y que pretende examinar una de las ideas centrales en la oda primera: el desprecio a la riqueza, a la codicia, a los afanes por perseguir tesoros que dejan más pobres a sus dueños. Para ello, el agustino diseña un modelo poemático por el que las liras 1 y 2 perfilan un acercamiento al asunto, asociando imágenes ya clásicas: la fatiga de transportar las riquezas por el mar (lira 1) o de sacarlas de la tierra (lira 2), con el fin de articular la antítesis «ánimo sereno» (v. 5) o «alma avara» (v. 10). En otro orden, las dos liras siguientes despliegan ejemplos mitológicos de aflicciones causadas por la «sed» de riquezas: con esa espectacular ruptura de la lira 3ª que viene a representar la violenta tortura de Tántalo, condenado a cansar-

se eternamente a sí mismo. Dos a dos las cuatro liras confluyen en la última cuya interrogación retórica recuerda la de la lira 4ª de la Oda I.

Un encadenamiento de liras muestra la oda X, también dedicada al amigo Felipe Ruiz. Sus catorce liras se dividen en dos grupos de siete, con una correspondencia invertida de relaciones; es decir, hay un proceso de avance hasta la lira séptima, hasta el verso 35 que contiene en su interior esa sorprendente asociación de «Dios» y de «trueno», fuerza inimaginable que le impide seguir avanzando en esa maravillosa contemplación del orden armónico del universo; en ese momento, en el que no puede traspasar el límite de la comprensión de Dios, comienza a retroceder hasta instalarse de nuevo en la primera atalaya de observación desde la que había empezado a abrazar las maravillas de la Creación; hay conexiones que permiten ese encadenamiento de progresión (liras 1-7) y de retroceso (8-14); obsérvese cómo liras 7-8 giran sobre la misma imagen: el aire que se ennegrece con la amenaza de la tormenta, porque liras 6-9 habían desplegado la de la lluvia, que en liras 5-10 se contraponen con una amplificación de valores semánticos («las aguas del océano», v. 25 / los «largos ríos» que rasgan «los collados», v. 27); liras cuarta y octava no sólo contienen las mismas formas verbales sino similares –pero antitéticas, por los movimientos de oposición– figuraciones: «Veré las inmortales / columnas», vv. 16-17, y «Veré los movimientos celestiales», v. 52; por lo mismo, lira 3ª define «el divino poder» que, en su correspondiente, la 12ª se explicita: «quién rige» y «quién enciende» las estrellas, de la misma forma que la «luz resplandeciente» sobre la que se articula la lira 2ª se amplifica en la «fuente de vida y luz» de la 13ª, y el deseo de «volar al cielo», «libre de esta prisión» (v. 2), enunciado en la lira 1ª alcanza su último sentido en la 14ª, con esa idea de toda ausencia de movimiento (v. 66), puesto que ya se han alcanzado las «moradas / del gozo y del contento» (vv. 67-68), ajenas a la «prisión» de la vida en que se debate torpemente el hombre.

La Oda XI, la famosa dedicada a Juan de Grial, entrega una estructura similar, basada en un doble encadenamiento de sus ocho liras, con simetría invertida: a) liras 1 y 8: la primera anuncia la llegada del otoño a través de los signos de la «luz triste» (v. 3) y de los «árboles despojados» (v. 5) que prepara la irrupción de ese «torbellino traidor» (vv. 36-37) que quiebra «las alas del vuelo» (v. 40); b) liras 2 y 7 giran ambas sobre la imagen de Febo, en su doble significación de astro sol (lira 2ª) y de dios de la poesía (lira 7ª); c) los «nublados», la «voz ronca» y el penoso trabajo de «los bueyes» de lira 3ª disponen imágenes que se amplifican en lira 6ª: el «viento», el «nombre fingido», todo lo que es «fugaz y vano»; por último, d) las liras interiores, la cuarta y la quinta, encubren ese secreto reducto «del sacro monte» (v. 19), de «la cumbre del collado» (v. 23): seguro refugio donde gozan de la protección de «los estudios nobles» (v. 17) y pueden beber de la «fuente pura» (vv. 24-25). Esta Oda XI muestra, además, cómo este desarrollo de encadenamientos invertidos depende de dos tiempos, de dos fases: una de ascensión (y el amigo permanece en la cumbre del collado) y otra de descenso (la que lleva a fray Luis a caer «derrocado / de en medio del camino / al hondo», vv. 37-39), en la que apenas le queda voz al poeta para recomendar al humanista Grial el solo cultivo de las letras latinas, por las que iguala lo antiguo «y vence el nuevo / estilo» (vv. 33-34).

### 3.3: Gradaciones consecutivas

Otro modelo de construcción formal se asienta en la consecuente progresión de la tensión formal, sostenida de principio a fin del poema, como puede verse en la Oda VII, «Profecía del Tajo», en la que, forzado por el asunto, puesto en pie el río en la lira 1ª su maldición se desplegará en las catorce siguientes con una gradación ascendente que irá describiendo las etapas de la inevitable destrucción a que «la espaciosa y triste España» (v. 25) será sometida. Con todo, sería posible encontrar en esa profecía del río Tajo dos grupos de siete liras, generadores cada uno de un avance argumental: a) liras 1-7: despliega la venganza del conde don Julián desde el forzamiento de su hija (lira 1ª) hasta la llegada de los árabes a la Península (lira 7ª), a fin de hacer equivalentes estas dos ideas; b) liras 8ª-14ª: invasión y destrucción del reino godo. Un círculo de aniquilamiento trazado con la mención de Marte en la lira 2ª y 14ª de la profecía.

Y lo mismo ocurre con las Odas IV y VI, en las que, a pesar de la composición de circunstancias a que se atienen<sup>9</sup>, el despliegue de imágenes de cada una de ellas va avanzando progresivamente, ajustado, eso sí, a distribuciones interiores de conceptos. Por ejemplo, la Oda IV que, en principio, parece desprovista de una calculada relación de núcleos poemáticos, a nada que se examine la curiosa construcción de sus dieciseis liras, se verá que no es así: hay siete primeras en las que se presenta el tema y se describe a la niña recién nacida, con un desarrollo muy medido: las tres primeras liras convocan a Calíope para que preste fuerza e inspiración al poeta, la cuarta sirve de eje, pues describe el nacimiento del nuevo ser, que es descrito en las tres siguientes; nótese que la simetría aumenta si se repara que tanto la lira primera como la séptima son portadoras de la figura mitológica correspondiente: ya Calíope, ya Apolo, convocado por el poeta para propiciar el orden siguiente de nueve liras (lira 8ª-16ª), que, como en la Oda 1ª, se plantea como un complicado artificio de tres grupos de tres liras: a) 8-9-10: descripción del espíritu honesto que en la niña anima; b) 11-12-13: los signos de beldad del nuevo ser; c) 14-15-16: prolongación del magnífico linaje del que procede. Viene fray Luis a repetir el diseño de la Oda 1ª, aunque aquí sin la correspondencia que allí había trazado entre liras 4ª y 8ª.

Por último, la Oda VI, por muy gratuita o pre-quevedesca que parezca, distribuye sus noventa versos a lo largo del único sistema ternario que es posible encontrar en fray Luis: tres grupos de seis liras o, lo que es lo mismo, tres grupos de treinta versos, que van permitiendo un progresivo avance en que el agustino juega con el tiempo del pasado (liras 1-6: la tal señora ha perdido ya su belleza), la imagen de la Magdalena (liras 7-12: una belleza que era sustento del pecado) y el presente en el que el dolor de «la gentil señora de Mágdalo» se entrega a esta otra Elisa como único consuelo, para que no cese de llorar por haber desperdiciado la oportunidad de hacerse monja.

<sup>9</sup> La cuarta dedicada al nacimiento de doña Tomasina y la sexta «a una señora pasada la mocedad».

#### 4. Conclusión

Recuérdese la respuesta de Filón a Sofía con la que este trabajo se iniciaba: el alma racional puede captar la belleza del alma del mundo mediante un «razonamiento ordenado», mediante la construcción de «formas ordenadas», para que la vista y el oído puedan apoderarse de la perfección espiritual del alma del mundo. Esta declaración es la que se ha convertido en clave de acceso a las odas luisianas, desde la portentosa fábrica de simetrías («vista») y de armonías («oído») que sostienen la primera.

Los versos del agustino si a algo aspiran es a convertirse en «números concordes» para que el alma del receptor de sus poemas envíe, también, «consonante respuesta» ante las realidades (el misterio de la belleza, la soledad del sabio, la grandeza de Dios, el desprecio por la envidia, el rechazo de la soberbia) desveladas por el poeta.

# PRESENCIAS Y AUSENCIAS LITERARIAS EN EL *CISNE DE APOLO*

M<sup>a</sup> Luisa González Álvaro  
Universidad de León

«Publicado en Medina del Campo en 1602, el rarísimo *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poetica pertenece*, es uno de los libros más injustamente olvidados de nuestra Literatura». Con estas palabras se refiere Antonio Vilanova a la obra que hemos tomado como base de nuestro estudio, y destaca la acertada visión de Menéndez Pelayo al percibir «la trascendencia y modernidad de su doctrina»<sup>1</sup>. Aunque en el tiempo transcurrido desde esas afirmaciones hasta hoy, ha habido otros estudiosos que han encontrado digno de su interés y su atención la obra de Carvallo, sigue quedando un largo camino por recorrer hasta el análisis y comprensión completos de esta poética que permitan establecer, entre otras cuestiones, en qué radica concretamente ese valor que parece serle reconocido unánimemente. Uno de los numerosos huecos con los que aún nos encontramos al abordar el estudio del *Cisne de Apolo* es, sin duda, la abrumadora relación de referencias a autores, filósofos, historiadores y personajes históricos que presentan sus páginas<sup>2</sup>. De entre ellas nos son de

---

<sup>1</sup> Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (dirigida por Guillermo Díaz Plaja), Barcelona, Vergara, 1968, t. III, p. 615.

<sup>2</sup> Podemos señalar la obra de Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Támesis, 1974, pp. 27-32, como acercamiento rápido y general a las fuentes del pensamiento poético de Carvallo. Alberto Porqueras Mayo en sus artículos, «Las ideas sobre el teatro de Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602)», en *Actas del Congreso Internacional de teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Universidad de Valencia, 1989, pp. 307-320, y «Edición crítica del diálogo tercero, párrafos 1-6 (doctrina teatral) del *Cisne de Apolo* (1602) de L. A. de Carvallo», en *Teatro del Siglo de Oro (Homenaje a Alberto Navarro González)*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990, pp. 505-531, lleva a cabo un importante rastreo de fuentes por lo que a las ideas de Carvallo sobre el teatro se refiere. La

especial interés aquellas que aluden a obras o escritores literarios, y si bien nuestra intención en un primer momento fue abordar el análisis de todos ellos, los lógicos límites impuestos a este tipo de trabajos nos hicieron desistir de tal empeño y optar por circunscribirnos a aquellas presencias literarias que se refieren a obras y autores modernos, españoles y extranjeros, sin incluir el caudal de nombres y citas a escritores clásicos, griegos y latinos, que reservamos para otra ocasión<sup>3</sup>. Pretendemos con ello dar cuenta de los nombres de esos escritores, analizar su presencia en la preceptiva de Carvallo y buscar una interpretación posible a las ausencias que también se deben destacar de entre sus páginas.

Debemos partir del dato inicial de la relativa escasez de nombres modernos e incluso contemporáneos de Carvallo. Qué duda cabe que bajo esa necesidad de apoyar argumentos teóricos en la autoridad de unos escritores de prestigio consolidado, bien clásicos, bien modernos, late la idea de la imitación como principio perfectamente asumido en la doctrina literaria de la época y en la que Carvallo no es ninguna excepción. La cuestión no estriba, pues, en la búsqueda o no de modelos, algo universalmente aceptado, sino en cuáles eran los modelos preferidos, escogidos por Carvallo de la lista inmensa de nombres que le presentaban la tradición y su propia época.

No son demasiados los autores modernos que cita Carvallo, y casi ninguno de ellos va a servir para ilustrar asuntos de tanta trascendencia a lo largo del *Cisne de Apolo* como la defensa del prestigio y dignidad del arte de la poesía, sus diferentes fines y utilidad, su supuesto y reprochable carácter mendaz, la presencia de la inspiración en el proceso creador... Podemos afirmar que para estos asuntos y otros en los que gravita el peso fundamental del tratado, el clérigo asturiano ha preferido acudir fundamentalmente a aquellos nombres que la tradición avala como más dignos de confianza.

Si debemos dejar a un lado esas cuestiones que afectan a la esencia de la poesía, a la concepción del poeta como artista y al proceso creador, las alusiones que ahora pasamos a comentar están fundamentalmente relacionadas, como veremos, con aspectos, en general, muy concretos de las composiciones (técnicos, en muchas ocasiones), si bien todos encuadrables, siguiendo la terminología de Cascales en sus *Tablas poéticas*, en el ámbito de la poesía «in genere», principalmente en el apartado dedicado a la dicción. Es decir, aluden, estas referencias, a fenómenos generales en poesía sin especificar que se trate de manifestaciones en un género literario o en otro: figuras, léxico, tipos de versos y sus combinaciones... Así, en el *Cisne de Apolo* las encontramos fundamentalmente en el diálogo II, dedicado en su totalidad a cuestiones de prosodia y métrica, y en el IV, donde trata del decoro que se debe a los vocablos y de los distintos

---

aportación más interesante de este autor a este respecto la constituye su edición crítica del diálogo I del *Cisne*, donde, lógicamente, se desvelan muchas de las interrogantes acerca de los autores mencionados por Carvallo: Alberto Porqueras Mayo, «El *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (Preliminares y Diálogo I. Edición crítica)», *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*, Nápoles, Universidad (Sezione Romanza), 1994, XXXVI, 2, pp. 287-397.

<sup>3</sup> Dicha ocasión se ha presentado con motivo del *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento* celebrado en León del 4 al 8 de junio de 1996. Sobre las referencias literarias clásicas en el *Cisne de Apolo* remito, pues, a las actas del citado Congreso que verán la luz próximamente.

tipos de figuras. En la mayor parte de los casos estos nombres aparecen únicamente para ejemplificar la utilización de determinadas formas lingüísticas, métricas (a veces simples detalles) sin dar ningún otro relieve a la obra o al autor al que se alude. Así, Ariosto aparece mencionado en dos únicas ocasiones. En la segunda de ellas un verso del poeta italiano es ejemplo de paronomasia (II, 56)<sup>4</sup> dentro del párrafo 6º del diálogo IV dedicado íntegramente a los diversos tipos de figuras del discurso literario, cuya importancia para poetas y oradores destaca mediante el testimonio de Angelo Poliziano (II, 144). A Alonso de Ercilla recurrirá en más de una ocasión por este motivo. Varios versos de *La Araucana* sirven para ilustrar las definiciones de sinonimia, distribución, o para ejemplificar lo que es una sentencia expresada con la finalidad de exhortar, prohibir o hacer una declaración de tipo proverbial (II, 154, 149, 159)<sup>5</sup>. También se sirve de Juan de Mena para mostrar lo que es una antítesis o «contrapuesto» (II, 151)<sup>6</sup>.

En el campo del léxico otra vez recurrirá a Juan de Mena, en este caso como ejemplo de poeta que hace uso de arcaísmos del tipo: «respuso, vegada, maguer, sabieza, membrar» (II, 134-135), no del todo del gusto de Carvallo, quien al poner al autor del *Laberinto de Fortuna* como muestra de otro artificio poético, la mezcla de latín y castellano en una misma composición, le achacará falta de perfección a la hora de elaborar los versos (I, 280), opinión compartida por Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, aunque en este caso mucho más negativa<sup>7</sup>. Esos dos rasgos del lenguaje de Mena sabemos que han venido siendo señalados por la crítica como caracterizadores del estilo de este poeta, y en torno a este destacado aspecto hay que remitir a las autorizadas palabras de M<sup>a</sup> Rosa Lida<sup>8</sup>. Pero Mena no es el único representante de esta

<sup>4</sup> «Yo dico, dissi: è dicho finchio viva», verso que Carvallo traduce como: «Digo, dixé y dire mientras yo viva». La edición que voy a utilizar durante toda la exposición es la que llevó a cabo Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C., 1958, 2 vols. Para mayor comodidad, en el propio texto citaré entre paréntesis el volumen y la página correspondiente al *Cisne de Apolo* en la mencionada edición.

<sup>5</sup> Los versos de Ercilla se pueden encontrar, en la edición de Isafas Lerner, Madrid, Cátedra, 1993, en las páginas 148 (ejemplo de sinonimia), 483 (ejemplo de distribución) y 561 (ejemplos de sentencias exhortativas y declarativas).

<sup>6</sup> Incierto del bien hazer,  
y del mal certificado.

Los versos corresponden, como el propio Carvallo declara, al principio de las *Coplas de los pecados mortales*, concretamente a la estrofa III (Juan de Mena, *Obras completas*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, p.306).

<sup>7</sup> He aquí las palabras de Juan de Valdés al respecto:

[...] queriendo mostrarse doto, escribió tan oscuro que no es entendido, y puso ciertos vocablos, unos que por groseros se devrían desechar, y otros que por muy latinos no se dexan entender de todos, como son «rostro jocundo, fondón de polo segundo» y «cinge toda la sfera», que todo esto pone en una copla, lo qual a mi ver es más escribir mal latín que buen castellano.

(*Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1987, p.240).

<sup>8</sup> M<sup>a</sup> Rosa Lida, en su obra *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento*, México, Colegio de México, 1984, pp. 233-234, aludiendo a esa «acumulación de latinismos sobre un fondo de lengua normal», considera que no sorprende por la exclusividad del fenómeno, que no es tal, sino porque «la impresión que deja es la de lengua híbrida, en la que el latinismo chocante por no asimilado hoy se codea con el arcaísmo igualmente chocante por inusitado».

práctica de introducción de latinismos en la composición. Carvallo menciona, además, a Fernán Pérez de Oliva (I, 280) del que sí destaca la preocupación con la que lo lleva a cabo frente al descuido de Mena.

El poeta cordobés tiene algo que decir también en relación con la métrica, porque junto a Lorenzo Suárez de Chaves<sup>9</sup> es ejemplo del empleo del verso de arte mayor como vehículo de contenidos doctrinales, elevados en general (II, 127). El mismo Chaves (calificado ahora como «divino») vuelve a hacer acto de presencia a propósito del verso de arte mayor y de sus posibilidades combinatorias, en esta ocasión transcribiendo un cuarteto suyo que además de la disposición ABBA que pretendía ilustrar, posee la gracia de rimar el final del primer verso con la mitad del segundo, y el final del tercero con la mitad del cuarto (I, 230)<sup>10</sup>, juegos por los que en varias ocasiones demuestra Carvallo especial debilidad, como en el caso de los laberintos, acrósticos o ecos, y de estos últimos señala, mediante el testimonio de Angelo Poliziano, su dificultad de composición, mayor aliciente para nuestro preceptista (I, 284), aspecto que puede señalarse como síntoma de la vinculación de este autor al ideario estético manierista<sup>11</sup>. El último nombre que voy a mencionar relacionado con la métrica es Gaspar Gil Polo, de quien refiere su utilización de un tipo de verso, el de catorce sílabas o francés, de poco uso si no es con la intención que señala a propósito del autor de la *Diana enamorada*: dotar de una agradable variedad a las composiciones (I, 192; II, 127). El mismo Gil Polo confiesa esta intención de buscar riqueza y variedad en las formas métricas en su «Epístola a los lectores» que encabeza la *Diana enamorada*, donde, además, hace referencia a su imitación de los versos heroicos que él denomina franceses<sup>12</sup>.

El también autor pastoril, y en este caso italiano, Sannazaro, es mencionado, como en el caso de Gil Polo, tan sólo una vez, y por un motivo casi anecdótico: el nombre de su célebre obra *La Arcadia* sirve para ilustrar la normativa de Carvallo de buscar un título a las obras siguiendo, entre otros, el criterio del lugar en el que se

<sup>9</sup> Es autor de la obra *Diálogos de varias cuestiones sobre diversas materias en diálogos y metro castellano*, aparecida en Alcalá en 1577 y que trata de diversos asuntos de contenido moral.

<sup>10</sup> Los versos de Suárez de Chaves son los siguientes:

O padres primeros, quan mal agraviastes,  
a los que dexastes, de vos procreados,  
rompiendo sus fueros de ser libertados,  
y en grillos atados, vivir nos causastes.

Pertenece a su obra citada *Diálogos de varias cuestiones sobre diversas materias* (1577), concretamente al principio del diálogo XV titulado «De la libertad» (179 v.).

<sup>11</sup> Véase el artículo de J. M. González, «Manierismo y Contrarreforma en el Cisne de Apolo de Luis Alfonso de Carvallo (1602)», *B.B.M.P.*, LXI, 1985, pp. 97-148, y la obra de Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Madrid, El Carro de la Nieve, 1991, principalmente en las páginas 276-282, donde se ocupa de Carvallo.

<sup>12</sup> Gaspar Gil Polo: *Diana enamorada*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, pp. 82-83. Para cualquier referencia a la métrica en esta época, incluida la aportación de Carvallo, contamos con el conocido trabajo de Emiliano Díez Echarrí, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1970. Respecto a este tipo de verso en concreto, Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1984, p. 171, afirma que el uso del alejandrino en el Siglo de Oro es escaso y señala su utilización por parte de Gil Polo, así como su mención en el *Cisne*.

desarrolla la acción, el nombre del personaje central o los hechos narrados, por lo que también aparecen mencionadas *La Araucana* de Ercilla, o *La Austríada* de Rufo (II, 56).

Llegados a este punto, hemos de completar y matizar nuestra afirmación inicial de que estos autores, dejados a un lado los clásicos, no se relacionan con cuestiones que atañen a la esencia del arte poético. En realidad, aunque se trate casi de excepciones, sí podemos señalar algunos casos en los que Carvallo utiliza estos nombres para ilustrar temas relacionados con su concepción del fenómeno poético, aspectos sobre los que el clérigo asturiano demuestra enorme interés a lo largo del *Cisne de Apolo* porque intentan ser la respuesta a numerosas interrogantes que están, de alguna manera, impidiendo que su apología de la práctica poética pueda brillar en todo su esplendor.

En varios pasajes del *Cisne* la defensa de la poesía que hace Carvallo se convierte en defensa de la ficción<sup>13</sup>. Salvando a la segunda de las objeciones que plantea, principalmente su carácter de mentirosa, la poesía y los poetas, considerados por el vulgo como falsos, quedarán redimidos. Carvallo lo intenta de varias maneras, con mayor o menor fortuna. Unas de las menos, en nuestra opinión, consiste en argumentar en torno al denominado sentido literal para concluir que no consiste en lo que las palabras significan «al pie de la letra» (pues entonces no habría medio de negar la falsedad de determinadas expresiones), sino que esconde otro tipo de mensajes más profundos que hay que saber interpretar. Para dar peso a sus afirmaciones acude en ayuda de Fray Luis, de quien señala que establece una distinción entre el «sonido» y la «sentencia» de los vocablos (I, 102), y de ahí pasa a considerar Carvallo a la segunda como la auténticamente válida y ligada al entendimiento del prudente frente a la fantasía desbocada del ignorante<sup>14</sup>. El mismo Fray Luis le sirve para distinguir, en el caso de las obras

<sup>13</sup> A lo largo de las páginas en las que Carvallo trata de la ficción (principalmente los párrafos VI, VII, VIII, IX, X y XI del primer diálogo) la identificación de este término con el de poesía es total. No es que se trate de un fenómeno exclusivo del autor del *Cisne*, sino que al ser la preceptiva de la época en la que de manera más explícita, con mayor profundidad y extensión se trata el tema de la ficción con sus diversas implicaciones, da pie a que la sustitución terminológica se produzca con más intensidad. A modo de ilustración de lo que acabamos de decir sirvan estos versos de Alonso de Ercilla:

Es cosa que mil gentes han parado  
y están en duda muchos hoy día,  
pareciéndoles que esto que he contado  
es alguna ficción y poesía.  
(*Araucana*, ed. cit., p.123).

<sup>14</sup> Utilizando la referencia que Carvallo nos proporciona en el *Cisne* (I, 102), hemos escudriñado en el capítulo primero de la exposición que Fray Luis realiza del *Cantar de cantares* sin encontrar una distinción explícita entre ambos términos como la que pretende Carvallo. Sin embargo, como son varias las ocasiones en las que se refiere a sus criterios de traducción, alude en alguna ocasión al *sonido* de los términos como noción de forma frente a contenido. En otro momento distingue claramente entre *letra* y *sentido*. De hecho, en su prólogo al *Cantar de Cantares* afirma textualmente: «Solamente trabajé en declarar la corteza de la letra, así llanamente, como si en este libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas y, al parecer, dichas y respondidas entre Salomón y su Esposa, que será solamente declarar el *sonido* de ellas [...]».(Fray Luis de León, *Obras completas*, ed. del Padre Félix García, Madrid, B.A.C., 1951, t.I, p.63).

Sobre el término «sentencia», su génesis y posterior evolución junto al de «concepto» en la teoría de la literatura puede consultarse la obra de Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 382-389.

dramáticas, entre «inducir» e «introducir» a los personajes, de manera que en el segundo caso no se trata de figuras físicas con sus nombres propios («inducir») sino de personajes alegóricos («introducir») (II, 17)<sup>15</sup>. Siguiendo por este camino de la defensa de la poesía a través del análisis de la ficción, Carvallo nos conduce a sus ideas acerca de la historia, que parten de la consideración fundamental de que su contenido ha de ser verdadero. Sin embargo, admite determinadas excepciones a esta regla principal sin contradecirla del todo ya que existen ficciones compuestas con apariencia de relato histórico por varios motivos, como puede ser el puramente moralizante tal y como señala en el caso del *Orlando* de Ariosto (II, 41). Pero también puede ocurrir que el poeta decida intercalar en una historia con base verdadera episodios ficticios, posibilidad plenamente aceptada por Carvallo, aunque insista en la necesaria limitación que la verosimilitud impone a tal práctica. Así señala que lo hacen Alonso de Ercilla y Juan de Castellanos, ambos a imitación de Virgilio, «príncipe de los poetas» (II, 49).

En realidad, Carvallo contempla una amplísima gama de materias en poesía. Siguiendo un tópico en la época defenderá el valor del arte poético también por su capacidad para abarcar y tratar de los temas más diversos: filosofía, ciencias naturales, métodos curativos, legislación, teología... Los temas sagrados gustan especialmente a nuestro autor, cuyo ingreso en la Compañía de Jesús en 1616 hay que tener en cuenta. La labor del sacerdote Juvenco (II, 140) como ejemplo de que un elevado mensaje teológico puede ser transmitido poéticamente, viene avalada por la autoridad nada desdeñable de Petrarca en una de sus pocas apariciones en el *Cisne de Apolo*. Esta referencia al autor del *Cancionero* no va realmente dirigida a destacar ningún aspecto de la obra del universal creador italiano, sino que sirve únicamente para hacer hincapié en la relevancia de Juvenco como cantor de temas religiosos. Así nos presenta las palabras de elogio que Petrarca dirige al poeta español en una de sus composiciones y cuya interpretación teológica lleva a incidir de nuevo en el aspecto de la amplitud y profundidad de materias que se pueden tratar en poesía (I, 140)<sup>16</sup>.

El varias veces referido ya, Juan de Mena, es utilizado en otra ocasión para ilustrar uno de los temas que más juego han prestado a la teoría literaria de la época: la dualidad *res-verba*, estrechamente ligada a la polémica sobre la finalidad de la poesía básicamente en su formulación horaciana del *delectare et prodesse*<sup>17</sup>. Para Carvallo la intención principal de Juan de Mena «era de la doctrina, y no de los vocablos ni versos», y para ello aduce un verso del *Laberinto de Fortuna* claramente ilustrativo: «Miremos al

<sup>15</sup> Como apunta Carvallo, esta información procede de Fray Luis en sus comentarios al cántico primero de *Cantica Canticorum*, tal y como señala Alberto Porqueras Mayo en su *Edición crítica del diálogo tercero, párrafos 1-6 (doctrina teatral) del Cisne de Apolo, (1602) de L. A. de Carvallo*, art. cit., donde se incluye el texto exacto donde aparecen estos datos.

<sup>16</sup> Tal y como indica Carvallo, los versos de Petrarca que aparecen mencionados en el *Cisne* pertenecen a la égloga X de sus *Bucólicas*.

<sup>17</sup> Sobre estos aspectos puede consultarse el capítulo IV de la obra de Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna 2*, Murcia, Universidad, 1980, pp. 423-481.

seso y no al vocablo» (II, 134)<sup>18</sup>. Más adelante Carvallo insiste en la misma idea y, curiosamente, como antes hiciera al criticar su falta de perfección al componer con esa mezcla indiscriminada de latín y castellano vuelve a mencionar su descuido pero justificándolo por la mayor atención prestada al contenido (II, 81). Este comentario sirve para indicarnos algún aspecto concreto en la concepción de la doctrina de la imitación por parte de Carvallo: sólo se ha de tener por modelo a los poetas acreditados, y aun en éstos de excelencia suficientemente avalada, no se debe imitar indiscriminadamente, ya que, cuando más y cuando menos se pueden detectar «fallos», como es el caso de Juan de Mena, de quien llega a afirmar que «sus versos y vocablos no se pueden imitar porque no fue su principal intento el esmerarse en ellos» (II, 181).

El aspecto que ahora pasamos a comentar es uno de los que más interés han despertado en el análisis del *Cisne de Apolo*: el furor y la inspiración poética, cuyo carácter divino ya señala en Angelo Poliziano que lo califica como «sagrado» (II, 200), pero que no es permanente en el poeta cuyo calor (término vinculado a la teoría de los humores corporales de Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios*) inspirador puede faltarle y consecuentemente ser incapaz de componer, como también afirma Poliziano (II, 219)<sup>19</sup>. El clérigo asturiano sigue a Platón en el establecimiento de cuatro tipos de furoros: amoroso, religioso, profético y poético<sup>20</sup>. Aunque el propio de los poetas es lógicamente el último, Carvallo irá pasándoles revista para argumentar la vinculación de cada uno con el oficio de poeta, destacando así, por una parte, esa capacidad ya señalada de la poesía de tratar de todas las materias y, por otra, la relación estrecha que se demuestra en muchos casos entre el poeta y el profeta, todo lo cual se encamina, de nuevo, a ensalzar la labor del primero<sup>21</sup>. Así pues, los poetas también experimentan el furor amoroso al que llegan a través del conocimiento de la belleza<sup>22</sup>. Pero, a

<sup>18</sup> Este verso de Juan de Mena pertenece a la estrofa XXXIII de su *Laberinto de Fortuna*:

Si coplas, o partes, o largas dicciones  
non bien sonaren daquello que fablo,  
*miremos al seso y no al vocablo,*  
si sobran los dichos segund las razones,  
los cuales inclino so las correcciones  
de los entendidos, a quien sólo teman,  
mas non de grosseros que siempre blasfeman  
segund la rudeza de sus opiniones.

(*Obras completas*, ed. cit., p.218).

<sup>19</sup> Los versos que en ambas ocasiones refiere Carvallo pertenecen, como en algún momento cita nuestro preceptor, a la *Nutricia* de Poliziano (Angelo Ambrogini Poliziano: *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, Hildesheim/ New York, Georg Olms Verlag, 1976, pp. 376-377; 379).

<sup>20</sup> A ellos hace mención concretamente en su diálogo *Fedro*, aunque en orden diferente al que presenta nuestro autor. Platón, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, p.863.

<sup>21</sup> Sobre todo esto consúltese el artículo de Carlos Orlando Nallím, «El *Cisne de Apolo* de Carvallo y la inspiración poética», *Revista de literaturas modernas*, n°4, 1965, pp. 71-85.

<sup>22</sup> Este furor debe conducir, como meta final, según Carvallo, «a contemplar la divina belleza, rastreándola por las criaturas» (II, 204). Estas ideas acerca del proceso ascendente de enamoramiento a partir de la admiración y el conocimiento de la belleza que expusiera Platón en su diálogo *El banquete*, se recogen en dos de los más importantes tratados de la época sobre el amor: *El cortesano* de Baltasar de Castiglione, principalmente en varias páginas del diálogo IV (ed. de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 526-584) y los *Diálogos de amor* de León Hebreo, sobre todo al referirse al «Amor, belleza y conocimiento» y a la «Génesis del amor a partir de la belleza y el conocimiento» (ed. de José M<sup>a</sup> Reyes Cano, Barcelona, P.P.U., 1986, pp. 470-490; 527-531).

diferencia del resto de los mortales, los poetas que se han entregado inconscientemente a experiencias tan mundanas; gracias a sus especiales dotes intelectuales caen en la cuenta de su actuación, recapacitan y se enmiendan. En su caso, además, se hace referencia a la equivocada orientación de su actividad artística, al erróneo proceder que supone emplear su ingenio, regalo de Dios, en vanas y, a veces, pecaminosas materias. Los claros ejemplos aducidos por Carvallo para demostrar que tampoco en relación con este tipo de furor deben los poetas ser considerados locos, sino personas cuyo alto entendimiento y cordura les reconducen al buen camino, son Boscán y Diego de San Pedro<sup>23</sup>. Los versos del primero, de hecho, corresponden al comienzo de la composición titulada «Conversión de Boscán» (II, 206)<sup>24</sup>:

Después que por este suelo  
mil engaños descubrí,  
un poco tornado en mí  
sin osar mirar al cielo,  
preguntéme ¿qué es de ti?

También en el caso de Diego de San Pedro la cita está escogida con la misma evidente intención. Después de presentar al poeta como el autor de la profana *Cárcel de Amor*, inserta la siguiente cita (II, 206):

Mi seso lleno de canas,  
de mi consejo engañado,  
hasta aquí con obras vanas,  
y en escrituras livianas,  
siempre anduvo desterrado.  
Y pues carga ya la edad,  
a fuera la libertad,  
pues que ya mi voluntad,  
ha cumplido su destierro.

Versos que corresponden a la primera estrofa de la obra que lleva por título *Desprecio de la Fortuna*<sup>25</sup>. Aunque Carvallo no lo mencione, es fácil pensar que tuviera en

<sup>23</sup> Señala Menéndez Pelayo a este respecto que «El P. Carvallo se muestra muy tolerante aun con los poetas eróticos, afirmando con inquebrantable optimismo que siempre acaban por convalecer y enmendarse de sus amoríos» (*Historia de las ideas estéticas en España*, México, Porrúa, 1982, 1ª ed., colección «Sepan cuantos...» p. 487.).

<sup>24</sup> Se trata de un poema de contenido moral y el más importante de este tipo en este poeta, en opinión de Carlos Clavería, Juan Boscán, *Obras*, Barcelona, P.P.U., 1991, p. XXXIV.

<sup>25</sup> En la edición de las *Obras completas* que realizan Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, (Madrid, Castalia, 1979, t. III, p. 275.) aparece esta estrofa con alguna variante respecto del texto que reproduce Carvallo: donde nuestro preceptista pone «libertad» y «voluntad» se lee «liviandad» y «vanidad» respectivamente, con lo que el sentido de los versos cambia de alguna manera. Señala Keith Whinnom, ed. cit., p. 70, que la actitud de San Pedro es más ambigua que en el caso de los otros autores «convertidos» ya que, si bien entona el *mea culpa*, no evita el dar, más adelante, una lista de todas sus obras profanas además de incidir en el enorme éxito que alcanzó su *Cárcel de Amor*.

cuenta a Lope de Vega como claro ejemplo de estos procesos de arrepentimiento y conversión, idea que señala Antonio Martí<sup>26</sup>.

Este no muy extenso recorrido, como se puede apreciar, a lo largo de las referencias a autores modernos que realiza Carvallo en su *Cisne de Apolo*, va a llegar a puerto de la mano del ya aludido Petrarca, en una cita en la que hace referencia a uno de los motivos recurrentes de toda la preceptiva y que, de algún modo, sirve de hilo conductor entre los diferentes párrafos: la explicación de la figura del cisne como insignia que identifica a los poetas<sup>27</sup>. En este caso le toca a Petrarca ilustrar el significado que, en el campo de la poesía, posee el atributo del dulce canto del cisne, que no es otra que la manera suave y deleitosa que tienen los poetas de transmitir su doctrina, cumpliendo así fielmente con la doble finalidad de su arte que es «dar contento y aprovechar» (I, 161). La mención a Petrarca es bastante indirecta, ya que a través de una anécdota que refiere el escritor aretino se da a entender que las profundas doctrinas de los hombres cultos (simbolizadas por el vuelo del ave) se han de transmitir mediante un agradable estilo (I, 160). También Angelo Poliziano hace alusión al canto del cisne, condicionada su suavidad, en este caso, por el sople del céfiro (I, 63; II, 184), lo cual interpreta Carvallo vinculándolo a esa defensa del furor a la que ya hemos aludido: el cisne necesita del céfiro como el poeta del viento de la inspiración para componer dulcemente.

Buscamos ahora una valoración de los datos que hemos venido aportando. Ya hemos señalado la menor proporción de referencias a autores modernos en el texto de Carvallo frente a las de clásicos de la literatura que aparecen. La explicación a este hecho se ha de buscar en la serie de principios y criterios a que da lugar la aceptación general de la imitación como doctrina literaria; y si, como cree Carvallo, hay que extremar las precauciones a la hora de escoger un modelo a seguir (puesto que nuestro preceptista no cree en la imitación ciega, sin discriminar, cercana al plagio, que condena)<sup>28</sup> para evitar repetir las faltas de otros, lo lógico es ampararse en aquellos nombres que mayor confianza y fiabilidad parecen transmitir y cuya firma será más difícilmente rebatida: los clásicos universalmente aceptados.

<sup>26</sup> Antonio Martí, *Preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p.261. En relación a la figura de Lope, Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna 2*, ob. cit., p.530, hace alusión a las muestras de arrepentimiento del dramaturgo en las que hace hincapié su amigo y biógrafo Juan Pérez de Montalbán en su obra *Fama póstuma*. Para una visión más amplia de este tipo de papinodias se puede consultar el estudio de Otis H. Green «El pródigo y su vuelta», en *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 306-345. Concretamente en la p.328 señala las referencias de Carvallo a Juan Boscán y Diego de San Pedro.

<sup>27</sup> El propio Carvallo afirma que todo el *Cisne de Apolo* viene a ser una larga explicación del emblema de Alciato donde se representa un cisne pintado sobre un escudo con el lema «Insignia Poetarum». Sobre este tema puede consultarse a Roy L. Tanner, «La influencia de la emblemática en el Cisne de Apolo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 328, 1977, pp. 75-98 y Alberto Porqueras Mayo, «Función del signo cisne en la teoría poética de Luis Alfonso de Carvallo», en *I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, C.S.I.C., 1986, II, pp.157-167.

<sup>28</sup> Sus ideas sobre este tema las expone, principalmente en el párrafo VIII del diálogo IV, cuando trata «De la imitación, del contrahacer y hurtar ajenas poesías y del cetón» (II, 171-183). Una visión amplia y global la proporciona Angel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1992. En las páginas 419-424 se ocupa específicamente de Carvallo.

De todos modos, hemos visto cómo Carvallo sí acude en determinadas ocasiones a autores más recientes, españoles y extranjeros, pero también hemos señalado con qué intención. Los nombres de Sannazaro o Petrarca no se mencionan más que anecdóticamente<sup>29</sup>; Ariosto pasa desapercibido en cuanto a lo que la polémica sobre la introducción de elementos fantásticos en su *Orlando furioso* supuso (siendo, curiosamente, Carvallo un preceptista profundamente interesado en el tema de la ficción y su relación con la mentira). El italiano Angelo Poliziano es casi una excepción. Mencionado en varias ocasiones es elegido como autoridad en la exposición de diferentes temas, alguno de tanta relevancia como la doctrina del furor poético. De Fray Luis toma un aspecto muy concreto, sin fijarse en su aportación como creador; Gaspar Gil Polo es aludido por su métrica junto a un menos relevante Lorenzo Suárez de Chaves; Juan Rufo sólo presta el nombre de su *Austríada* como toda aportación a la teoría del *Cisne de Apolo*. Junto a Poliziano manifiesta cierta predilección por Arcilla y especialmente por Juan de Mena. El primero es fuente autorizada de figuras retóricas y ejemplo de tratamiento artístico de un hecho histórico, y el segundo da lugar al mayor y más variado número de referencias: léxico, métrica, figuras, concepción contenidista de la obra literaria... Hay que destacar, en este autor, el carácter elevado, espiritual, moral, de las composiciones señaladas como ejemplo: *Laberinto de Fortuna* y *Coplas de los pecados mortales*, junto a las apariciones de Boscán y Diego de San Pedro con el único fin de ilustrar el proceso de conversión que, según Carvallo, todo poeta dedicado a vanidades, acaba sufriendo.

A estos datos aportados por las presencias en el *Cisne de Apolo* hay que añadir las notables ausencias que constatamos. Ni una mención a Dante o a Boccaccio; el único representante del movimiento petrarquista es el propio Petrarca (y ya hemos visto de qué manera); no aparecen otras figuras extranjeras, como Bembo y si bien cita en una ocasión al italiano Cino de Pistoia, lo hace exclusivamente por su faceta de jurisconsulto y no de poeta precursor del petrarquismo (I, 59). En este sentido es especialmente interesante destacar la ausencia del gran poeta español Garcilaso de la Vega, no aludido ni una sola vez. Fernando de Herrera tampoco aparece, ni como comentarista del anterior ni como poeta, y si bien el Brocense se puede encontrar entre las páginas del *Cisne de Apolo*, nunca por su labor respecto a la obra del conocidísimo autor renacentista, sino por las aportaciones gramaticales de su *Minerva* (I, 171; II, 37, 39). También nos ha parecido digno de señalar la ausencia de referencias concretas a los libros de caballerías. Ni un sólo autor ni una sola obra menciona Carvallo, a pesar de su manifiesto interés, que hemos destacado, por salvar a la poesía de la acusación de mendaz debido a las supuestas falsedades que introducen las ficciones, y a pesar de que en su clasificación de las mismas recoge las fábulas milesias, de las que afirma que «mienten al descubiero y sin provecho» (I, 81). También hemos aludido a la falta de Lope de Vega en las páginas de esta preceptiva al mencionar esos procesos de conversión que sufrieron algunos poetas en un momento de su vida, y tampoco hará

<sup>29</sup> Eso no evita que esta poética, atendiendo a las ideas de Carvallo sobre métrica, aparezca en la obra Díaz Echarri, ob. cit., p.96, catalogada como de inspiración petrarquista.

referencia Carvallo a su actividad como dramaturgo a pesar de sus «doctrinas independientes acerca del teatro y de su manifiesta afición a Lope de Vega», en palabras de Menéndez Pelayo<sup>30</sup>.

Esta información nos da pie a aventurar una valoración final de la actitud de Carvallo con respecto a la mención de autores literarios modernos. Nuestra opinión, aunque pueda tender a demasiado generalizadora, es que ha ejercido un peso enorme la faceta religiosa de Luis Alfonso de Carvallo, del que no podemos olvidar la condición de sacerdote jesuita y teólogo que ocupó gran parte de su vida. Si repasamos los poetas presentes, la intención con la que se mencionan y las obras a las que se alude en varios casos, se puede corroborar esta afirmación. De igual modo si pensamos en las ausencias de poetas amorosos como Garcilaso. Hemos señalado la presencia de Boscán o Diego de San Pedro, autor de la exitosa y censurable *Cárcel de Amor*, y ambos, curiosamente, manifestando, a través de sus versos, sentimientos de arrepentimiento y propósitos de enmienda. Pero es que, aunque no sea el objeto de este trabajo, no son éstos los únicos síntomas que manifiestan esa religiosidad de la que está transido el *Cisne de Apolo*: los constantes intentos por identificar a Cristo con Apolo para permitir la consagración del arte poético a Dios e incluso para justificar el propio título de la obra, el origen divino de la poesía, su utilización por parte de la Iglesia para adoctrinar o la superabundancia de temática religiosa que inunda los versos utilizados como ejemplos prácticos en el *Cisne de Apolo*, principalmente en su exposición sobre métrica<sup>31</sup>. Todo ello mantiene estrecha relación con una de las finalidades que Carvallo contempla para la poesía: la de aprovechar, enseñar, ser moralmente útil. Incide así en uno de los dos términos de la conocida dualidad horaciana *delectare et prodesse*, principio que encuentra numerosos ecos en el *Cisne*, aunque en algunos momentos se atisben conatos de defensa de la vertiente más deleitosa, principalmente al argumentar en favor del empleo de las ficciones por parte de los poetas para dificultar, oscurecer el acceso a sus creaciones.

Habría mucho más que señalar a este respecto, pero no es nuestra intención alejarnos del objetivo inicial y entrar en un campo del que otros estudiosos ya se han venido ocupando. No hemos pretendido más que constatar un hecho: las presencias de poetas modernos en una de nuestras más importantes preceptivas del Siglo de Oro y el objetivo de su autor al incorporarlas. Somos conscientes de que la valoración final de este hecho puede estar sujeta a multitud de matices, pero creemos que no es difícil encuadrarla

---

<sup>30</sup> Menéndez Pelayo, ob. cit., p. 487. La modernidad del mensaje teatral de Carvallo, que se anticipa a las ideas del *Arte Nuevo* de Lope, también la señala Alberto Porqueras Mayo en varias ocasiones en «Las ideas sobre el teatro...», art. cit., y llega a afirmar que «es casi seguro que el Fénix leería el *Cisne de Apolo* aunque nunca le cita» (p. 320).

<sup>31</sup> Son interesantes los trabajos de J. M. González, art. cit., y de Alberto Porqueras Mayo, «Una defensa de la poesía por motivos religiosos: el *Cisne de Apolo* (1602) de L. A. de Carvallo», en Giovanna Calabro, ed., *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Nápoles, Guida, 1987, pp. 95-111.

Una visión más amplia del fenómeno la aporta Ernst Robert Curtius en su excursu «La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII», en *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 5ª reimpresión, 1989, vol. II, pp. 760-775.

en la tendencia religiosa y moralizante que deja traslucir la obra del asturiano Luis Alfonso de Carvallo<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Porqueras Mayo califica el *Cisne de Apolo* de «poética de hondo latido religioso», y en otro momento, refiriéndose a una de esas finalidades que Carvallo otorga a la poesía, la de aprovechar, enseñar, y con incidencia especial en el caso de los géneros dramáticos, «en un momento en que se libran batallas sobre la licitud moral del teatro», señala que no sólo se da en este marco sino que «todo el tono del libro es moralizante». Alberto Porqueras Mayo, «Las ideas sobre el teatro...», art. cit., pp. 308, 320.

## LA COLECCIÓN DE COMEDIAS «SUELTAS» DEL FONDO DE ENTRAMBASAGUAS

Rafael González Cañal  
Universidad de Castilla - La Mancha  
Ubaldo Cerezo Rubio  
Universidad Complutense de Madrid

El fondo de manuscritos e impresos de la colección de D. Joaquín de Entrambasaguas se formó, como es evidente, gracias al interés particular del eminente profesor de la Universidad Complutense por la propia literatura española y por sus diferentes modalidades de impresos. Sólo se puede pensar en la existencia y conservación de tal conjunto de manuscritos e impresos merced al empeño sistemático del profesor por seleccionar y recopilar este material.

La Universidad de Castilla - La Mancha adquirió este conjunto librario en 1991, pasando a formar parte de los fondos de la Biblioteca General del Campus Universitario de Ciudad Real, donde se hallan depositados actualmente, conservando el mismo orden de colocación que en la casa del antiguo propietario.

En el fondo bibliográfico de la Biblioteca General de la Universidad de Castilla - La Mancha, que consta de más de 85.000 títulos y de 300 publicaciones periódicas abiertas, destaca especialmente la colección de Entrambasaguas, compuesta por unos 25.000 libros y folletos de temática variada<sup>1</sup>, aunque con claro predominio de la literatura española. Dada su relevancia se ha dotado a esta colección de un sistema de catalogación topográfico y ha sido guardada en depósito independiente.

Hay dos vías de acceso a la totalidad de la colección: existe, por una parte, un

---

<sup>1</sup> La colección contiene exactamente 24.936 documentos, de los cuales 18.181 son volúmenes, 6.015 folletos y separatas y 740 títulos de revistas.

catálogo automatizado de acceso público (OPAC) con la información sobre el fondo de la biblioteca, que puede ser consultado *in situ*, por medio de diferentes terminales de ordenador, así como vía Internet. Por otra parte, ha salido a la luz (Ciudad Real, Universidad de Castilla - La Mancha, 1995), acompañado de varios artículos sobre la vida y obra del profesor, otro catálogo de la totalidad del fondo Entrambasaguas en soporte CD-Rom, aunque no se trata de un catálogo suficientemente descriptivo para el ámbito bibliográfico.

El fondo Entrambasaguas merece una especial atención, entre otras cosas, por la enorme cantidad de obras de carácter filológico, las numerosas y selectas ediciones de obras de nuestra literatura, a veces de gran valor, y por las numerosas colecciones y ediciones teatrales de los siglos XIX y XX<sup>2</sup>. Además, destacan como conjunto los impresos sueltos de piezas teatrales procedentes de los siglos XVIII y comienzos del XIX. Este tipo de impresos, hasta hace bien poco muy desatendido por la crítica, se han revelado como documentos de sumo interés a la hora de revisar la transmisión textual de las piezas teatrales, la actividad de las imprentas y el comercio del libro, así como las traducciones, la afición por la lectura en una determinada localidad y la relación entre la impresión y la representación de obras.

Como es bien sabido, la publicación de «seltas» comienza en la segunda mitad del siglo XVII (la crítica suele ofrecer como fecha más antigua la de 1674) y convive con la habitual publicación en partes adocenadas, esto es, en volúmenes de doce comedias de uno o varios autores. Poco a poco fue convirtiéndose en una práctica editorial muy común entre los impresores españoles, al mismo tiempo que se fueron perfilando sus rasgos propios, características que se mantendrán hasta bien entrado el siglo XIX, eso sí, siempre dependiendo del taller de que se trate.

Se entiende normalmente por comedia «suelta»<sup>3</sup> un impreso individual, en forma de folleto, en tamaño 4º, repartido en cuatro o cinco pliegos, que recoge una pieza teatral. No suele tener portada propiamente dicha, tal y como se entiende en la descripción de libros, sino una cabecera en la mitad superior de la primera página con el título de la obra, precedido o precediendo a las fórmulas «Comedia famosa» o «Famosa comedia», consignando a veces el nombre del autor o del traductor y el *dramatis personae*. El texto suele ir dispuesto a dos columnas, salvo en algunos pasajes, los redactados en endecasílabos, por ejemplo, en que aparece a una sola columna, o en aquellos otros en que, por ahorrar papel o espacio, el impresor decide componer una caja con tres columnas, o una parte con dos y otra con tres. Debido a que las diferentes imprentas solían publicar en series las obras de diversos autores, éstas suelen llevar un número en el ángulo superior izquierdo o derecho de la primera página y el número de página u hoja, cuando aparece, en el ángulo superior derecho, así como, en ocasiones, un colofón al final de la obra. Los ejemplares más tardíos pueden, incluso, presentar una portada más normalizada y próxima a la habitual en el libro.

<sup>2</sup> Son abundantes en este fondo las ediciones y colecciones del siglo XIX, en particular de los talleres de Repullés, Yenes, Cipriano López, etc.

<sup>3</sup> Según Hannah E. Bergman y Szilvia E. Szmuk, *A Catalogue of «Comedias sueltas» in the New York Public Library*, Londres, Grant & Cutler, 1980, I, p. 9, «*Sueltas* as a category are not rare, but specific editions often are».

A pesar de las dificultades que plantea la elaboración de catálogos, paulatinamente van apareciendo, prueba evidente de que en los últimos años los investigadores han ido asumiendo la necesidad de catalogar los fondos teatrales dispersos en numerosas bibliotecas<sup>4</sup> y, particularmente, las llamadas «seltas».

En el fondo de la biblioteca de D. Joaquín de Entrambasaguas se encuentran unos cuatrocientos impresos con dichas características, aunque no son sólo comedias, sino también entremeses y sainetes (normalmente en tamaño 8º), encuadernados en volúmenes facticios que pueden recoger desde un único impreso hasta dos docenas<sup>5</sup>.

Según se fue formando la colección, tuvo gran relevancia el criterio selectivo de D. Joaquín de Entrambasaguas, que se ve reflejado en la diferente agrupación de los impresos, en la restauración minuciosa de aquéllos que estaban deteriorados y, finalmente, en su esmerada encuadernación. Por ejemplo, de todos es conocida su pasión por Lope, de ahí que abunden los tomos que sólo contienen comedias suyas; en otras ocasiones agrupa en un mismo tomo las comedias «seltas» procedentes de un mismo taller de impresión, o bien aquéllas que presentan similitudes tipográficas. Añádase a esto la cuidada encuadernación de los volúmenes y la redacción de índices manuscritos al final de algunos de ellos y se comprobará su interés por la conservación de un material hasta hace bien poco escasamente apreciado por la crítica, llegando, incluso, a recoger y encuadernar fotografías de comedias «seltas» raras solicitadas a bibliotecas extranjeras<sup>6</sup>.

De las «seltas» del fondo Entrambasaguas ya tenemos muy avanzado un catálogo con descripciones exhaustivas. La elaboración de un catálogo de comedias resulta siempre complejo por la gran variedad de problemas que aparecen: dificultades en la identificación del autor, traductor, adaptador, del lugar de impresión, fecha, etc., además de la presencia de multitud de variantes en la propia composición de la portadilla y del texto<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Véanse como ejemplo, entre otros, las colecciones de M. V. Boyer, *The Texas Collection of Comedias sueltas: A descriptive bibliography*, Boston, G.K. Hall & Co., 1978; A.J.C. Bainton, *Comedias sueltas in Cambridge University Library: a descriptive catalogue*, Cambridge, The University Library, 1977; M. Vázquez Estévez, *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la biblioteca del «Institut del Teatre» (Barcelona): Respuesta al anexo «Comedias sueltas impresas en Valencia, según Fajardo» en el RIEPI*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1987, T. I; J.A. Méndez Aparicio, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

<sup>5</sup> Algunos de estos volúmenes facticios contienen «seltas» junto a otro tipo de impresos, como romances o relaciones; véase por ejemplo la signatura E-4800.

<sup>6</sup> Véanse las signaturas E-9611, E-9612 y E-9613, que contiene fotografías en negativo solicitadas a la British Library de un manuscrito y dos «seltas» diferentes sin pie de imprenta de *El marqués de las Navas* de Lope de Vega, y la signatura E-4326, que recoge una reproducción fotográfica en negativo del manuscrito autógrafa de *Barlaam y Josafat* de Lope, el acto tercero de una edición «suelta» de la misma obra y una «suelta» más, sin pie de imprenta, pero con el título de *Los dos soldados de Cristo*, también procedentes de la British Library.

<sup>7</sup> Un ejemplo significativo es *El divino nazareno Sansón*, de Pérez de Montalbán (S.I. S.i. S.a.) del que M.G. Profeti (*Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976, pp. 361-362) registra dos impresos diferentes entre sí sólo en un adorno tipográfico: en un caso las dos columnas del *dramatis personae* aparecen divididas por asteriscos (es el caso de la comedia de esta colección, signatura E-4060, nº 12) y en el otro, por cuatro manecillas indicando una cruz. Otro caso semejante es el de *Los empeños de un acaso*, de Calderón (S.I. S.i. S.a.), signatura E-1722, nº 3, que presenta asteriscos entre las dos columnas del *dramatis personae*, mientras que existe otro ejemplar en Parma con manecillas en este lugar y un tercero en Cambridge que presenta, a diferencia del que se recoge en este fondo Entrambasaguas, una errata en la portadilla. Véase a este respecto también Profeti, *Ibidem*, pp. 440-441, ejemplares f), g) y h).

Todo ello ha sido resuelto, siempre en la medida de lo posible, y ha sido expresado según los criterios que se recogen en el siguiente formato de ficha, dividida en diferentes áreas de información:

A	{	Número APELLIDOS, Nombre del autor Traductor. <u>Título.</u> Lugar. Impresor. Año de impresión.
B	{	<i>Número de la comedia.</i> <span style="float: right;"><i>Página/Folio</i></span> <i>TÍTULO</i> título.  [Comienzo de texto:] [Fin de texto:] FIN.  Colofón.
C	{	Páginas, hojas. Signaturas tipográficas.
D	{	[Tomo, número.] Notas. Repertorios bibliográficos.

La sección A recoge el número correlativo de comedia que tendrá en nuestro catálogo. En segundo lugar, se consignan los apellidos y el nombre del autor o autores de la obra. Evidentemente, el campo se halla vacío cuando se desconoce el autor de la obra, en cuyo caso se ordena ésta alfabéticamente por el título y al comienzo del catálogo, y entre corchetes ([ ]), cuando el autor no aparece consignado en la portadilla de la comedia, pero se ha extraído de una fuente de información, ya sea general o especializada. A continuación se consigna el nombre del eventual traductor, precedido por la abreviatura «Trad.». El siguiente campo de información registra el título de la obra, redactado en letra cursiva, al que sigue «primera» o «segunda parte», cuando se da el caso. Finalmente, aparece el pie de imprenta: lugar de impresión de la comedia, impresor o casa impresora, librero o costeador y año de impresión. Si la obra carece de alguno de estos tres datos, se señala con las abreviaturas correspondientes (S.I., S.i. S.a.). Todo dato restaurado o que no figura en el impreso se consigna entre corchetes ([ ]). La información contenida en toda esta sección aparece redactada con grafía actualizada.

La sección B contiene un primer campo con el número de la comedia, situado a la izquierda o a la derecha de la entrada, según sea el lugar donde aparece en la portadilla o portada del impreso. En el mismo campo se consigna el número de página u hoja, si lo tiene. Más abajo se presenta el título de la comedia conservando la distribución de

mayúsculas, minúsculas, cursiva o redondilla del propio texto original y respetando la separación de líneas así como los enunciados de «Comedia famosa», «Famosa comedia», etc. El siguiente campo recoge el comienzo y fin de la obra; si es en verso, se presentan los dos primeros y los dos últimos; si es en prosa, el primer y último párrafo. Asimismo, se consigna la palabra «FIN» en campo aparte, siempre que aparezca en el impreso. En el último campo de esta sección se transcribe el colofón completo, cuando aparece, conservando también la grafía original y la distribución de renglones.

La sección C recoge el número de páginas u hojas, así como las firmas tipográficas. Cuando el documento reúne más de una obra, se señalan las páginas del comienzo y fin de cada una de ellas a la vez que se describen las portadillas de todas.

Finalmente, la sección D presenta un primer campo con la localización de la obra en el contexto de la colección de comedias (signatura del ejemplar en el fondo); un segundo campo, denominado *Notas*, proporciona información, ya sea sobre el propio ejemplar, como sobre aspectos formales relativos al autor, al traductor o de cualquier otra índole. El último campo presenta la relación de repertorios bibliográficos que registran el ejemplar en cuestión.

El objetivo que persigue este modelo de ficha es presentar la mayor cantidad de información en el mínimo espacio y su sistematización para futuros trabajos similares. Finalmente, cabe señalar, que el catálogo dispone de índices de títulos, de lugares de impresión, de impresores, de compañías teatrales, etc., con el fin de conseguir la máxima utilidad del mismo mediante el cruce de la mayor cantidad posible de información.

El presente fondo consta de unos 400 impresos, entre comedias y teatro menor, encuadrados en 40 volúmenes, evidentemente, con firmas independientes. Precisamente entre sainetes y entremeses hay un centenar de impresos (43 entremeses, 50 sainetes, 2 loas, etc.), con lo que nos hallamos ante un grupo de cierta relevancia que plantea serias dudas a la hora de determinar las autorías, ya que sólo en raras ocasiones aparece el nombre del autor en el impreso.

Componen el grupo de comedias las «sueeltas» propiamente dichas y las «desglosadas»<sup>8</sup>. Estas últimas proceden de ediciones de «partes»<sup>9</sup> y, por lo tanto, carecen de colofón (el pie de imprenta aparece en la portada de cada tomo) y la paginación no es independiente, sino correlativa. No obstante, dado que el formato es el mismo que el de las «sueeltas» y que muchas de éstas aparecen sin pie de imprenta, a veces resulta difícil su distinción. Cuenta este fondo con unas 20 comedias «desglosadas», entre las que destacan las de Lope de Vega: por ejemplo, *Los comendadores de Córdoba* y *Los Benavides*, desglosadas de la *Segunda Parte de Comedias de Lope de Vega...* (Barcelona, Sebastián Cormellas, 1611), *El cardenal de Belén* y *Santiago el Verde*,

<sup>8</sup> Sobre qué es una «desglosada» véase María Grazia Profeti, «Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos», *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, I, 1993, pp. 261-274.

<sup>9</sup> Una «parte» es cada uno de los tomos que componen una colección de comedias, ya sea de un único autor, de un ingenio, de varios autores, de varios ingenios, de las mejores comedias, etc.; sobre «parte» y «partes facticias» véase también María Grazia Profeti, *Ibidem* y Margarita Vázquez Estévez, *op. cit.*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1987, pp. 5-9.

desglosadas de la *Parte XIII de Comedias de Lope...* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1620) y *La ley ejecutada*, desglosada de la *Parte XXIV* también de Lope (Zaragoza, Diego Dormer, 1633).

Debido a la pasión que el profesor Entrambasaguas sintió por Lope de Vega, en su colección destaca la presencia de obras de este autor, a pesar de que en el siglo XVIII no sea Lope uno de los autores más frecuentemente publicado en «sueltas»; compárese, por ejemplo, las 40 obras que aparecen en el fondo de un autor como Calderón, más habitual en la impresión de «sueltas», con las 42 más 8 atribuidas que presenta Lope. Añádase a esto un predominio de obras de autores del Siglo de Oro (14 comedias de Moreto, 10 más algunas atribuidas a Pérez de Montalbán, 7 de Rojas Zorrilla, 7 de Vélez de Guevara, etc.), frente a la escasa presencia de autores muy asiduos en la imprenta del siglo XVIII (sólo 3 comedias de Cañizares, otras 3 de Concha, 5 de Comella, 6 de Zavala y Zamora, etc.).

En lo referente a las imprentas, cabe destacar la importancia de los ejemplares procedentes de los talleres de Barcelona (en total 87), Madrid (85) y Valencia (64), frente a otros talleres muy habituales en los siglos XVIII y XIX y menos representados en esta colección (25 de Sevilla, 19 de Salamanca y 13 de Valladolid). Evidentemente, los talleres con mayor presencia son los más conocidos: Orga con 38 impresos, Piferrer con 33, Antonio Sanz con 29, Suriá y Burgada con 18, Santa Cruz con 16, Leefdael con 12, etc. Sobre todos ellos destaca Quiroga en su doble función de impresor y librero (47 impresos).

El buen sentido del profesor Entrambasaguas llegó hasta la organización y encuadernación de los ejemplares de la colección según diferentes criterios, como, por ejemplo, agrupando comedias de un autor o un taller en un único volumen: es el caso del tomo E-267, que contiene sólo obras de Calderón o los E-90, E-655 y E-656 con obras de Lope, o bien el caso de los tomos E-648 y E-4060, con ejemplares de la imprenta de Antonio Sanz, de Madrid.

Cualquier catálogo de un fondo de características semejantes al presente suele resultar de gran interés para los diversos campos de la investigación literaria. Con frecuencia, se produce el hallazgo de ediciones y obras raras, e incluso, desconocidas; como ejemplo se pueden citar los raros ejemplares procedentes de la imprenta del Colegio de la Asunción de Córdoba que aparecen en este fondo: los entremeses *Los aramebes* y *El entretenido don Calceta*, el baile *La niña hermosa* de Alonso de Olmedo y, especialmente, el ejemplar de *La vida es sueño*, de Calderón, todos ellos sin año de impresión<sup>10</sup>. Añádase a esta rareza, entre otras, la impresión de *¿Quién es quien premia al amor?*, de Bances Candamo (Sevilla. Leefdael. S.a.), de la que sólo se registra un ejemplar en Ohio<sup>11</sup>; o la edición de *Los amantes de Teruel* de Pérez de Montalbán

<sup>10</sup> Señala José María Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba*, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1900, pp. XXIII-XXIV, que la imprenta del Colegio de la Asunción de Córdoba trabajó entre 1730 y 1767, año de la expulsión de los Jesuitas, en que se cerró dicho Colegio y, por lo tanto, también la imprenta. No obstante, Valdenebro no recoge esta impresión de *La vida es sueño*.

<sup>11</sup> Victor Arizpe, *The Spanish Drama Collection at the Ohio State University Library. A Descriptive Catalogue*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1989.

(Madrid. Antonio Sanz. 1741), cuyo único ejemplar catalogado se halla en Parma<sup>12</sup> y del que esta colección presenta dos ejemplares. Otros dos impresos interesantes son *El alcalde de Zalamea* de Calderón (Valladolid. Alonso del Riego. S.a.) y *El falso nuncio de Portugal* de Cañizares (Valladolid. Alonso del Riego. S.a.), que no coinciden plenamente con los recogidos por Reichenberger<sup>13</sup>. También podrían citarse las ediciones de *Amor, honor y poder* (Madrid. Antonio Sanz. 1744) y de *La cruz en la sepultura* (Sevilla. Correo Viejo. S.a.), ambas de Calderón de la Barca, de las que, por el momento, no se conocen otros ejemplares.

---

<sup>12</sup> Profeti, *Pérez de Montalbán*, *op. cit.*, pp. 225-226, a2.

<sup>13</sup> Kurt y Roswitha Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderon Forschung. Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele und Schwarz, 1979, 2 vols.

# LA EXPRESIÓN DIALÓGICA EN LOS SONETOS DE LAS RIMAS DE TOMÉ DE BURGUILLOS

Jesús G. Maestro  
Universidad de Vigo

## 1. Introducción

A lo largo de las siguientes páginas trataremos de reflexionar sobre las posibilidades comunicativas que ofrece, en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, el uso literario de la expresión dialógica en el discurso lírico, limitando nuestro *corpus* de investigación al conjunto de sonetos que forman parte de la obra. La exposición se desarrolla en dos partes. La primera de ellas se refiere a la pragmática de la comunicación literaria tal como se configura a lo largo de las *Rimas*, y en ella se trata de describir el conjunto de las situaciones comunicativas que configuran el poemario, las diferentes estratificaciones discursivas en que se sitúan cada una de las voces interlocutoras, y las relaciones de forma (sintaxis), valor (semántica) y uso (pragmática) que permiten identificarlas e interpretarlas, como conjunto de procesos de creación de sentido (semiosis) característicos del discurso lírico.

En segundo lugar, trataremos de analizar algunas de las propiedades de la expresión dialógica presentes en las *Rimas*, a partir de un modelo de interpretación literaria que pretende validez general en su aplicación al texto lírico (Maestro, 1994), y que permite ofrecer valoraciones sistemáticas y funcionales acerca del modo y posibilidades de la expresión polifónica en la poesía lírica, del mismo modo que en otros ámbitos de la teoría de la literatura se ha intentado respecto a la novela y al teatro (M.C. Bobes, 1992).

## 2. Pragmática de la comunicación literaria en las *Rimas de Tomé de Burguillos*

La persona hablante se construye progresivamente, en su forma y en su contenido, mediante la alternancia continuada y progresiva del diálogo. Toda expresión dialógica puede considerarse desde puntos de vista muy diversos. A continuación, trataremos de considerarla como manifestación verbal del *Yo* y del *Tú*, como soporte lingüístico de la subjetividad, y como constitución de las características esenciales de la relación interpersonal.

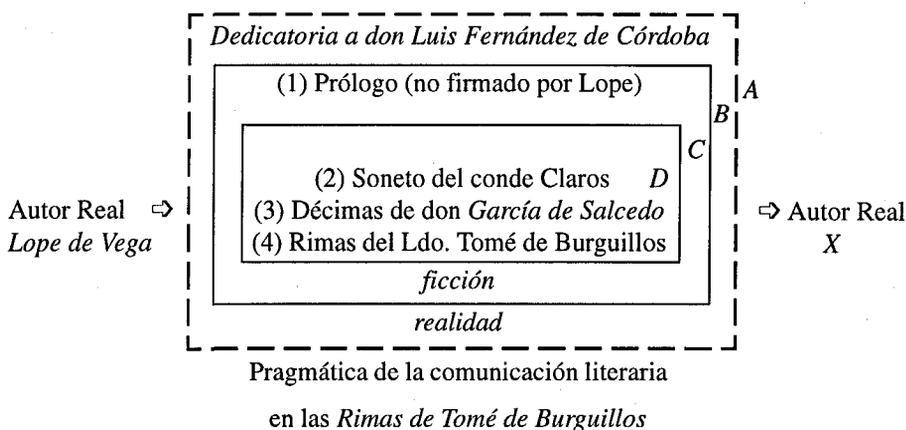
1. La expresión verbal de los interlocutores depende con frecuencia de determinadas propiedades lingüísticas, capaces de conferir al lenguaje los valores comunicativos de que puede disponer. Fuera del lenguaje, el ser humano no puede constituirse como sujeto; nada de lo humano puede sustraerse al lenguaje. Por otro lado, una lengua no se concibe sin expresión de la persona.
2. El lenguaje es una de las condiciones formales de la subjetividad. En la comunicación dialógica, la subjetividad dispone y estimula la relación de los interlocutores, a la vez que les confiere una existencia verbal. En todo ejercicio de enunciación subyace una estructura dialógica.
3. Una de las características esenciales de la relación dialógica, advertidas prontamente por el análisis lingüístico, es la que se refiere a la proyección del sujeto hacia la alteridad, del interlocutor (*yo*) al interlocutario (*tú*), del sujeto de la enunciación al destinatario inmanente de ella. Ningún *Yo* puede permanecer o subsistir en sí mismo.

Como tratamos de señalar en el esquema que reproducimos más abajo, en las *Rimas de Tomé de Burguillos* es posible identificar hasta cuatro niveles discursivos diferentes. El primero de ellos (A), en un plano trascendente al de la creación literaria, se sitúa en el mundo real, y en él se encuentra el autor real, Lope de Vega, y los posibles lectores de su obra. El segundo de estos niveles (B) estaría representado por la dedicatoria de Lope a don Luis Fernández de Córdoba, y aunque forma parte del texto literario se inscribe aún en un ámbito real, trascendente a la literariedad del poemario, y al margen de su estatuto ficcional, pues emisor (Lope) y dedicatario (Luis Fernández) son personas reales, y no entes de ficción.

El tercer nivel (C) estaría constituido por el prólogo titulado «Advertimiento al señor lector», que no firma Lope de Vega, por lo que en principio podríamos considerar que se trata de un discurso formalmente anónimo y funcionalmente ficcional, pues con él se inicia propiamente la fabulación del heterónimo «Tomé de Burguillos», con un lenguaje que deja de ser verificable o falseable empíricamente, para ser sólo *explicable* literariamente. La voz responsable de la enunciación de este «advertimiento al lector» puede identificarse fácilmente con la textualización, y consiguiente ficcionalización, del autor real, Lope de Vega, como señalan habitualmente los historiadores de la literatura, por más que el texto no declare formalmente nada preciso en este sentido. A este respecto, J. M. Rozas (1985/1990: 200) ha señalado que en las *Rimas de Burguillos* «Lope se pone, con toda la lúdica seriedad de la literatura, en

trance de editor fabulador»<sup>1</sup>. Es esta una página de *ficción de la interioridad*, en la que Lope dispone la «etiqueta semántica» y las notas intensivas de su heterónimo, al que nos referiremos más adelante a propósito del desdoblamiento textual del *Yo* autorial en el poema lírico.

Finalmente, es posible hablar de un cuarto nivel o estratificación discursiva (D) constituida por los sonetos y rimas que componen el poemario de Tomé de Burguillos, heterónimo responsable de la enunciación lírica. En este nivel discursivo se situarían también el soneto del conde Claros, como personaje de ficción del romancero, y las décimas de Salcedo Coronel, declarativas de la discreta «mentira / que la verdad asegura», sobre la fabulación del heterónimo lopesco que da vida al poemario.



### 3. La expresión dialógica en los sonetos de las *Rimass*

Trataremos de sistematizar las diferentes formas de expresión dialógica presentes en las *Rimass de Tomé de Burguillos* a partir del siguiente modelo teórico, que pretende validez general en su aplicación al estudio del diálogo en el discurso lírico. De este modo, en todo poema, el uso de la expresión dialógica siempre puede manifestarse o formalizarse al menos a través de una de las siguientes situaciones comunicativas.

1. Ausencia de diálogo y dialogismo.
2. Dialogismo:
  - a) Dialogía hacia el Sujeto Interior o destinatario inmanente.
  - b) Dialogía hacia múltiples sujetos interiores.
  - c) Desdoblamiento textual del *Yo* autorial.
  - d) Dialogía en la enunciación lírica.
3. Diálogo.

<sup>1</sup> La complejidad de la situación comunicativa no es muy distinta, a nuestro modo de ver (Maestro, 1994), de la que se produce en el *Quijote*, con la multiplicidad retórica y ficticia de un sistema narrativo que se apoya en cinco entidades relatoras e intermediarias en la transmisión del relato, en un fenómeno literario muy propio de la concepción barroca de la percepción e interpretación del mundo exterior.

Consideremos a continuación la realización que adquiere este modelo teórico en los textos poéticos de Lope, y tratemos de ver cómo se determina en el discurso la configuración del heterónimo, así como el grado de interiorización del desdoblamiento autorial, su disposición retórica en el texto, y las funciones y procedimientos de formalización del destinatario inmanente al que se apela.

### 3.1. Ausencia de diálogo y dialogismo en las Rimas

Existen determinados poemas en los que no se da, desde un punto de vista inmanente, ningún tipo de relación comunicativa. Tal es el caso del poema titulado «A un poeta rico, que parece imposible» (J.M. Blecua, 1983, 1357)<sup>2</sup>, en el que el sujeto de la enunciación lírica (Yo) no se modaliza nunca en el enunciado, a la vez que refiere el contenido de su experiencia comunicativa desde la tercera persona, sin implicarse, formalmente al menos, en la realidad que pretende transmitir. Este género de poemas, en cuya textualidad no existe ningún tipo de relación dialógica, generan un proceso semiósico de expresión, en el que un solo sujeto utiliza signos lingüísticos sin pretender una comunicación explícita con un posible interlocutorio, que nunca aparece formalizado en el discurso. El emisor se relaciona exclusivamente con el lenguaje, y con el discurso que éste permite configurar, descartando cualquier conexión con un destinatario explícito o latente.

La rueda de los orbes circunstantes  
pare el veloz primero movimiento;  
déjese penetrar el pensamiento;  
iguállese la arena a los diamantes.

Tengan entendimiento los amantes  
y falte a la pobreza entendimiento;  
no tengan fuerza el oro, y por el viento  
corran los africanos elefantes.

Blanco sea el cuervo y negros los jazmines,  
rompan ciervos del mar los vidrios tersos,  
y naden por la tierra los delfines;  
no sufra la virtud casos adversos,  
den los señores, hagan bien los ruines,  
pues hay un hombre rico haciendo versos.

### 3.2. Dialogismo en las Rimas

La dialogía o dialogismo se manifiesta formalmente en todo discurso lírico en que

<sup>2</sup> Seguimos la edición de las *Obras poéticas*, de Lope de Vega, preparada por J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.

se realice un proceso semiósico de comunicación, es decir, un proceso de creación de sentido a través de signos lingüísticos que, emitidos por el sujeto de una enunciación, son referidos explícitamente a un destinatario inmanente del mensaje (Tú), o Sujeto Interior del discurso lírico. El proceso semiósico de comunicación se caracteriza porque la relación verbal entre interlocutor (Yo, sujeto de la enunciación) e interlocutario (Tú, destinatario inmanente de la enunciación) es estática, al permanecer invariables sus posiciones locutivas, dado que no existe una alternancia en el uso de la palabra: a lo largo de todo el proceso comunicativo, el emisor es siempre el emisor (Yo), y el receptor es siempre el receptor (Tú). No hay, pues, diálogo, sino dialogismo; no hay interacción, sino comunicación.

La formalización del dialogismo en el discurso lírico admite, como hemos indicado, al menos cuatro tipos de realizaciones, que pueden tipificarse según se refieran a un sujeto interior o destinatario inmanente, a varios sujetos interiores, a un desdoblamiento en el texto del *Yo* autorial, o a un destinatario proyectado virtualmente en la enunciación lírica. Veamos algunos ejemplos en las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

### 3.2.A. *Dialogía hacia el Sujeto Interior*

El dialogismo hacia el Sujeto Interior (Tú) representa la más elemental de estas cuatro situaciones comunicativas, al articularse en un proceso semiósico de comunicación destinado a un solo interlocutario o receptor inmanente. Es lo que sucede en el soneto dedicado por Lope a la célebre escritora portuguesa, bajo el título de «A la décima Musa, doña Bernarda Ferreira de la Cerda, señora portuguesa» (J.M. Blecua, 1983: 1357), en el que un solo personaje ocupa por entero el espacio alocutivo.

Cuando elegante, de los dos idiomas,  
Bernarda celestial, versos imprimas,  
con que los montes y árboles animas,  
las peñas mueves y las fieras domas;  
si lira en soledad, si bronce tomas  
del estruendo marcial heroicas rimas,  
riman a tu laurel remotos climas,  
oro, perlas, coral, palmas y aromas.

Pues ya con más honor que al cisne en Tracia,  
¡oh Safo lusitana!, a las difusas  
regiones tu valor la fama espacia,  
serás, pues tantas te dio el cielo infusas,  
con la excelencia de la cuarta gracia,  
la décima del coro de las musas.

La alteridad (Tú) adquiere presencia en el sujeto (Yo) mediante el lenguaje, es

decir, mediante la ejecución de un acto de discurso esencialmente dialógico<sup>3</sup>. La alteridad es la presencia objetiva que precede y dispone el conocimiento del interlocutor, esto es, la presencia del *Tú*, tal como la determina nuestra experiencia lingüística<sup>4</sup>.

El *Tú* es una realidad irreductible que se resiste, con su propia subjetividad, a la anexión pretendida desde el *Yo*. El interlocutor actúa como la persona locutiva en que se sustantiva la proyección y recepción del discurso enunciado. Una de sus principales notas intensivas es que se configura como la persona a la que se habla, y no de quien se habla; de este modo, el *tú* dispone la forma, las competencias y las modalidades lingüísticas del sujeto emisor, así como todo un conjunto de posibilidades retóricas características del *yo* enunciativo. Toda alteridad humana (*tú*), todo interlocutorio, representa para el *Yo* de la enunciación una posibilidad de ser. El diálogo permite al sujeto hablante proyectar e identificar en la alteridad singularidades comunes.

El pensamiento kantiano discute hasta quebrantar la unidad lógica de la percepción trascendental. El conocimiento del interlocutorio (*Tú*) es el conocimiento de una existencia, es decir, de una temporalidad; se trata, en suma, de una realidad inasequible en sí misma al conocimiento, cuya ontología no se puede pretender de una vez y para siempre. El conocimiento del *Tú* sólo es posible de forma discontinua o discreta (principio de discrecionalidad), mediante el análisis sucesivo de los diferentes sistemas de signos que encuentran en la alteridad una unidad de referencia que asegure, frente a las diferentes relaciones y transformaciones que experimenta el sujeto a lo largo de un discurso verbal (intertextualidad) o vital (funcionalidad actancial), la continuidad e identidad esenciales de la persona, cuyas notas y predicados semánticos sólo pueden expresarse (y percibirse), simultánea y sucesivamente, de forma segmentada y discontinua.

### 3.2.B. *Dialogía hacia múltiples sujetos interiores*

Este modelo semiótico de expresión dialógica podría considerarse en principio como una variante del anterior, pues sólo añade como rasgo distintivo la presencia de un

<sup>3</sup> «Si nous pouvions montrer que l'*ego* et l'*alter* représentent bien l'émergence dans l'être de propriétés fondamentales du langage, nous aurions trouvé le témoin dans la langue du problème de la personne, de sa constitution et de sa présence» (F. Jacques, 1979, p. 33).

<sup>4</sup> La epistemología realista, característica de la Antigüedad, confería a la alteridad un valor objetivo, y admitía en la investigación del ser una relación de transcendencia o inmanencia, pero no de proximidad. Por su parte, el idealismo epistemológico, que surge en la modernidad desde el pensamiento kantiano, tiende, en la concepción del sujeto, antes que a la universalidad, a la consideración de la singularidad de cada existencia personal, y confiere a la *alteridad* y a las posibilidades de comprensión del interlocutorio un estatuto decididamente subjetivo. El pensamiento cartesiano considera que el sujeto mantiene siempre una relación privilegiada consigo mismo; en consecuencia, es más fácil determinar la existencia de los objetos del mundo exterior, en principio objetivo, que la existencia de los sujetos que habitan ese mundo exterior. La segunda persona, la alteridad, no detenta como interlocutorio ningún privilegio frente al mundo de los objetos. El conocimiento de la alteridad, como sujeto humano (*Tú*) no es accesible ni al pensamiento objetivo ni al análisis reflexivo, sino que únicamente es de orden analógico.

segundo interlocutorio que amplía las posibilidades de expresión dialógica por parte del emisor. Hablaríamos, en este caso, de dos procesos semiósicos de expresión, formalizados en un mismo discurso, expresados funcionalmente por un mismo y único sujeto de la enunciación (Yo), y referidos a sendos destinatarios inmanentes o sujetos interiores (Tú<sub>1</sub> y Tú<sub>2</sub>). El nexa entre ambas situaciones comunicativas no es de subordinación o recursividad, sino de coordinación o complementariedad, al establecerse entre ellas una relación de tipo constelativo, por seguir una nomenclatura hjelmsleviana, pues son compatibles, pero no imprescindibles entre sí: complementarias en el contexto y solidarias en el discurso. Frente a la presencia de un solo emisor (Burguillos), en el soneto titulado «Efetos de Amor porque comienza humilde y acaba apasionado» se produce la manifestación del doble destinatario (Cupido, vv. 1-11, y Juana, vv. 12-14), que da lugar al fenómeno de pluriapelación lírica.

Digna será de vos, señor Cupido,  
digna será de vos tan alta hazaña;  
tantas nieves en mí, ¿soy yo montaña?  
Herid a Juana, pues me habéis herido.

No quiero ejemplo contra tanto olvido,  
de Dafne en lauro y de Siringa en caña,  
sino que, casta, la tostéis castaña  
al blanco fuego de mi amor os pido.

Más vitoria es la seda, el oro y randas  
que dar a vuestras armas, por despojos,  
éstas mis escolares sopalandas.

Y tú, pues no te duelen mis enojos,  
Juana cruel, que en cinco puntos andas,  
caigas, aunque tropieces en mis ojos.

### 3.2.C. *Desdoblamiento textual del Yo autorial*

El desdoblamiento textual del *Yo* se sustantiva en el discurso lírico mediante un proceso semiósico de comunicación en el que el sujeto de la enunciación (Yo) y el destinatario inmanente de ella (Tú) se encuentran en relación de sincretismo, bien por criterios de afinidad (metonimia), de semejanza (metáfora) o de identidad (autodiálogo). En el primero de estos casos el poeta enfoca su expresión dialógica hacia una parte de sí, como puede ser su alma, su corazón, sus manos, etc.; en el caso de la relación metafórica suele identificarse con una realidad humana (o de la naturaleza) en la que se observan cualidades análogas en el carácter, el estado de ánimo, o incluso físicas; finalmente, la relación de identidad suele desembocar en una relación dialógica que el poeta entabla consigo mismo, como consecuencia de una segmentación locutiva del sujeto de la enunciación, hasta el punto de que no resulta posible identificar en el discurso lírico un único sujeto responsable del poema como acto de lenguaje. El último de estos

procedimientos locutivos resulta especialmente frecuente en la lírica posterior al romanticismo, aunque también es posible hallar ejemplos en etapas literarias anteriores, especialmente en el barroco. El poema que reproducimos más abajo, «Cortando la pluma, hablan los dos» (J.M. Blecua, 1983: 1352), constituye un ejemplo de este tipo: desdoblamiento textual del *Yo* autorial por relación de identidad (autodiálogo).

Conviene advertir que frente a la pluralidad de contextualizaciones, modalidades y competencias, que se actualizan en cada momento que se utiliza el lenguaje, y que obligan a una expresión e interpretación esencialmente discretas del fenómeno lingüístico, existen dos aspectos que pueden postularse como constantes y estables en la pragmática de la comunicación verbal: 1) la unicidad del sujeto que habla (*Yo*), al presentarse locutivamente como un ser único cuya identidad permanece invariable a lo largo del discurso (otra cosa es que varíen las posibilidades de formalización de su identidad durante el acto de lenguaje); y 2) su existencia esencialmente lingüística, sustantivada en el nivel de la enunciación, y válida funcionalmente en los límites del discurso.

El uso del déctico *Yo* es una declaración de unidad en la persona. A pesar de todo, siempre será posible establecer una identidad y una diferencia entre el sujeto que habla y el sujeto que habita el lenguaje, entre el *yo* de la enunciación y el *yo* que se propone como tema del enunciado. Aquí reside la principal característica de la que podríamos llamar *ficción de la interioridad*, habitual en formas literarias como las memorias, confesiones, diarios íntimos, autobiografías, etc..., en que el sujeto de la enunciación se esfuerza por afirmar una identidad entre lo que ha sido y lo que ha querido ser, que con frecuencia desemboca en un desajuste de modalidades enfrentadas (*saber, poder, querer* «*hacer*»).

La realidad existencial del sujeto humano se construye y desconstruye constantemente, y sumido en esta turbación el *Yo* se mueve por un firme impulso de conferir unidad a la que pretende sea su propia identidad, que ha de ser permanentemente reconstruida y reconfortada mediante la práctica de la actividad dialógica. En el siguiente poema, Lope dialoga consigo mismo, y para ello se apoya en una doble fabulación, que oscila entre el heterónimo, y la personalidad de Burguillos, y la pluma que le sirve de instrumento de escritura. Identidad y afinidad constituyen en suma la relación que permite identificar la persona de Lope con los interlocutores del discurso lírico, es decir, Burguillos (= *Yo*) y su ingenio o capacidad creadora, simbolizada en la pluma (= *Yo*). El desdoblamiento está servido en la forma del autodiálogo.

–Pluma, las musas, de mi genio autoras,  
versos me piden hoy. ¡Alto; a escribillos!

– Yo sólo escribiré, señor Burguillos,  
estas que me dictó rimas sonoras.

–¿A Góngora me acota a tales horas?  
Arrojaré tijeras y cuchillos,  
pues en queriendo hacer versos sencillos  
arrímese dos musas cantimploras.

Dejemos la campaña, el monte, el valle,

y alabemos señores. –No le entiendo.  
¿Morir quiere de hambre? –Escriba y calle.

– A mi ganso me vuelvo en prosiguiendo,  
que es desdicha, después de no premialle,  
nacer volando y acabar mintiendo.

En las *Rimas de Tomé de Burguillos* el desdoblamiento textual del Yo autorial, que es uno de los modelos de expresión dialógica más recurrentes en la literatura moderna, formaliza un modelo de expresión dialógica estrechamente relacionado con la cuestión del heterónimo, «el primer heterónimo suficientemente logrado de la literatura española» según J.M. Rozas (1985/1990: 197).

Consideramos que un heterónimo es siempre el resultado de la ficcionalización literaria de la persona que lo crea, bajo un nombre que funciona como propio, y que sirve de unidad a las referencias lingüísticas que se dicen sobre él, como conjunto de predicados semánticos que lo caracterizan<sup>5</sup>.

Advertimos, a propósito del desdoblamiento, que la literatura, especialmente la lírica, de la Edad Contemporánea, interioriza en el sujeto la fragmentación del Yo que el hombre de la Edad Moderna proyectaba sobre los hechos de la realidad exterior y sus posibilidades de interpretación o artísticidad (posibilidades de conversión en materia artística). En este sentido, dice J.M. Rozas (1985/1990: 217) que «Burguillos adquiere un estilo [...] capaz de decir cosas que Lope no había dicho. Literalmente, que no literariamente, la mente de Lope es unívoca». En el siglo XVII la fragmentación aún no está en la persona, todavía no ha sido interiorizada, sino que está en el discurso, y se consigue mediante el uso de las posibilidades del lenguaje. Continúa Rozas diciendo que «el heterónimo perfecto, creación del siglo XX, está profundamente ligado al escepticismo y al agnosticismo», y añadimos por nuestra parte que no sólo a estas inquietudes, sino muy especialmente al pensamiento existencialista y su concepción del mundo, y sobre todo a las condiciones históricas, sociales y artísticas que lo han hecho posible, como sistema de pensamiento y como conjunto de influencias<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Recuérdesse a este respecto el prólogo de Lope a las *Rimas*, en que refiere el retrato etopéyico de Burguillos, desde el punto de vista de lo que llamaríamos la ficción de la interioridad: «Fue general en las Humanas y no particular en alguna ciencia, a cuyas noticias le ayudaron las lenguas comunes, que fuera de la griega sabía, y que nunca quiso estudiar, porque decía que hacía más soberbios que doctos a muchos que apenas pasaban de sus principios», etc... (J. M. Blecua, 1983, p. 1335 ss).

<sup>6</sup> A propósito de Burguillos como heterónimo de Lope, desde el punto de vista del desdoblamiento textual del yo autorial, J. M. Rozas advierte: «Son estos rasgos, esta fabulación, lo que garantiza que Lope creó consecuentemente un heterónimo al hacer hablar a Burguillos de él, y hasta sentirse con gustos distintos de los suyos. Recordemos que Pessoa disentía de Álvaro de Campos, y que publicaba a la fuerza sus poemas. Y que, si Alberto Caeiro era maestro del portugués, Burguillos se siente discípulo, temeroso y en desacuerdo, de Lope. Ésta es la técnica del heterónimo, la de crear un ente de ficción, un personaje como de novela, un escribir lírica como drama, un hacer versos hasta llegar al desacuerdo con el propio estilo y con la propia personalidad» (J. M. Rozas, 1985/1990, p. 201).

### 3.2.D. *Dialogía en la enunciación lírica*

Este modelo de expresión dialógica permite registrar un proceso semiósico de comunicación que se realiza no en el discurso enunciado, sino en el proceso mismo de enunciación del poema lírico. El sujeto de la enunciación (Yo) no formaliza textualmente en su discurso la presencia de un destinatario inmanente (Tú) al que convierte en alocutario de su mensaje, sino que proyecta virtualmente, en el nivel del acto de enunciación, la existencia latente del Sujeto Interior. La dialogía en la enunciación lírica se manifiesta siempre que el sujeto poético (Yo) se sirve de enunciados interrogativos en los que no se objetiva literalmente la presencia de un *Tú*, de modo que la pregunta, como imperativo epistémico (Hintikka), no presenta formalmente ningún destinatario explícito en el enunciado, sino que sólo en la enunciación, como acto de lenguaje, es posible postular la existencia, siempre virtual o latente, de este interlocutario. Tal es lo que sucede en los dos cuartetos del soneto dedicado a «A Luis Vélez de Guevara, del crédito que tienen los extranjeros» (J.M. Blecua, 1983: 1401).

¿Que Tomé de Burguillos me llamase,  
pudiendo yo llamarme Paulo Emilio,  
Trajano, Otacio, Régulo o Marsilio,  
que el crédito al valor anticipase?

¿Que mi estrella fatal me destinase,  
aunque no fuerzan sin humano auxilio,  
y del Parnaso el procincial concilio  
a ser Tomé, sin que jamás tomase?

Luis Vélez, un Luis tuvo Sevilla  
pobre ingeniero, que después fue rico,  
mudando el nombre. ¡Extraña maravilla!

Si Luis fue pobre, y rico Ludovico,  
mudémonos los nombres de Castilla:  
vos Ludovico, y yo Burgitomico.

### 3.3. Diálogo en las *Rimas*

El diálogo representa la realización de la comunicación lingüística en grado pleno, y puede definirse como aquel proceso semiósico de interacción en el que dos o más sujetos alternan su actividad en la emisión y recepción de enunciados.

El *Yo* permite identificar al sujeto que rige la totalidad de las actividades personales. Sin embargo, en el discurso lírico, el uso del diálogo constituye una expresión que discute formalmente la unicidad del sujeto de la enunciación, declarando una manifestación segmentada o discreta del *Yo autorial*. En el poema lírico el uso del diálogo responde a múltiples motivaciones, que varían según las épocas y los autores, si bien con frecuencia

las más dominantes son aquellas que tienen que ver con la expresión fragmentada del *Yo* (narcisismo, autonominación, complejo del doble, crisis de identidad...) y con un enfoque dramático de los hechos, que pretende conseguir con frecuencia una expresión lúdica –y es el caso de la obra de Lope que nos ocupa–, y siempre directa, sin intermediarios textuales entre los interlocutores líricos y el lector. He aquí un ejemplo en el poema «Conjura un culto, y hablan los dos de medio soneto abajo» (J.M. Blecua, 1983: 1404).

–Conjúrote, demonio culterano,  
que salgas deste mozo miserable,  
que apenas sabe hablar, caso notable,  
y ya presume de Anfión tebano.

Por la lira de Apolo soberano  
te conjuro, cultero inexorable,  
que le des libertad para que hable  
en su nativo idioma castellano.

–«¿Por qué me torques bárbara tan mente?  
¿Qué cultiborra y brindalín tabaco  
caractiquizan toda intonsa frente?

«–Habla cristiano, perro. –Soy polaco.  
–Tenedle, que se va. –No me ates, tente.  
Suéltame. –Aquí de Apolo. –Aquí de Baco.»

Conviene recordar finalmente que el uso dialógico del lenguaje determina la presencia verbal y la funcionalidad actancial de los hablantes, en virtud de: 1) la alternancia de enunciados entre el *Yo* y el *Tú*; 2) la constitución de la experiencia humana que se pretende comunicar; y 3) la concepción que tienen los sujetos hablantes de la experiencia que comunican, así como del modo de formalizarla.

Las ciencias humanas tienen como objeto de estudio la dimensión comunitaria, universalista, de la persona; son ciencias, en suma, que se ocupan del ser humano, y en consecuencia de la *alteridad humana*, al considerar al sujeto en su relación discursiva y funcional con otros sujetos, desde el punto de vista de sus posibilidades de expresión, comunicación e interpretación dialógicas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, J. M. (ed.), *Obras poéticas de Lope de Vega*, Barcelona, Planeta, 1983.  
BOBES NAVES, M. C., *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

- CARREÑO, A., «Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, 1981, pp. 547-563.
- JACQUES, F., *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, París, PUF, 1979.
- MAESTRO, J. G., *La expresión dialógica en el discurso lírico. Pragmática y transducción*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1994.
- ROZAS, J. M., «Burguillos como heterónimo de Lope», en *Edad de oro*, 1985, t. 4, pp. 139-163. Reproducido en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 197-220.

# EL LÉXICO DE TRADICIÓN PETRARQUISTA EN LOS SONETOS AMOROSOS DE LA EDAD DE ORO

Lola González  
Universitat de Lleida

La presente comunicación expone algunos de los resultados de una aproximación al estudio de la presencia del léxico petrarquista en la poesía de la Edad de Oro, a partir de un enfoque totalmente empírico, de observación del léxico de los poetas que recogen la nueva convención lírica implantada desde Italia. Esa aproximación desde el punto de vista léxico se está llevando<sup>1</sup> a término en los autores que configuran el panorama del petrarquismo español, Garcilaso, Fernando de Herrera, Fray Luis de León, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, sin olvidar a otros poetas, seguidores de los anteriores, Cetina, Hurtado de Mendoza, Aldana, Francisco de la Torre, Figueroa, Bocángel, Villamediana, todos ellos significativos por cuanto se hacen eco de forma fidedigna de este movimiento lírico que se convirtió irremediamente en moda literaria en la época.

Antes de exponer algunos de esos resultados extraídos de este inicial acercamiento al léxico amoroso de la poesía del XVI y del XVII, conviene mencionar ciertas dificultades que se han tenido que sortear a medida que nos adentrábamos en su estudio.

La primera dificultad vino dada por las obras poéticas en sí mismas. La considerable extensión de éstas en poetas como Herrera, Góngora, Quevedo o Lope, y por el procedimiento que se seguiría en su estudio. Esta segunda cuestión era especialmente delicada. En el momento de abordarla nos planteamos como una hipótesis acertada para llegar a conclusiones un tanto generalizadoras a partir de la consideración de las

---

<sup>1</sup> Así se está haciendo en una serie de seminarios que se están llevando a cabo con los estudiantes de la materia Poesía de la Edad de Oro.

caracterizaciones léxicas de los tres elementos sobre los que se erige la poética del petrarquismo: amor, amada y amante.

Una vez encontrado el punto de partida procedimos a la elaboración de unas listas léxicas utilizadas más como lugar del cual extraer conclusiones que como ejemplificaciones de lo que ya ha manifestado la crítica.

La naturaleza extensa de las obras de los poetas seleccionados implicó la primera de las limitaciones que se impondrían en esta fase inicial de confección y posterior análisis del corpus léxico. Un modo de paliar el problema fue el de limitar la confección de dicho corpus a un solo género poético. De los géneros introducidos en España por la lírica italianizante, Canción, Égloga, Elegía, Epístola, Oda, Soneto, este último aparecía como el más indicado. El soneto, estrofa italiana que se erige con el cetro en la Edad de Oro, cauce de expresión de las más variopintas ideas, fue para los poetas europeos la forma idónea para expresar en un breve giro un pensamiento amable y amoroso. Como es sabido, su especialización en el sentimiento del amor se remonta al siglo XIII, época en la que la escuela siciliana se encargó de difundir, precisamente en sonetos por toda Italia, la *Tenzzone sulla natura d'amore*. La segunda limitación implicaba excusar el tratamiento lingüístico, gramatical y sintáctico, de las voces que configuran el corpus. La razón por la cual no se atiende este tratamiento se debe a que el léxico que expresa cada una de esas ideas, raramente es simple, es decir, se manifiesta bajo la forma gramatical de un nombre, adjetivo, verbo o adverbio. Por ejemplo, en Garcilaso, la lista confeccionada a partir de los sonetos en que se ha considerado que aparece el tema amoroso, se han registrado treinta y cuatro expresiones, de las cuales sólo cuatro expresan el concepto del amor de forma simple, bajo un único término: «mal» (III)<sup>2</sup>, «templo», «peligro» (VII) y «vida» (IX). De forma resumida, el concepto del amor equivale a «camino», «lucha» (II), «servicio» (V), «fuego» (VIII), «religión», «alimento» (XVII), «sepultura» (XXV). La mayoría de las expresiones amorosas vienen dadas en elaboradas fórmulas sintácticas, como por ejemplo: «monte de inconvenientes muy espeso» (IV), «dulces prendas por mi mal halladas», «bien que por términos me distes», «mal que me dejastes» (X). Dichas expresiones son difícilmente reducibles a un solo término. Lo mismo ocurre con otro de los poetas tenidos en cuenta, el sevillano Fernando de Herrera quien se refiere al amor como «mal siempre presente» (II), «mal de mi deseo», «dulce engaño a la vista» (IV), «solo principio de mi guerra» (XII), «vano error del dulce engaño», «luz que has de romper el frío temor» (XIV), «duro trance y peligroso estrecho» (59), «Amor flaco y enfermo» (63), etc.

De forma idéntica acontece en los otros dos ámbitos conformadores de la poética petrarquista: la amada y el amante.

Aunque no cabe ninguna duda del interés de un estudio lingüístico, por el momento queda obviado, dedicándonos sólo a la selección de los términos amorosos tal y como se ofrecen en un primer momento ya que lo que interesa ahora es establecer relaciones conceptuales e ideológicas, unas relaciones que no sólo darán a conocer ese léxico

<sup>2</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1989. Todos los sonetos y expresiones citadas de Garcilaso, lo son por esta edición.

amoroso en sí mismo, sino que además permitirá, a posteriori, conocer la frecuencia, y por lo tanto la preferencia, de palabras y de conceptos en un autor, la utilización reiterada de unos conceptos y la ausencia de otros al tiempo que permitirá fijarse en lugares afines, dónde se emplean unos términos y por qué, y descubrir la coordinación del pensamiento conociendo el desarrollo y distribución de los conceptos en un autor en particular y en los autores mencionados, siguiendo la cronología, en general. Esas relaciones conceptuales o ideológicas se erigen también como instrumento de trabajo para cotejo de los diferentes autores y para preguntarnos, en su momento, en qué medida éstos se aproximan o distancian de una misma tradición.

Resumiendo, pues, este ensayo se propone recopilar el léxico de los poetas mencionados más arriba y clasificarlo en torno a los tres ámbitos de la poética petrarquista constituidos, lingüísticamente hablando, en los campos semánticos del amor, la amada y el amante. Obviamente, por falta de tiempo y de espacio, en esta comunicación, nos limitamos a exponer los resultados obtenidos de la aplicación del procedimiento mencionado en dos de los poetas más representativos del Renacimiento español, Garcilaso y Herrera.

Lo primero que llama la atención en las listas léxicas elaboradas en los tres ámbitos de la poética petrarquista, amor, amada y amante, es la presencia de un número importante de léxico cortés cosa que no debe sorprender si tenemos en cuenta que Petrarca utilizó léxico proveniente de este tipo de amor. En cuanto al léxico denominado petrarquista, quizá hubiera sido más adecuado hablar de léxico neoplatónico. Sin embargo, y teniendo en cuenta que el neoplatonismo supone una adaptación del léxico platónico a la tradición poética en romance, se mantiene el de léxico petrarquista entendiéndolo como corriente o tendencia en la que se da una reformulación original del léxico neoplatónico, basada en la mezcla de éste con matices semánticos nuevos, ya sean del amor cortés o de la tradición clásica pagana.

Tras esta introducción mínimamente aclaratoria vamos ya con la exposición de algunas de las conclusiones obtenidas de las listas léxicas de los dos autores que, a modo de ejemplo, ilustran este estudio sobre el léxico de tradición petrarquista.

## I. Léxico del amor

### 1. *Garcilaso*

La primera conclusión que se extrae de la clasificación léxica en torno al concepto del amor es un predominio claro del léxico referido al amor cortés sobre el léxico petrarquista. El material seleccionado indica claramente que Garcilaso concibe el amor como mal o enfermedad ('venir a mal y no saber por dónde' I<sup>3</sup>, «mal» III, «mal tamaño» IX, «dulces prendas por mi mal halladas», «mal que me dejastes» X, «guarecer de un mal tan peligroso» XII, «amor como aliento doloroso», «mortal mantenimiento» XVII);

<sup>3</sup> Sólo entrecomillamos el léxico original, las expresiones resumidas aparecen entre comillas simples.

como miedo o peligro («de miedo no me muevo» VI, «peligro» VII, «desdichado miedo», «amor con sus pesares» XXXIX); como locura («después que de sentillo estoy tan loco» XXXVI); olvido o engaño («oscura región de vuestro olvido» XXXVIII); como lucha militar («lucha militar» II, «duro campo de batalla el lecho» XVII, «golpe, que en vos hizo amor en vano» XXII); como religión ('amor como religión' X).

Las expresiones recogidas en la lista léxica en torno al concepto de amor transmiten una vivencia dolorosa de este amor. En Garcilaso el amor no se realiza y por tanto no se da un estado de felicidad. Es por ello que el amor se convierte en mal y en enfermedad. La causa de ese dolor es el desdén de la amada, un desdén expresado en la más pura requisitoria cortés que además de estar reflejada en el predominio de un léxico referido al amor como mal, tiene su máximo exponente en la actitud de servicio del *yo poético* hacia la amada. Las imágenes del 'amor como lucha militar' y 'amor como servicio', son las que más similitud léxica presentan respecto al léxico original del *amor cortés*, y además son las que expresan y explican mejor la actitud sumisa del amante ante la amada.

Para expresar la *requisitoria amorosa* el poeta acude al ámbito de la Naturaleza del que selecciona algunas metáforas lexicalizadas que hacen referencia al carácter trágico de este amor que desde un principio está destinado al dolor y al rechazo. Metáforas, que teniendo como base común el elemento natural —monte (IV), (XXXVIII), camino (I), (VI), (XXXVIII); sepultura (XXV)— pretenden transmitir la dificultad del amor («camino estrecho de seguirs», XXXVIII, «monte de inconvenientes muy espeso» IV), su trascendencia, dada esa dificultad («subir a la alta cumbre» XXXVIII) y su carácter fracasado ('Amor como sepultura en la que se vierten lágrimas sin fruto', XXV).

La idea del *amor como miedo o peligro* deriva directamente de la concepción negativa del amor y por tanto podría formar parte del concepto del *amor como mal o enfermedad*. Lo mismo puede decirse de la idea del *amor como locura y amor como olvido o engaño* que también podrían integrarse en el concepto *amor como mal o enfermedad* por ser aquellos consecuencia y causa, respectivamente, de éste.

En cuanto al léxico petrarquista conviene destacar la casi ausencia de las imágenes platónicas de luz o fuego («fuego» VIII), en comparación con su extensa profusión en Herrera sobre todo, y la presencia del concepto de *amor como hábito* («no haberos pasado más allá de la bata» XXII, «[...] apretado y estrecho cuando estuvo sobre mí» XXVII) y como bien («bien que por términos me distes», «dulces prendas» X). En el caso de *amor como hábito* se advierte la influencia directa de Petrarca: el verso «no haberos pasado más allá de la bata» (XXII) es un calco del petrarquista «non esservi passato altra la gona». Así pues, tanto esta idea, como su traducción referida a la variable amante («amante con hábito de amor»), desarrollan imágenes relacionadas con la identificación del amor con un hábito y del *yo poético* como el amante que lo viste.

## 2. Herrera

Encontramos en Herrera el mismo léxico cortés que en Garcilaso referido a la variante del amor. De nuevo el concepto del amor viene dado como mal o enfermedad

(«mal siempre presente» II<sup>4</sup>, «mal de mi deseo» IV, «dolor fiero» VII, «mal hecho» VIII, «mal renueva siempre su accidente» XI, «tanto mal encuentra la presencia» XII, «daño hecho» 58, «Amor flaco y enfermo» 63, «dolor mío» 70); como miedo o peligro («Osé y temí» I, «ni osar me vale el temor perdido» VI, «luz que ha de romper el frío temor» XIV, «duro trançe y peligroso estrecho» 59); como engaño o error («dulce engaño a la vista» IV, «vano error de dulce engaño» 42, «dulce error» 46, «suaves razones y el engaño» 49, «largo engaño» 66, «perjuro Amor» 78); como lucha militar («solo principio de mi guerra» XII, «red en que fui preso y enlazado» 42); como servicio («tirano Amor» VIII, «yugo» VII, 70, «cadena al cuello», «sujeto al yugo del Amor ingrato» 49, «hierro al cuello impuesto» 79). El léxico petrarquista viene limitado a tres términos sumamente significativos: amor como fuego o luz («es llama, es fuego todo cuanto espiro» III, «pura luz do ardiendo muero» IV, «no m'enciendo en los rayos de su frente» V, «rayo que salió de vuestros ojos» VII, «luz que ha de romper el frío temor» XIV, «cierta luz al coraçon envió» 45, «llama'l pecho» 49, «lluvia de lágrimas templado al fuego que la inflama», «rayos claros de su lumbre pura» 50, «suave calor» que «consume poco a poco», «Amor me lleva/ y me inflama», «Abraça el coraçón», «lumbre que a subir al çielo adiestra», «ardiente llama» 59, «de vuestros bellos rayos abrazado» 66, «mudar [...] en fuego el yelo de su pecho frío» 69, «el amoroso fuego y la belleza» 70, «frío yelo» 75), como bien («os ame quien os mira qual yo he mirado» 51, «Amor çiego/ me prende» 63), o la muerte de amor («causa y effeto de mi muerte» 44, «muerte de amor», «de vuestros bellos rayos abrazado», «gloria es Amor, que atravesó mi pecho» 64).

Frente a Garcilaso, el léxico cortés y el petrarquista referidos a la variante del amor se presentan en equilibrio a la hora de expresar la filosofía acerca de este sentimiento. Al igual que ocurría en Garcilaso, la idea del *amor como mal o enfermedad* es la más recurrida y por lo tanto la más importante dentro del conjunto que representa el léxico del amor cortés. Como Garcilaso, Herrera hace uso de la requisitoria cortés para expresar el lado doloroso de su relación con la amada, una amada que sigue siendo desdeñosa y en relación a la cual el amante aparece en estado de sumisión. También de modo análogo a Garcilaso, las ideas *amor como lucha militar* y *amor como servicio* son derivaciones del mal de amor transmitido a través del léxico del *amor como mal o enfermedad* y consecuencia de una visión del amor como ente en esencia tiránico («tirano» VIII, «yugo» VII, 49, 70; «cadena» 49; «hierro al cuello impuesto» 79) y desequilibrado, que sustituye el diálogo por el monólogo, a veces quejoso a veces ilusionado, del amante.

La idea del *amor como miedo o peligro* deriva del dolor experimentado por la conciencia de la naturaleza infeliz de la relación con la amada, y la noción del *amor como desengaño* surge de la certeza de que el amor no finalizará con la comunión

<sup>4</sup> El corpus léxico de Herrera ha sido confeccionado con una serie de sonetos y algunas elegías y estancias. Los poemas en números romanos pertenecen al apartado (C) Fragmentos de poemas perdidos y los que aparecen en números arábigos al de «Poesía en metros italianos». Todos los poemas han sido extraídos de Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

amorosa. Es interesante entresacar en Herrera la utilización de unas expresiones que definen simultáneamente la dulzura del amor y su carácter fracasado causado por la negativa de la amada, que se convierte en engaño debido a las ilusiones que se había hecho el amante. Ilusiones directamente relacionadas con la idealización de la relación amorosa, manifiesta en la misma atribución del calificativo «dulce» al amor. De ahí que el engaño sea a la vez dulzura y fraude («Dulce engaño» IV, «dulce error» 46, «suaves razones» 49).

Plenamente petrarquista es la concepción del *amor como fuego o luz opuesta al hielo*. Por un lado, el amante expresa cierto grado de espiritualización e idealización del amor a través de tópicos neoplatonizantes. Por otro, ciertos conceptos tomados del léxico cortés aparecen interrelacionados con la visión lumínica de la amada; es decir, por un lado el alma del amante trascendentaliza esta comunicación visual como un inicio a la vivencia mística de un amor unidireccional, pero por otro, su mente nunca olvida su temor o la frialdad de una amada que realmente no le ama («luz que ha de romper el frío temor» XIV, «mudar [...] en fuego o yelo de su pecho frío» 69, «frío yelo» 75).

Aunque la noción del *amor como bien* ya se da en Garcilaso, en Herrera presenta fórmulas menos sensualistas o referentes a la inminente realización de la relación amorosa. Obsérvese el contraste entre el garcilasiano «bien que por términos me distes» (X) y el herreriano «alcanza tanto bien que no os ofende» (El, II). Para finalizar este apartado dedicado al léxico del amor hay que mencionar el concepto de *muerte de amor* estrechamente relacionado con el sentido neoplatónico del *amor como fuego o luz*; la idea del *amor como muerte* hay que entenderla como un grado más alto del enamoramiento (amor más allá de la muerte) que en ocasiones se conjuga en «pura luz do ardiendo muero» (IV).

## II. Léxico de la amada

### 1. Garcilaso

En cuanto a la amada, de nuevo en Garcilaso, de modo similar al caso del amor, es significativo el predominio del léxico del amor cortés, para incidir en el carácter desdeñoso de la amada *amada altiva* ('amada como enemiga', 'la sequedad y el aspereza', «señora» II, III, IX, X; «a quien fuera mejor nunca haber visto» XXI, «hacéis la guerra a mi sentido», «dura mano» XXX; «alta cumbre» XXXVIII) sobre el petrarquista que describe a la misma como *sol*.

Los conceptos referidos a la *amada corpórea* ('gesto escrito en el alma del amante' V, X; 'cabellos como prisión de amor' VI; «vista pura y excelente», «salen spirtus vivos y encendidos» por 'los ojos' VIII; «pecho escondido», «de vuestra hermosura el duro encuentro», 'donna angelicatta' –descriptio–, 'carpe diem' XXII) y a la *amada sol* podrían ser interrelacionables puesto que la llama del fuego del amor la desprenden los ojos de la amada –entraría en su descripción física trascendentalizada– y el *gesto*

*escrito en el alma del amante* tiene claras reminiscencias de la imagen platónica de la luz de la amada inscribiéndose en el alma del amante considerada como tablilla; a su vez, la *vista pura y excelente* –descripción de la mirada– también tiene bastante que ver con la luminosidad que la misma desprende.

En el léxico recogido en torno a la descripción corpórea de la amada, aunque en principio lo hemos catalogado como léxico petrarquista, se trata en realidad de léxico propio del amor cortés. La identificación de los cabellos de la amada con una prisión de amor ('cabellos como prisión de amor', VI), la atribución de belleza hiriente a la amada («de vuestra hermosura el duro encuentro», XXII), o su carácter desdenguado («pecho escondido», XXII) son expresiones propias de ese tipo de amor. Su catalogación como léxico petrarquista se debe a Petrarca y la incorporación que hace a la *descriptio puellae* del amor cortés de léxico y tópicos de la poesía clásica ('carpe diem' o «collige virgo rosas» de Ausonio, por ejemplo) y de reformulaciones de su época (*donna angelicata*). Algo parecido ocurre con la idea de la «amada como bien presente» («bien qu'está presente» VIII) que correspondería a la faceta sensualista de amor realizado concretada en la idea *amor como bien*: si el amor en Garcilaso, pese a la topicalización cortés, llega a ser realización sensual («bien que por términos me distes», X), es lógico que la amada en algún momento deba convertirse en «bien qu'está presente» (VIII). De ello se deduce que este punto, dada la fisicidad de la relación con la amada, sea más propiamente clasificable como petrarquista. La ausencia de la amada también es considerada petrarquista ya que no se observa una vivencia traumática de la misma que implique la vuelta al uso de la requisitoria cortés («ausente, en la memoria la imagino», VIII). Lo que sí ya entraría en los códigos cortesés es la idea de «sacralización de la amada» ('amada como dios', V y X), el concepto *religión de amor* pertenece claramente al léxico cortés, aunque Petrarca ya hiciera suya esta imagen.

## 2. Herrera

En Herrera, de nuevo, y a diferencia de Garcilaso, la tendencia es al equilibrio entre léxico cortés, referido a una amada altiva y desdenguada («quien causa el error mío» I, «bella y cruel» 61), y las petrarquistas identificaciones de la amada con el sol, las estrellas y diversos nombres de luz, aunque en *amada altiva* la personalización del amor («está dudoso Amor en mi provecho» 42, «ingrata al mal de Amor» 64) tiene grandes reminiscencias petrarquistas ya que es muy frecuente en sus poemas.

Al contrario de lo que ocurría en Garcilaso en su concepción del *amor como fuego o luz opuesto al hielo*, en la idea de la amada como sol («Belleza i claridad» IV, «Sol» V, «luz de mi Estrella» VIII, «serena luz dichosa», «mi luz», «Sol puro», «llamas de oro» X, «Sol dorado», «de sus puros rayos me destierra» XII, «bella Luz» 46, «mi Luzero» 48, «rayos dessa Luz serena» 49, «Lumbre gloriosa» 56, «de la luz que enbía, / su vista vence a la más clara estrella» 61, «Lumbre mía», «çeleste rigor», «sagrada Luz» 63, «mi Lumbre» 64, «Mi bella lumbre» 66) aparece una identificación pura de la amada con diferentes imágenes y epítetos de luz; es decir, la clasificación aparece

expurgada de matices del desdén caracterizador del concepto «amada altiva». Lo mismo sucede en «amada como bien presente» 45). Siguiendo la tendencia garcilasiana de la consideración de la presencia de la amada, y por tanto, de la fisicidad de la relación como algo positivo, aunque quizá la idealización de la presencia sea mayor, Herrera califica a la amada como *bien mío* (45).

En cuanto al léxico referente a la *amada corpórea* (*Descriptio puellae*) («ojos hirientes» 42, «hermosa boca» 49, «la bella, tierna y fresca rosa» 50, ‘*donna angelicatta*’ 51, «oro sutil» 63, «estáys en blanca piedra convertida» 74) la descripción de la mirada a menudo requiere matices lumínicos que lo relacionan directamente con el punto *amada sol*. Algo similar ocurre con la descripción de otras partes del cuerpo: atribución del color púrpura a las mejillas («Rosas de nieve y púrpura vestidas», 74), del color amarillo al cabello («Doradas hebras» 42; «oro sutil» 61), o del rosa al rostro y al cuerpo («bello rostro de resplandor rosado» 52 Est; «*donna angelicatta*» 51).

El platonismo de la imagen lumínica también se cuela en la sacralización de la amada (63) propia de los códigos de la *religión de amor* del amor cortés. La sacralización de la amada se incluye en el léxico del amor cortés a pesar de que en el único ejemplo aportado, la única razón para ello es la anteposición al nombre *Luz* del adjetivo *sagrada* («sagrada luz» 63).

Para acabar con esta variante, sólo comentar que, en la caracterización desdeñosa o altiva de la amada, la requisitoria cortés es completada con léxico clásico paganizante, como por ejemplo en el caso del soneto 74: ‘*Venus Cipria*’ «que’n la perdida muestra de belleza/ encubría la piedra ingrata y dura».

### III. Léxico del amante

#### 1. Garcilaso

Contrariamente a lo que sucedía en el ámbito léxico del amor y de la amada, en el léxico del amante garcilasiano se observa un equilibrio entre léxico cortés y léxico petrarquista. El primero transmite el estado de ánimo del amante. Curiosamente, aparecen representados las diferentes actitudes que el amante de la lírica cortés podía adoptar frente a la amada. De este modo, el léxico cortés recogido en los sonetos de Garcilaso presenta a un amante en situación de silencio, que manifiesta su amor callando (*fenhedor*: «corazón cansado» IV, «o muy aventurado o muy medroso» XII, «doliente hijo...», «mi enfermo y loco pensamiento», «...llora cada día» XIV), en actitud suplicante y de servicio de la amada (*pregador*: «en mi fuese probado/ cuanto corta una ‘spada en un rendido», «a vuestras manos he venido» II, ‘amante como vasallo’, «por vos nací [...] y por vos muero» V, «doliente/ hijo con lágrimas pidiendo», «pídemela y llora cada día» XIV, «a vuestra voluntad...» XVIII), un amante aceptado, (*entendedor*: «vencer de vos me dejo» XX) y, por último, un amante desdeñado, (*dru*: ‘amante vencido por el sentimiento opuesto a la razón’ VII, «vi claro mi esperanza muerta» XII, «las armas pongo ya» XXX, «en engaño adormecido» XXXIV. «El mal en mí ha hecho su cimiento» XL).

Mientras el léxico cortés remite, pues, a esas diferentes categorías o actitudes amorosas, el léxico petrarquista se reserva para la descripción de la recepción espiritual del amor de la amada como luz («amante recibiendo a la amada como luz», «alma como tablilla» V, 'espirtus vivos [...] por mis ojos recibidos', 'espirtus «revientan por salir do no hay salida» VIII, «a vuestra voluntad yo soy de cera» XVIII, «colgada de un sutil cabello/ la vida del amante embebecido» XXXIV), y para la descripción del ánimo del amante reflejado en su estado físico («desnudo espirtu o hombre en carne y hueso» IV, «espirtus vivos [...] por mis ojos recibidos» VIII, «mano que a su mismo pecho no perdona» XXII, «afligido pecho» XXX).

Pero aún hay que hacer algunas matizaciones en el léxico cortés y petrarquista que se aglutina en torno a lo que podríamos denominar como subconceptos derivados del concepto principal del amante en Garcilaso. En torno al subconcepto *amante pregador* destaca un léxico referido al servicio vasallático hacia la amada que alterna con la imagen de un amante que implora lloroso el favor de aquélla. La imagen «en mi fuese probado/ cuánto corta una 'spada en un rendido» (II) es susceptible de aparecer junto a la noción del amante como *drut* ya que éste, aunque se muestra pidiendo una prueba (*senhal*), de entrada ya se considera *rendido*. Es interesante observar cómo en esta modalidad de amante aparecen referencias al léxico de la guerra («en mi fuese probado/ cuánto corta una 'spada en un rendido» II, «las armas pongo ya» XXX) lo que hace pensar en la necesidad de contemplar un nuevo ámbito léxico que expresa al *amante como soldado*.

En torno al subconcepto *amante fenhedor* aparece un léxico referente a la vivencia de la experiencia amorosa como enfermedad o locura, vivencia que se refleja en el estado físico («corazón cansado» IV, «llora cada día», XIV) y en el psicológico («mi enfermo y loco pensamiento» XIV) del amante.

En torno al subconcepto del *amante entendedor* aparece el sintagma «vencer de vos me dejo» (XXX), aunque el sentido de entendimiento no se observa claramente con la descontextualización del mismo. Lo mismo ocurría en el caso de «a vuestras manos he venido» (II), clasificado en «amante pregador», del que también podría formar parte, dada su ambigüedad para el sentido de entendedor, «vencer de vos me dejo» (XX).

El subconcepto *drut* viene caracterizado por una actitud de desengaño («en engaño adormecido», XXXIV), dolor («El mal en mi ha hecho su cimiento», XI) y desesperanza («vi claro mi esperanza muerta», XII) ante el rechazo de la amada.

En cuanto al léxico petrarquista, éste gira, como hemos mencionado, en torno a dos ideas: la del amante en situación de recibir a la amada luz y en torno a la descripción del amante corpóreo. En la imagen *amante recibiendo a la amada luz* destaca el platonismo referido a la recepción del espíritu de la amada en forma de luz con la imagen del alma del amante como *tablilla de cera* (V, XVIII). Conviene señalar el apasionamiento del amante y la espiritualización del amor que manifiesta este léxico ('espirtus vivos [...] recibidos', 'espirtus revientan' VIII, 'amante embebecido' XXXIV). Hay sintagmas que incluyen también la figura de la amada con la finalidad de relacionar el apasionamiento mencionado con el servicio de amor (p.ej., «colgada de un sutil cabello/ la vida del amante embebecido», XXXIV).

En cuanto a la descripción del *amante corpóreo*, aunque contiene léxico referente a las descripciones físicas («pone la vista en el pecho de la amada», XXII, o IV), está muy relacionado con los conceptos del léxico de *amante fenhedor* («afligido pecho» XXX, p.ej.) o de *amante recibiendo a la amada como luz* ('espirtus vivos [...] por mis ojos recibidos', UIII).

Tanto el concepto *amante perdiendo a la amada como bien* como el *amante con hábito de amor* (imagen petrarquista) están directamente relacionados con los puntos *amor como bien* y *amor como hábito* del léxico del amor. En el primero, la pérdida de la posibilidad de la experiencia amorosa puede ser interpretada a la vez como evocación de la misma a través de la poesía, que es recuerdo, o como imposibilidad de la misma a causa de la amada.

## 2. Herrera

Curiosamente, en el caso del léxico del amante, en Herrera se invierten las tendencias de equilibrio respecto al léxico del amor y el léxico de la amada, también se invierte la tendencia garcilasiana de equilibrio en este punto. Tenemos, pues, una primera conclusión por lo que se refiere al tipo de amante que encontramos en Herrera, se trata del amante *pregador* («voz doliente», «muero ausente» XI; «confuso y temeroso», «ni aun huir de mis pasiones oso», «voz cansada», «lloroso río/buelto», «os puede enternecer el dolor mío» El. II; «boz de mil suspiros llena» XIV, «triste que suspira», 49; «tierno canto y blando movimiento/desta çítara triste» 55; «procura algún consuelo al mal que siento» 75; «cantor de su belleza» 79) que se entretiene más en la súplica que en la vivencia apasionada y espiritualizada del amor. No obstante, estos resultados deben ser matizados, ya que las imágenes que giran en torno a la idea de la recepción espiritual de la amada como luz están conformadas por un léxico que se refiere fundamentalmente al abrasamiento (obsérvese la frecuencia del participio «abrasado» que aparece en la El. II «pecho consumido», «abrasado ya estoy», y en la estancia 52 'pecho': «olocausto de mi memoria», y de «ardor» —en forma de nombre o de verbo— en «crece mi ardor» 42, «de su bello y puro ardor vençida» 56, 'llama en que se hiela la amada' 63, «ardo yo sin premio de esperança» 64, aproximación a Garcilaso y al platonismo) del alma del amante en esa recepción del amor a la amada como luz. La misma precisión cabe hacer de la imagen del *amor como fuego o luz opuesta a hielo*, en la que también se aprecia la mezcla de léxico proveniente del amor cortés referido a la actitud desdeñosa e inmisericorde de la amada, con el léxico platónico que describe el alma encendida del amante.

Aún hay que hacer otra matización respecto al léxico del amor cortés. A diferencia de lo que ocurría en Garcilaso, aquí sí que hemos encontrado léxico militar referido a la imagen del amante como soldado, una imagen que, además, podría incluirse dentro del subconcepto *amante desdeñado (drut)*. En este léxico militar es interesante señalar el parentesco semántico entre el verso «soldado vengativo que sale a batalla» (VIII) y el de Garcilaso «en mi fuese probado/ cuánto corta una 'spada en un rendido», en

ambos el amante está vencido antes de salir a luchar, aunque quizá en Herrera el adjetivo *vencido* otorga un tono más rencoroso y decidido (menos pregador). El desdén de la amada sigue siendo la realidad de fondo.

En las listas confeccionadas aparece un léxico referido a la caracterización del *amante fenhedor* («de mi mal se olvida», «buey cansado», «callando, sufrir mi dura suerte» 86). Sin embargo, si se presta atención a las imágenes que definen este subconcepto se apreciará que existe una coincidencia semántica exacta con el sentido del concepto del amor cortés en la imagen «callando, sufrir mi dura suerte». Por otro lado, tanto la imagen «buey cansado» como «de mi mal se olvida», aunque hagan referencia al amante como enfermo, llevan implícita una carga semántica de amante desdeñado.

Respecto al léxico que surge en torno al subconcepto del *amante entendedor* («cisne que muere en dulce canto» XI, «noble canto del cisne» 75, «abrasado en tus entrañas», «abrasado pecho que siente más gloria al ser encendido» Est. 52) hay que indicar algunas precisiones. La imagen del cisne expirando como representativa de la *muerte de amor*, coincidiendo también con el canto del *yo poético* no puede ser, por su petrarquismo, catalogada dentro del ámbito del subconcepto de *amante aceptado*; lo mismo ocurre con las otras imágenes, que estrictamente pertenecen a la imaginería platónica de incendio del alma del amante. Estas imágenes además tienen una dimensión más espiritual personal que de realización sensual del diálogo amoroso, que posiblemente sería el sentido estricto del concepto de *entendedor* en el amor cortés.

Por último, hay un léxico referido al *amante desdeñado* (*drut*: «coraçón vencido» XII, «rendido pecho», «en ciego engaño d'esperança, muero» XIX, «engañado de mi luz» 46, «alma mía lastimada» 50, «ardo yo sin premio de esperança» 64, «de mil vanos temores maltratado» 78) en el que también cabe hacer algunas precisiones: se observa cierto predominio de la vivencia del amor como desengaño a través del léxico referido al amante como «engañado» (XIX, 46) o vencido (XII, 46).

A modo de conclusión somera de este punto mencionamos dos estrofas, el soneto 46 y la estancia 52, cuyas imágenes reflejan la actitud bivalente que deriva del deseo de la mente de vivir de forma espiritualizada el sentimiento amoroso, un deseo que refrena la otra actitud de vivir apasionadamente el amor.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Cuatro poetas españoles (Garcilaso-Góngora- Maragall-A. Machado)*, Madrid, Gredos, 1962.
- ARCE DE VÁZQUEZ, Margot de, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Universidad de Puerto Rico, 1969.
- BLECUA, Alberto, «En el texto de Garcilaso», *Ínsula*, Madrid, 1970.

- BLECUA, José Manuel, «La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio», en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 75-82.
- CERNUDA, Luis, «Tres poetas metafísicos» (1946), en *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975.
- FUCILLA, Josph G, *Estudios sobre petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1991.
- LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza Universidad, 1985.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 1987.
- MACRÍ, Oreste, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- PRIETO, Antonio, «Boscán y Garcilaso», en *La poesía española del Siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, Tomo I, pp. 59-92.
- , «La voluntad poética de Herrera», en *La poesía española del Siglo XVI*, Madrid, Cátedra, Tomo II, 1987, pp. 549-628.
- RIVERS, E. L., *La poesía de Garcilaso de la Vega*, Ensayos críticos, Barcelona, Ariel, 1974.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1991.

## **ESPACIO Y MOVIMIENTO EN EL TEATRO CERVANTINO: *EL LABERINTO DE AMOR***

Aurelio González  
El Colegio de México

El espacio y el movimiento escénico se pueden considerar como dos elementos fundamentales en la construcción del texto dramático, ya que la realización de éste como hecho teatral tendrá lugar precisamente en el espacio escénico. Esta consideración es válida independientemente de que se lleve a cabo o no la puesta en escena, pues es el propio dramaturgo, desde el momento en que decide escribir teatro, el que tiene presentes dichos elementos durante la génesis del texto.

Cervantes, como dramaturgo, desarrolló en su madurez o segunda época, a partir de principios teatrales de la tragedia española, de la cual fue autor destacado, y de elementos tomados de la comedia nueva lopesca, una poética dramática personal que plasmó en las *Ocho comedias famosas*. Esta poética puede comprenderse mejor si se analiza a través del uso del espacio y del movimiento, esto implica estudiar las comedias desde la óptica de la representación y no desde la de un lector, tal como se ha hecho en muchas ocasiones.

Cervantes utiliza en su obra distintas formas de creación del espacio dramático, todas ellas tomando en cuenta el espacio escénico del corral de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Hay que recordar que Cervantes, muy dentro de la poética teatral barroca general, organiza varias de sus obras (*Los tratos de Argel*, *La casa de los celos*, *La gran sultana* o *El gallardo español*) en torno a una doble trama (aunque también lo hace con una trama única: *El rufián dichoso* o triple: *El laberinto de amor* o *La entretenida*). Lógicamente el empleo de una trama única o doble incide en el planteamiento escénico, pues si bien en algunos casos puede considerarse el espacio como el ámbito unificador de la

doble trama, también el espacio puede duplicarse en concordancia con esa doble trama, en cuyo caso el espacio igualmente tendrá un valor estructurante del texto. Ya hace varios años, Wardropper señalaba el interés y la necesidad de estudiar «la compleja estética de las duplicaciones interiores, tanto en la novela como en el teatro.»<sup>1</sup>

Por ejemplo, *El gallardo español* está construida sobre un modelo dual que se desarrolla en todas las dimensiones de la obra: hay dualidad en la trama (una amorosa y otra guerrera), en los personajes (las parejas de Arlaxa y Alimuzel y Margarita y Fernando), en el sistema de valores (cristiano y musulmán) y en el espacio: el aduar de Arlaxa y la muralla de Orán y es precisamente este doble espacio el que estructura dramática y teatralmente la obra ya que cada una de las tramas tiene su ubicación espacial y así el aduar contiene las historias amorosas y sólo se desplazan los personajes a Orán en el momento en que el mundo amoroso debe ser reordenado una vez que terminó el conflicto guerrero.<sup>2</sup>

Por otra parte en *El rufián dichoso*, obra con una sola trama, es claro que Cervantes no respeta la unidad de lugar. Esta desviación de los cánones clásicos no hubiera sido necesaria si lo que perseguía esta comedia era simplemente presentar (como sucede en muchas otras comedias hagiográficas) la santa vida de Fray Cristóbal de la Cruz, pues en ese caso bastaba ubicar todas las escenas en el monasterio dominico en la Ciudad de México. Sin embargo, lo que pretende Cervantes es dramatizar, dentro de lo que permite su concepción de fidelidad a la verdad, la vida del dominico, y por lo tanto se vuelve de gran importancia representar también su transformación y conversión. De ahí que el presentar dramáticamente en escena la etapa sevillana de la vida de Fray Cristóbal no sea un simple preámbulo de su vida religiosa sino parte importante de su trayectoria vital, pues es el término de referencia dramático para su calificación de santidad.

Esta posición llevó a Cervantes a manejar dos espacios de referencia muy alejados geográficamente, el primero de ellos conocido por él plenamente (Sevilla), el otro desconocido para él y que no pasaba de ser una referencia determinada directamente por su fuente cronística y casi un tópico: Nueva España. En esta obra no hay alternancia de espacios como en *El gallardo* sino una sucesión pues el monje nunca regresa a Sevilla.

Sin embargo en los dos lugares de referencia Sevilla y México Cervantes maneja el espacio de manera similar, pues en ambos el cambio brusco de espacio es normal y sin necesidad de «hacer un camino»: simplemente se desplaza el sitio al cambiar de escena. Éstos son los cambios de lugar que se presentan en la comedia:

Espacios en Sevilla (las escenas suceden, básicamente, en un ámbito urbano, callejero y por tanto abierto): I jornada: calle (pleito, encuentro con los corchetes, con la dama embozada, y presencia de don Tello), otra calle (serenata), otra calle (tienda del pastelero), casa de don Tello, otra calle (liberación de Carrascosa), otra casa (juego con el estudiante Gilberto).

<sup>1</sup> Bruce Wardropper, «Comedias», en J.B. Avalle-Arce y E. Riley, eds. *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, p. 162.

<sup>2</sup> Sobre este tema véase mi artículo «Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes, en *El escritor y la escena I*, Ciudad de Juárez, Universidad de Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-104.

Espacios en México (básicamente un espacio cerrado: el monasterio y, minoritariamente, una casa): II jornada: claustro, celda del prior; casa de doña Ana; celda del padre Cruz; casa de doña Ana. III jornada: el monasterio: jardín, claustro, celda del padre Cruz, claustro. Habría que agregar que en la tercera jornada también se representan dos espacios maravillosos: el Infierno y el Purgatorio, aunque la representación de estos dos ámbitos está dada simplemente por la presencia de Lucifer en el primer caso y de las ánimas del Purgatorio en el segundo.

Este movimiento puede responder a un desarrollo que, como ha observado muy bien Canavaggio, «ne se développe pas, en effet, comme un enchaînement de péripéties: elle juxtapose des tableaux exemplaires dont le seul protagoniste assure la liaison».<sup>3</sup> Pero también hay un lazo de unión entre las escenas más allá del personaje a través de las comidas, del juego de naipes, las canciones, etc., lo cual nos habla de una concepción plenamente teatral de este texto destinado además a exaltar la vida del dominico.

En *El laberinto de amor* Cervantes hace un tratamiento del espacio distinto del que hemos señalado en los dos casos anteriores. Sobre si esta comedia es, como opinan muchos, una reelaboración de *La confusa*, Cervantes afirmaba «... con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores»<sup>4</sup>, aunque editores modernos opinan que se trata de «una burda amalgama de lances tan inverosímiles como mal hilvanados entre sí, donde se entrecruzan cuando menos tres intrigas amorosas (Dagoberto-Rosamira, Manfredo-Julia, Anastasio-Porcía).»<sup>5</sup> Estas dos opiniones nos pueden sugerir por un lado que se trata de una obra cervantina más próxima a una preceptiva dramática anterior, aunque después revisada y que esta revisión bien puede implicar una innovación o un fracaso por inconsistente. Sin tratar de aclarar esta disyuntiva, veamos qué es lo que nos dice de esta obra el manejo del espacio dramático.

El conjunto de espacios de esta comedia se puede sintetizar de la siguiente forma:

#### JORNADA PRIMERA

vv 1-245: espacio interior. Tal vez se trata de una sala o un espacio público similar. La presencia de Anastasio disfrazado de campesino refuerza esta idea.

vv 246-675: espacio exterior. Esta condición está apoyada por la presencia de Julia y Porcia vestidas de pastores con pellicos, la de los cazadores y por referencias didascálicas como éstas: «Ayer se descubrió en esta laguna/ que a la vista se ofrece» (419-420).<sup>6</sup>

vv 676-973: nuevo espacio exterior. La entrada de Tácito y Andronio, «estudiantes capigorriones», explicita que «gente viene alrededor del muro» (718) y la acotación señala que Julia y Porcia ahora entran vestidas como «estudiantes de camino».

vv 974-1005: el texto sugiere que el último espacio de este acto está situado en las

<sup>3</sup> Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, PUF, 1977, p. 250.

<sup>4</sup> Miguel de Cervantes, *Adjunta al Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, p. 183.

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, n.p. 457.

<sup>6</sup> Todas las citas son de la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987. Cito indicando solamente el número de versos.

afueras de la torre que ahora es prisión para Rosamira. Se trataría sin embargo de un espacio interior.

En síntesis, la acción sucede en el exterior (excepto la última escena) y en espacios poco específicos (el campo, al lado de la muralla, etc.), esto podría sugerirnos una obra en la cual la espacialidad está dependiendo de la acción misma que tiene sentido en cuanto las realidades de los personajes es distinta de su apariencia.

#### JORNADA SEGUNDA

- vv 1006-1231: espacio exterior apoyado por didascalias como «por esa calle».
- vv 1232-1287: espacio exterior de tránsito «vamos hacia la prisión» (1232)
- vv 1288-1552: espacio exterior donde se lleva a cabo el pleito fingido entre Julia y Porcia.
- vv 1553-1655: espacio exterior «vamos por esta parte,/ que está más fresca y menos gente tiene» (1651-1652)
- vv 1656-1746: exterior, entrada de la prisión en la torre.
- vv 1747-1904: nuevo espacio exterior identificado como el lugar fresco al que se dirigen Manfredo y Julia.
- vv 1905-2032: espacio interior, prisión de Rosamira.

El esquema espacial global es muy similar al de la primera jornada, espacios exteriores, sólo que en ésta se trata de espacios urbanos. El cierre del acto es paralelo al del primero pues también sucede en un espacio interior: la prisión de Rosamira. La progresión dramática está marcada por una confusión mayor de la identidad de los personajes y por lo tanto de sus relaciones.

#### JORNADA TERCERA

- vv 2033-2124: espacio exterior, posiblemente un camino entre la posada y la prisión de Rosamira.
- vv 2125-2188: espacio interior, la celda de Rosamira, continuación de la última escena de la segunda jornada.
- vv 2189-2264: espacio exterior que presuponemos a la salida de la torre donde está prisionera Rosamira ya que ésta sale al tablado.
- vv 2265-2536: espacio interior, torre de la prisión de Rosamira.
- vv 2537-2790: espacio interior, se trata de una posada o mesón lo cual está indicado por la presencia del «güesped» (posadero) y por Julia que entra a cambiarse a una habitación. El que se trata de un espacio interior también lo marcan didascalias como esta: «Que os espera/ vuestra mujer allí fuera.» (2250-2251).
- vv 2791-3078: exterior, plaza del desafío fuera del recinto de la ciudad pues el Duque dice hacia el final de la escena. «Entremos en la ciudad» (3067)

A diferencia de los actos anteriores, en esta jornada los espacios interiores tienen más peso (la prisión y la posada) aunque el desenlace tiene lugar en un espacio abierto fuera de la ciudad. Este último espacio es una especie de punto de encuentro donde coinciden los personajes con las identidades femeninas trastrócadadas.

La intención de Cervantes en la obra parece evidente, no se trata de reconstruir

dramáticamente ningún espacio particular como lo podrí­an haber hecho Lope en *Fuenteovejuna* o Calderón con la torre de *La vida es sueño*, ni siquiera los espacios corresponden a un ámbito familiar importante en función del personaje como la casa de Fenisa en *El anzuelo de Fenisa*, o el hogar conyugal en *El médico de su honra*, aquí el espacio casi tiene sentido en cuanto fija la representación de identidades. En este sentido la obra juega con las posibilidades de las convenciones de la comedia de enredo. Una posibilidad es que precisamente Cervantes conoce muy bien los resortes de este tipo de comedia y lo fuerza hasta el extremo de hacer laberíntico el juego de las identidades:

3075            Estas son, ¡oh amor!, en fin,  
                   tus disparates y hazañas;  
                   y aquí acaban las marañas  
                   tuyas, que no tienen fin.

En esta obra la triple trama no implica una espacialidad distinta, el espacio en realidad es el ámbito donde se desarrolla la acción que es unitaria para dicha triple trama (lo cual sólo es posible por el ocultamiento y confusión de identidades).

Por otra parte los espacios dramáticos de esta obra se pueden realizar fácilmente en el espacio escénico del corral, incluso podríamos hablar de una subutilización de las posibilidades del corral ya que el corredor superior podrí­a no emplearse, desde luego las puertas y aposentos inferiores marcarían un mecanismo de entradas y salidas bastante dinámico.

Es evidente que Cervantes construye esta pieza a partir de la apariencia de los personajes la cual es efectivamente una máscara que cubre su realidad (especialmente en el caso de Porcia que pasa de dama a pastor, a estudiante, a labrador y a labradora) con lo cual el público se enfrenta a una trama que podríamos definir dentro de la más pura línea del enredo que implica necesariamente su complicidad, pues es solamente desde fuera del escenario que se tienen todas las claves de las apariencias que se mueven en un espacio determinado. Todo lo cual es una forma más de utilización del espacio como elemento de la construcción dramática.

En esta perspectiva podemos concluir que cuando Cervantes se plantea la escritura o reescritura de las ocho comedias y su posterior publicación tiene muy asimilados los temas y recursos de la comedia nueva y en ese sentido su propuesta se apoya completamente en ella, pero la complejiza un poco más (lo que no está tan claro, es si esta complejización es un intento renovador o un guiño sarcástico y una parodia de los géneros y temas dramáticos impulsados por Lope y sus seguidores). Creo que las comedias cervantinas todavía merecen un estudio más detallado desde una perspectiva técnica y sobre todo una revisión a partir de su funcionamiento en el escenario.

# POÉTICA Y RETÓRICA DEL RELATO INTERPOLADO

Javier González Rovira  
I. B. de Sales (Barcelona)

Nuestro propósito es analizar uno de los rasgos constructivos más característicos de la narrativa áurea: el relato interpolado. Como hemos señalado en otra ocasión<sup>1</sup>, se trata de una microestructura que responde a las formas de abismamiento más genuinamente barrocas: el relato especular y el cuadro dentro del cuadro, cuyas funciones principales son conferir verosimilitud al marco de inserción (el efecto de *trompe-l'oeil*), unificar la significación de un conjunto fragmentario y, especialmente, ofrecer una clave interpretativa respecto a la obra<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 90-99. Dentro de la amplia gama de episodios contemplados en las prácticas de la época, nos centraremos en el modelo predominante, las historias narradas por personajes secundarios que aparecen al mismo nivel diegético que la historia principal sin formar parte directa de la misma, aunque su resolución pueda integrarse en el conjunto (de todos modos, también el relato principal con carácter retrospectivo suele conformarse según las pautas que analizaremos, por lo que, en algunos casos, serán utilizados como ejemplo). No podemos tener en cuenta aquí las ricas discusiones sobre la unidad de la fábula y los episodios, el carácter de los mismos y las distintas formas de interpolación: *vid.*, entre otros, Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989; Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, Madrid, Taurus, 1988<sup>2</sup>; y Emilio Orozco, *Cervantes y la novela del Barroco*, ed. de J. Lara, Granada, Universidad de Granada, 1992.

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, p. 16, lo define como «todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene». Como indica después, «los reflejos múltiples o divididos, dentro de un relato abocado a la dispersión, representan un factor unificador, en cuanto sus fragmentos –metafóricamente imantados– vienen a unirse, compensando en el plano temático la dispersión metonímica» (p. 87). Por su parte, Julián Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1984<sup>2</sup>, pp. 153 y 155, define así dicho recurso: «glosa que aclara el tema principal», cuya función es «iluminar [...] de manera indirecta» el mensaje de la obra. *Vid.* Mario Praz, *Mnemosyne*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 104-118, y Miriam Milman, *Les illusions de la réalité. Le trompe-l'oeil*, Genève, Skira, 1994; para las manifestaciones narrativas, el monográfico de *Cahiers de narratologie*, 4 (1991) y el volumen colectivo *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March - Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992.

En este sentido, aunque el contenido particular de cada uno de los relatos interpolados puede diferir según la obra (y esta afirmación, como veremos, puede reducirse a un par de posibilidades), la mayoría presenta una abrumadora unidad compositiva que, teniendo en cuenta la indisoluble unidad de fondo y forma, incide también en su sentido. Esta estructura inflexible viene determinada por una rica tradición literaria, pero también por la imitación de otra tradición no menos decisiva, la retórica, incidencia que ha sido señalada especialmente por L. López Grigera y E. Artaza<sup>3</sup>. De todos modos, nuestro recorrido será inverso: si Artaza, por ejemplo, estudia el marco retórico general aplicable a lecturas concretas, pretendemos analizar aquí el carácter recurrente de esta estructura tópica para buscar su correspondencia en las retóricas como un complejo repertorio de técnicas de persuasión y aproximarnos a lo que nos parece el «sentido inmanente» o «contenido» de la forma<sup>4</sup>, que no es otro que la programación de las reacciones del lector.

### 1. La inserción del relato interpolado<sup>5</sup>

Nuestro análisis debe empezar por el modo de inserción del relato: en el transcurso de la historia principal aparece un personaje en circunstancias que de inmediato despiertan la atención de los personajes y, obviamente, del lector<sup>6</sup>. Desde el punto de vista interno, dicha presentación puede contemplarse como un inicio *in medias res* similar al que, dada la generalización del recurso, ha de haber asistido el lector al inicio de la obra<sup>7</sup>. Se nos ofrece así, de modo especular, el primer recurso de la narración barroca:

<sup>3</sup> Como se ha señalado en numerosos estudios (entre otros, Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1989<sup>4</sup>; Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972; José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1973; Elena Artaza, *El ars narrandi en el siglo XVI español*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989; Luisa López Grigera, *La retórica en España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994; y Luis Alburquerque, *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas*, Madrid, Visor, 1995), desde la Antigüedad la retórica fue ocupando el lugar de la ciencia literaria. El prestigio renacentista de la *Poética* de Aristóteles no cambió definitivamente el panorama ya que el propio filósofo remite en ocasiones a su *Retórica* en cuestiones sobre *elocutio* y caracterización psicológica de personajes y público.

<sup>4</sup> Las expresiones proceden, respectivamente, de György Lukács, *Teoría de la novela*, en *Obras completas*, Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 279-420 y de Hayden White, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.

<sup>5</sup> Para las retóricas clásicas, salvo excepciones, utilizaremos el clásico compendio de Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983, vol. I.

<sup>6</sup> Aunque las variantes son infinitas, en la tónica del encuentro destacan el lamento pastoril, la persecución rural, el retiro ermitaño, el lance de espadas, la prisión, el navío o, como cualquier lector del *Quijote* recordará, la mera coincidencia en el camino o la posada.

<sup>7</sup> Así lo destaca, precisamente, un personaje cervantino al indicarnos que narrará sus desventuras «en mitad de la tormentas», como hemos analizado en *El «escuadrón de peregrinos» de Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes*, *Studi Ispanici*, 1991-1993, pp. 2-17. En cambio, Antonio de Castillo Solórzano, en su *Lisardo enamorado* (ed. de E. Juliá, Madrid, R.A.E, 1947, p. 151), articulará uno de estos relatos aludiendo veladamente a las partes de la fábula según la *Poética* aristotélica: «le pidieron encarecidamente les hiciese relación desde el principio de sus amores hasta entonces». Para el inicio *in medias res* y la suspensión, *vid.* nuestro libro, *op. cit.*, pp. 80-90.

la *suspensión* provocada por la alteración del *ordo naturalis*, señalada en las poéticas como una de las principales formas de captación del interés.

A continuación, se establece un breve diálogo en el que los otros personajes reclaman el conocimiento de la historia del personaje en cuestión con dos argumentos: el entretenimiento<sup>8</sup> y, más frecuentemente, el consuelo compartido<sup>9</sup>. Y aquí de nuevo podemos percibir la intencionalidad del texto: el personaje atenderá a la petición justificándose con un amplio despliegue tópico<sup>10</sup>. Pero lo más significativo de ese consuelo compartido es que implica una doble prolepsis: el relato narrará acontecimientos que necesariamente justifiquen su estado anímico y, por otro lado, anticipará la conclusión al señalar nos el efecto que se espera de los destinatarios internos del relato: la compasión, es decir, una forma de identificación empática mediante la que el autor pretende configurar, desde el inicio, la recepción del lector<sup>11</sup>.

Con escasas excepciones (por ejemplo, relatos completivos de la historia principal), el relato adopta la forma autobiográfica, por lo que podrían ser de gran valor las reflexiones que sobre dicho género vienen desarrollándose en estos últimos años, pero que aquí no podemos desarrollar<sup>12</sup>. Destacaremos, en cambio, las consideraciones se-

<sup>8</sup> Es el caso, por ejemplo, del relato de Ricaredo en la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genoródano*, Madrid, Juan Delgado, 1629, de Juan Enríquez de Zúñiga: «y aquella tarde, ansí por poder entretenerlas, como por hablar más largamente de sus cosas, las llevó al campo» (fol. 133). De todos modos, no hay que olvidar que el entretenimiento tiene un carácter medial, es decir, sirve como forma de acentuar el aprovechamiento, como recordará Tirso desde el título de su segunda colección narrativa o en los exordios de relatos interpolados en sus *Cigarrales de Toledo*.

<sup>9</sup> Por ejemplo, en el *Persiles*, el protagonista solicita a Taurisa su relato con las palabras siguientes: «Si es, como decirse suele, que las desgracias y trabajos cuando se comunican suelen aliviarse, llégate aquí, y [...] cuéntame los tuyos» (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J. B. Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 55). Suele darse también a un intercambio cortés de consuelo, como vemos en otra novela de A. de Castillo Solórzano (*Los amantes andaluces*, Barcelona, Sebastián de Cornellas, 1633, fol. 36v): «Porque os consoléys, señor amigo, con no ser solo el desgraciado y con poca fortuna, os quiero dar cuenta de la mía lo más breue que pueda por no causaros fastidio». Por otro lado, entretenimiento y consuelo pueden ir unidos: «extendió su consuelo con darle de su tragedia triste una sumaria cuenta [...] divirtiéndole y consolándole juntamente» (Gonzalo de Céspedes, *El español Gerardo y desengaño de amor lascivo*, en C. Rosell, ed., *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, Atlas, 1946, p. 166).

<sup>10</sup> Por ejemplo, la *carmina non prius audita*, el «amigos me solicitan» o la necesidad acompañada de brevedad, es decir, las formas más frecuentes de *captatio benevolentiae* del exordio. Para estos tópicos, *vid.* Curtius, *op. cit.*, I, pp. 126-136; Lausberg, *op. cit.*, pp. 240-254 y Albuquerque, *op. cit.*, pp. 55, 91-98. Tampoco hay que olvidar que Aristóteles, en su *Retórica* (1415b) identifica el exordio retórico con el prólogo literario, donde abundan los mismos tópicos: *vid.* Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, Madrid, C.S.I.C., 1957; y Mario Socrate, *Prologhi al «Don Chisciotte»*, Venezia, Marsilio, 1974.

<sup>11</sup> Hemos analizado algunas de estas estrategias discursivas en «Mecanismos de recepción en *El peregrino en su patria de Lope de Vega*», *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, 1996, vol. III, con bibliografía al respecto.

<sup>12</sup> No se trata, evidentemente, de auténticas autobiografías, pero así son recibidas por los personajes de la ficción. Las consideraciones en torno al género (*vid.* Ángel G. Loureiro, ed., *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos*, Suplementos, 29, 1991) podrían explicarnos en parte la *obsesión confesional* que caracteriza este tipo de relatos, en relación con el ambiente espiritual de una época en que la confesión es una práctica generalizada: todo propósito de enmienda conlleva la necesidad de una confesión previa ante un auditorio concreto, el sacerdote, quien será juez en un sentido no muy alejado al de las causas civiles (*vid.* Jean Delumeau, *La confesión y el perdón*, Madrid, Alianza, 1992). Por otro lado, la propia

ñaladas por la preceptiva de la época. Según López Pinciano, entre las distintas virtudes del relato en primera persona hay que destacar el grado de honestidad, en un sentido retórico, la variedad y, precisamente, las posibilidades empáticas del relato:

Del narrar la cosa por persona agena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción; primeramente que, hablando assí, *le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece* [...]; lo otro, que, dichas por vna y otra persona, *varía la lección* y no cansa tanto como si él solo fuesse el que narrasse; lo otro, *para el movimiento de los afectos* es importantíssimo, porque, si otro que Vlyses contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desuenturas, no fuera la narración tan miserable, y, como el deleyte de la épica, ansí como de la trágica, viene parte mayor de *la compassión y misericordia*, faltara mucho al deleyte de la tal acción<sup>13</sup>.

En definitiva, el crédito que se le da a la perspectiva homodiegética aporta una mayor posibilidad de empatía, manifestada en los *movimientos de los afectos*, es decir, la compasión y la misericordia de la catarsis trágica, pero buscados también por la retórica de forma explícita.

## 2. La narración

Tras los pormenores destacados, aparece el relato en sí, con una clara distribución que remite de nuevo a las enseñanzas de la tradición retórica<sup>14</sup>. El relato recibe distintas denominaciones que, en algunos casos, tienen una orientación genérica que también condiciona la recepción: por ejemplo, «tragedias», «fortunas», «peregrinaciones», son términos habituales que anticipan la materia patética del relato. De todos modos, aparecen otras designaciones aparentemente neutras, como «historia», «cuento», «caso», cuyo análisis permitiría extraer consideraciones sobre su significación como *quaestio finita* o *causa*<sup>15</sup>, así como «relación», «discurso», «sucesos»...

autobiografía adopta formas literarias fuertemente impregnadas por la tradición retórica. Tomemos un ejemplo destacado: los rasgos autobiográficos de la *Arcadia* de Sannazaro (ed. de J. Martínez, Madrid, Editora Nacional, 1982, prosa VII, pp. 73-79) se organizan en un relato al que podríamos aplicar las reflexiones formales que analizaremos en este estudio.

<sup>13</sup> Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. de A. Carballo, Madrid, C.S.I.C., 1973, vol. III, pp. 208-209. Destaquemos la antinomia (*alabar o vituperar*) que, según el Pinciano, resume la actitud del narrador: se trata, como es obvio, de los dos fines del discurso epidíctico.

<sup>14</sup> Para las partes de la oración, *vid.* Albuquerque, *op. cit.*, pp. 82-90; para la *narratio*, Artaza, *op. cit.*, p. 182.

<sup>15</sup> En el primer término podemos reconocer nuevas huellas retóricas ya que remite a uno de los tres géneros de *narratio*, según la *Retorica ad Herennium: fábula, historia y argumento*. El *cuento*, término predominante en la novela pastoril (*vid.* Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 58 y 90; Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 120, 127, 163, 199, 206, 207, 212, 242...) designa a la acción de contar y no a un género en sí, por lo que se destaca la oralidad y, en consecuencia, las habilidades oratorias. En cuanto al *caso*, las observaciones de Francisco Rico («Nuevos apuntes sobre la carta de Lázaro», en *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 73-92) y E. Artaza (*op. cit.*, pp. 277-203) nos eximen de un análisis más detallado.

a) La primera parte, que puede haberse desarrollado de forma parcial en el diálogo previo, es una presentación de la historia particular del personaje y de su valor genérico en la que predomina, como señalábamos, un carácter tópico que reclama la atención del auditorio. En otras palabras, se trata de un claro exordio que cumple con las dos funciones básicas destacadas en la retórica: la *captatio benevolentiae* y la presentación de la causa. En su gran mayoría, estos relatos serán la exposición de un caso vivo que se somete al examen del receptor interno para configurar el juicio del externo. Veamos un ejemplo de claridad meridiana, un relato de Francisco de Quintana, novelista de gran éxito en el Barroco, a pesar del olvido actual:

En lo que yo advierto, o amigo, que nuestra miseria es común y nuestras desdichas nacen cuando nacemos es en que en todas partes hay infelices, y que al que lo es desde luego comienza a perseguirle su estrella. *Desto vltimo soy exemplar manifesto*<sup>16</sup>.

Pero incluso en las formas que parecen menos tópicas, más motivadas por la dramática situación del personaje, como en el caso de un suspiro que sustituye literalmente al exordio<sup>17</sup>, nos encontramos ante una posibilidad apuntada por dicha tradición: la *insinuatio*.

b) En la segunda parte, encontramos ya el relato propiamente dicho. Una lectura amplia de las novelas de la Edad de Oro mostrará el absoluto predominio de unas estructuras repetidas indefectiblemente que, si se nos permite la expresión, podríamos calificar como una plantilla o pauta para la redacción. Siguiendo con la novela de Quintana, podemos ver el alcance de una amplia analepsis que busca el inicio *ab ovo*, aunque desde una perspectiva presente que confiere unidad y sentido a todo el relato retrospectivo, un punto de vista final que hace inteligible todo el devenir del sujeto narrativo:

Fue mi nacimiento en [Bolonia]; por la parte que tocó a la fortuna, excelente; por la que naturaleza pudo ayudarme, tuue tantos faoueres (gracias a su Autor y de todos los bienes) que ninguno pudo pensar que fuesse mayor que la mía su nobleza. Era mi padre español [...]. Mi madre era natural de Faença...<sup>18</sup>

Podríamos señalar centenares de ejemplos de este tipo de inicios, en todos los gé-

<sup>16</sup> Francisco de Quintana, *Historia de Hipólito y Aminta*, Madrid, Luis Sánchez, 1627, fol. 19. Veamos otro ejemplo, todavía más explícito, del barroco tardío. En la *Historia de Liseno y Fenisa* de Francisco de Párraga Martel, Liseno, antes de iniciar su relato, se sirve de numerosas autoridades para exponer la *thesis* general (la violencia de la pasión amorosa) que se desprende de la *hypothesis* (su caso particular). A continuación, da inicio a su relato con este preámbulo: «para confirmación de la propuesta, passaré a explicaros mis pessares» (Madrid, Julián de Paredes, 1701, p. 74).

<sup>17</sup> Por ejemplo, así aparece repetidas veces en Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, Sevilla, s.i., 1712, p. 12: «haziendo prólogo vn lastimado suspiro» (otros ejemplos, pp. 31, 47, 144). Como señala Alburquerque, *op. cit.*, pp. 46 y 92, se trata de un tipo de *insinuatio*. Vid. Aurora Egido, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84, para este tipo de manifestaciones.

<sup>18</sup> Quintana, *op. cit.*, fol. 33v. Aparte de los *loci*, la claridad, una de las tres virtudes de la *narratio*, exigía un orden cronológico.

neros narrativos de la época<sup>19</sup> y con curiosas modalidades<sup>20</sup>. Cualquier persona mínimamente familiarizada con la tradición retórica reconocerá en la enumeración transcrita los tópicos y lugares comunes señalados *a persona* en la mayoría de las retóricas clásicas y modernas, cuyas fuentes principales son el *De inventione* ciceroniano y la *Institutio oratoria* de Quintiliano<sup>21</sup>. Por fortuna, podemos encontrar algunas desviaciones irónicas respecto a dichos paradigmas. Es el caso de Cervantes, quien, tras un inicio tópico-enumerativo similar, hará reconsiderar a uno de sus narradores el alcance de su analepsis: «¡Válame Dios! ; Y para qué tomo yo de tan atrás la corriente de mis desventuras!»<sup>22</sup>. Mayor es la ironía de Enríquez de Zúñiga, quien parodiará los mismos tópicos en las confusiones de una nerviosa narradora: «—Digo, mi señor, que mi sangre es Semprilis, mi nombre ilustre, el estado de mis padres... —No te turbes, señora, —dixo Leoncio»<sup>23</sup>.

En cualquier caso, nos hallamos ante la fundamentación psicológica o programación de unos personajes que, siguiendo también los dictados de la poética clásica, son constantes, coherentes, sujetos al decoro y que, por tanto, se encuentran determinados desde sus orígenes familiares, su educación y su inclinación personal, establecidos mediante dichos tópicos. Su relato, como veremos en la conclusión, se construye desde el inicio como una cadena de acontecimientos que conforman una vida regida por la Providencia y el libre albedrío. Pero la experiencia personal se somete a una codificación retórica que le da coherencia y permite su constitución como arquetipo ejemplar.

c) Otros elementos del discurso de los personajes podrían relacionarse con las par-

<sup>19</sup> Para los libros de pastores, *vid.* Gil Polo, *op. cit.*, p. 41; para la novela morisca, «El capitán cautivo» en el *Quijote* (ed. de M. de Riquer, Barcelona, Planeta, 1981<sup>2</sup>, pp. 425); para la novela picaresca, A. Castillo Solórzano, *La guardaña de Sevilla*, ed. de F. Ruiz, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 39, 139 y 199; y *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares, en A. Rey, ed., *Picaresca femenina*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 289; para la novela cortesana, el *Gerardo* de Céspedes, *op. cit.*, pp. 124, 141, 165, 166, 173, 260, o las *Experiencias de amor y fortuna* de Francisco de Quintana, Barcelona, Lacavallería, 1633, fols. 15v, 37v, 48-48v, 72v, 85v-86, 101v, 111; y para la novela bizantina, Emilia I. Deffis, «Las historias intercaladas en la novela bizantina española: de Lope de Vega a Cervantes», *Filología*, XXII, 1 (1987), pp. 19-35.

<sup>20</sup> Por ejemplo, la narración en verso en Lozano, *op. cit.*, pp. 38 (en el relato que da título a la obra), 162, 182, 223 (en novelas cortas reunidas tras las *Soledades de la vida*) y 276 (en *Persecuciones de Lucinda*, en el mismo volumen); o la versión alegórica de Cosme Gómez de Tejada, *Segunda parte del León prodigioso*, Alcalá, Fco. García Fernández, 1673, p. 68 (analizada en nuestro libro, *op. cit.*, p. 380).

<sup>21</sup> Tomemos como ejemplo una retórica escasamente original y, por tanto, muy representativa: Rodrigo Espinosa de Santayana, *Arte de retórica*, Madrid, Guillermo Drouy, 1578, fol. 2v, quien menciona las siguientes circunstancias: «Nación, tierra, linage, género, nombre, criança, edad, dignidad, officio, estado, disposición, fortuna, affectiones del ánimo, muerte» (las fuentes parecen las mismas que la retórica de Miguel de Salinas, *Rhetórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares, J. de Brocos, 1541, fols. XVI-XVIv). Para estas fuentes y análisis en obras concretas, *vid.* Lausberg, *op. cit.*, pp. 317-319; López Grigera, *op. cit.*, pp. 151-163; Artaza, *op. cit.*, pp. 186-195 y 336-339; y Albuquerque, *op. cit.*, p. 113.

<sup>22</sup> Cervantes, *Persiles*, ed. cit., p. 405. De todos modos, la reacción cervantina puede atribuirse también al influjo de la retórica y a otra de las virtudes de la *narratio*: la *brevitas*.

<sup>23</sup> Enríquez de Zúñiga, *op. cit.*, fols. 9-9v. Su relato es interrumpido de nuevo por la aparición de unos árabes (típica suspensión) que la raptan. Al despertar de su desmayo en los brazos de su raptor, prosigue sin inmutarse: «En fin, querido dueño mío, digo prosiguiendo mi historia» (*ibid.*, fols. 10v-11).

tes de la oración retórica, concretamente con la argumentación y la peroración. La primera suele estar diseminada a lo largo del relato mediante frecuentes reflexiones del autor o del propio narrador, a modo de interpelaciones o digresiones dirigidas a los receptores, así como en las abundantes sentencias<sup>24</sup>. De todos modos, es la lógica causal característica de las formas narrativas la que se convierte propiamente en argumentativa, es decir, se opera por inducción mediante la *evidentia* de la causalidad ejemplar que rige el devenir vital de los individuos, a pesar de las apariencias y de cuantas alusiones a la Fortuna o el azar podamos encontrar.

En cuanto a la *peroratio*, ésta suele cerrar el relato en forma de breve lamentación que resume de forma patética y explícita la significación del relato. Volvamos de nuevo a Quintana:

Esto es lo que me aflige justamente, ésta la causa de mis pesares, éste el fundamento de mis tristezas y ésta la ocasión de que me hallásedes tan melancólico, diuirtiendo mis penas, quando la vez primera llegué a veros. Vos, ¡o amigo!, juzgaréis aora si mi aflicción es imprudente, mis pesares necios y mis tristezas injustas<sup>25</sup>.

Pero, dada las limitaciones de tiempo, preferimos centrarnos en lo que nos parece más significativo: la recepción del relato interpolado, esto es, el efecto causado en el auditorio.

### 3. La recepción interna

Finalmente, el discurso narrativo desplaza su interés desde el plano objetivo de los acontecimientos hacia el plano subjetivo de la representación mimética, en el sentido dramático del término, de la recepción. Como en lo apuntado para el exordio, el autor suele configurar a los destinatarios internos como *lector modelo* que condiciona la recepción del relato concreto y, de modo especular, de toda la obra, por parte del lector empírico. Estos personajes exteriorizan o evidencian sus sentimientos ante lo narrado: son los *movimientos de los afectos* de los que hablaba el Pinciano y que, salvo contadas excepciones, se pueden resumir en dos: la admiración y la compasión, es decir, dos

<sup>24</sup> Otros recursos especulares serán las suspensiones, que actúan como motivadoras del interés de lectores y personajes o las interrupciones patéticas, que subrayan hasta la inefabilidad. Juan de Piña, *Casos prodigiosos y cueva encantada*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Viuda de Rico, 1907, pp. 64-65: «Comenzó a llorar Leonardo, que su noble y tierno corazón no dio lugar a proseguir la historia. Lo mismo hicieron Don Juan y los demás oyentes, a cuyo ruego prosiguió, que no podía de lágrimas y dolor».

<sup>25</sup> Y será el protagonista quien, convertido explícitamente en juez de la causa, ofrezca la enseñanza implícita en una lectura correcta que desvanezca posibles ambigüedades: «todos los sobresaltos que padecéis no son otra cosa que castigos de la voluntad ilícita que tuuisteis a Feliciano [...] No juzguéis que digo esto para aumentaros el desconsuelo, sino para que veáis que muy ordinariamente se parecen las penas a los delitos» (Quintana, *Hipólito*, *op. cit.*, fols. 28v-29). No hay que olvidar que nos encontramos ante un escritor cuya condición eclesiástica condiciona el rígido moralismo de su obra (*vid.* nuestro libro, *op. cit.*, pp. 284-291). Como señalan Artaza (*op. cit.*, pp. 166-171) y Alburquerque (*op. cit.*, pp. 65 y 77), la oratoria sacra fue la principal tendencia que conservó el género deliberativo.

formas de implicación emocional e identificación empática, tomando la experiencia ajena expuesta en el relato como un modelo de conducta.

Los ejemplos son casi tan numerosos como en el caso de los tópicos iniciales. Tomemos, en este caso, una única novela, el *Gerardo* de Céspedes, rico en personajes de sentimentalidad desbordada<sup>26</sup>. También, claro está, podremos encontrar ironías al respecto, como la reacción plural ante el relato de Periandro en el *Persiles*<sup>27</sup>. Pero Cervantes, como siempre, es la excepción a la regla general. En la narrativa áurea, incluyendo las colecciones de novela corta<sup>28</sup>, lo que predomina es la actitud de un autor que, a través de su narrador interno, pretende *mover* y *persuadir* con ejemplos y argumentos. Y, a juzgar por las reacciones del auditorio, lo ha conseguido plenamente. De nuevo, por tanto, nos hallamos ante ese lector modelo que nos indica cómo ha de ser recibida correctamente la obra<sup>29</sup>.

#### 4. Conclusión: la ejemplaridad de la experiencia codificada

Estos protagonistas de las historias interpoladas no desaparecen nunca del todo, sino que vuelven a aparecer durante el transcurso de la obra, especialmente en el desenlace, y acaban confirmando la ejemplaridad que inspiraba sus relatos: un final desgraciado como castigo providencial o culminación de una cadena causal de la que no han sabido escapar, o bien una resolución favorable de sus fortunas en el caso de que arrepentimiento y enmienda hayan sido sinceros, son la única alternativa que parece dominar en nuestras letras.

<sup>26</sup> En la obra de Céspedes hallamos las siguientes manifestaciones simpatéticas: «condolido» (*op. cit.* p. 138); «todo el discurso de su cuento acompañó [...] con raudales de lágrimas, [...] forzó a hacer lo mismo a los dos caballeros, [...] movidos [...] y compadecidos» (p. 143); un desmayo (p. 146); «con tantas lágrimas y suspiros que [...] los que le escuchaban hubieron de acompañarle con otro igual llanto» (p. 159); «con hartas lágrimas y mucho más espanto» (p. 169); «enternecido» y «compadecido» (p. 174); «maravillado y enternecido» (p. 207); «doliéndose» (p. 222)...

<sup>27</sup> Como han señalado Alban K. Forcione (*Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 187-211) y E. Artaza (*op. cit.*, pp. 339-342), Cervantes ofrece una panorámica de las posibles reacciones ante dicho relato (que, en este caso, pertenece a la historia principal). Si las damas reflejan una identificación patética, los hombres presentan una crítica, más estética que moral.

<sup>28</sup> También en las colecciones de novela corta, la recepción de las novelas por parte de los personajes del marco re-presenta constantemente la recepción del lector modelo, a menudo de una forma explícita con modificaciones en la conducta, como ocurre en *Sala de recreación* (ed. de R. F. Glenn y F. G. Very, Madrid, Estudios de Hispanófila, 1977, p. 176) de Castillo Solórzano: «A todos dejó edificados el discurso ejemplar de doña Eufemia, y a algunos comprendidos en aquel galanteo hizo abstenerse de él, que toma Dios por instrumento un entretenimiento alegre para que de él saque algún fruto a su servicio». Para María de Zayas, *vid. Salvador Montesa, Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud, 1981, pp. 335-378.

<sup>29</sup> Podemos relacionar esta práctica con la definición del *kitsch* ofrecida por Umberto Eco como «prefabricación e imposición del efecto» (*Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1977<sup>5</sup>, p. 80). Estamos nuevamente ante uno de los mecanismos básicos de manipulación del público, característicos de la cultura barroca entendida como arte de masas, según la clásica exposición de José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983<sup>3</sup>, pp. 182-205.

Lo que se nos ha narrado en estos relatos, con contadísimas excepciones, son casos amorosos, de acuerdo con la orientación mayoritaria en los géneros en que se insertan (últimos vestigios caballerescos, pastoril, bizantino, morisco y cortesano)<sup>30</sup>. Se trata, por tanto, de modulaciones respecto a la historia principal a la que sirven de reflejo especular o variante genérica en torno a dos de las funciones básicas señaladas por la narratología, sanción y retribución, aplicadas a conductas amorosas<sup>31</sup>. Es decir, se ofrecen muestras redundantes respecto a lo señalado en los preliminares de tantas obras y que suele menospreciarse como declaraciones hipócritas: ejemplo y escarmiento, con toda la serie de sinónimos que podamos encontrar, como aviso, desengaño, modelo imitable..., aplicables también, por supuesto, a la historia principal. En este caso, podríamos establecer, nuevamente, relaciones con las funciones básicas del discurso epidíctico contempladas por la retórica, alabanza y vituperio, señaladas por el Pinciano como propias del relato homodiegético. Pero también podemos aludir a todas las antinomias que articulan los otros géneros retóricos: vicios-virtudes, honesto-deshonesto, persuasión-disuasión... que responden a una configuración dualista y dogmática de la realidad que se ordena, en el mundo narrativo, en arquetipos antitéticos de la conducta<sup>32</sup>. Por ello se sirve de una evidente retorización de la propia experiencia, a la que se aplican criterios de configuración externa para lograr una reconstrucción coherente y armónica como forma de determinar el aprovechamiento y de condicionar su carácter ejemplar y moral.

En resumen, hay que prestar una mayor atención a los relatos interpolados como claves interpretativas de la significación del conjunto de la obra en que se enmarcan<sup>33</sup>. Si la sobreinterpretación y la renuncia a la misma son los dos polos entre los que parece encontrarse atrapada la crítica literaria actualmente, como sostiene Eco existen lectu-

<sup>30</sup> Son pocas las excepciones que pudiéramos señalar, como relatos picarescos dentro de novelas amorosas. En estos casos (por ejemplo, en el *Hipólito* de Quintana o *Liseno y Fenisa* de Párraga), el deleite tiene una función medial: acentuar el provecho, ya que se trata de relatos de determinismo ejemplar. En cuanto a la picaresca o la novela alegórica, son también frecuentes los relatos amorosos: recordemos las cuatro historias del *Guzmán* (1ª parte, I, 8; III, 10; 2ª parte, I, 4; II, 9); los episodios amorosos de las novelas de Gómez de Tejada (vid. nuestro libro, *op. cit.*, pp. 337-350 y 373-389) o, incluso, el relato de Critilo en el *Criticón* de Baltasar Gracián.

<sup>31</sup> Vid., por ejemplo, Claude Bremond, *Logique du récit*, París, Seuil, 1973.

<sup>32</sup> Aunque señala Artaza el carácter exculpatorio que predomina en los relatos del *Persiles*, la narrativa áurea ofrece muestras de diversos tipos, frecuentemente con interferencias o indeterminaciones genéricas. No debemos caer en la tentación de considerar los tres grandes géneros retóricos como modelos cerrados: siempre se dan contaminaciones en las divisiones de materia y en la funcionalidad, especialmente en el caso de la aplicación de la teoría en la práctica literaria. En el caso que estamos analizando, se ha producido la confluencia de los tres géneros en su propósito: si el demostrativo tiene como objeto el deleite, será un *delectare* para *prodesse*; si el deliberativo tiene como fines el persuadir o el disuadir, será en las direcciones indicadas; y en el caso del judicial, hay manifestaciones evidentes de la constitución del receptor en juez.

<sup>33</sup> Es cada vez más frecuente el tomar algún relato interpolado como clave interpretativa de una obra. En este sentido nuclear, por ejemplo, la novela «El curioso impertinente» del *Quijote* ha centrado el interés de estudios tan dispares como los de René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, pp. 49-52 o Félix Martínez-Bonati, *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 216-229.

ras *económicas* que deben tomar en consideración las redundancias significativas que nos permiten hallar la *intentio operis*<sup>34</sup>. En nuestro caso, se trata de una voluntad significativa que se sirve de forma constante de técnicas retóricas, es decir, procedentes de una disciplina con siglos de tradición y organizada para persuadir al emisor en una dirección concreta.

---

<sup>34</sup> Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Londres, Cambridge University Press, 1995.

# EL CEREMONIAL BARROCO Y LA POESÍA MURAL: MÁS EJEMPLOS DE LITERATURA EFÍMERA

Rosario Consuelo Gonzalo García  
Facultad de Traducción e Interpretación de Soria  
(Universidad de Valladolid)

*Para Pedro y M.<sup>a</sup> Cruz*

Hace ahora aproximadamente tres años y medio se me brindó la oportunidad de colaborar en la catalogación de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid, dentro del Proyecto de Investigación: *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII*, cuya investigadora principal ha sido M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría<sup>1</sup>. Hoy, felizmente terminado, dicho *Catálogo* se convierte en una valiosa fuente de consulta para el investigador de la literatura y la sociedad de los Siglos de Oro<sup>2</sup>.

Desde un principio me interesé especialmente por la descripción de los folletos en folio y doble folio que iban apareciendo en el marco cronológico de nuestra investigación y cada vez me sorprendía más ante la distinta ornamentación, la pluralidad temática y la omnipresencia de las piezas a lo largo de la geografía española y parte del extranjero. Y si bien muchos de los ejemplares descritos ya figuraban en diversos re-

---

<sup>1</sup> Este Proyecto ha estado financiado por el Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento de la DGICYT, del Ministerio de Educación y Ciencia (n.º de referencia PB91-0162). Por lo que respecta al *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, todo el trabajo se ha desarrollado en el Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de la propia biblioteca, bajo la dirección y supervisión personal de Isabel Ruiz de Elvira, bibliotecaria del Cuerpo Facultativo, a la que desde aquí le expreso mi más profundo agradecimiento.

<sup>2</sup> De esta publicación se encarga la Universidad de Alcalá de Henares, en colaboración con la propia Biblioteca Nacional. En estos momentos estamos a la espera de pruebas de imprenta.

pertorios bibliográficos consultados a tal efecto, una muestra nada despreciable de la política, sociedad y religiosidad barroca se daba a conocer por vez primera, para aumentar así el índice de entradas de lo que Simón Díaz bautizara, allá por la década de los setenta, como *poesía mural*<sup>3</sup>.

Pero no será tanto esta comunicación un apéndice bibliográfico al número conocido de este tipo de impresos, como un primer acercamiento individualizado a algunas de las piezas más representativas del género por su doble valor documental: por una parte, ejemplos conocidos de literatura efímera al servicio del poder; por otra, importantes testimonios visuales del vínculo entre literatura y arte. Puede decirse incluso que su especial retórica y artificiosidad, su función pedagógica y doctrinal, así como su extraordinaria cotidianidad y naturaleza festiva, penetraban en la mentalidad de un pueblo que los pedía y aun los robaba si era necesario. La lectura y estudio de las fuentes documentales contemporáneas, del tipo de *academias, justas literarias* o *relaciones*, no hacen sino demostrar la gran difusión y el éxito alcanzado por este tipo de impresos en la conflictiva España del Barroco.

### Definición del género

Una pregunta aquí parece obligada: ¿qué entendían en realidad el escritor y el vulgo por lo que nosotros ahora denominamos *poesía mural*? Entre los múltiples folletos revisados durante la búsqueda y cata bibliográfica en los depósitos de la *Biblioteca Nacional*, aparecieron algunos testimonios que usaban un mismo lenguaje y denotaban una arraigada costumbre popular. Leemos con motivo de unas justas:

Don Antonio de Eril y Vicentelo, Gentil-hombre de la Cámara del serenísimo señor don Iuan de Austria, *hizo fixar carteles* en la Imperial Zaragoza, y otras partes, como Mantenedor de vnas Iustas Reales (...).

Y de nuevo en sus primeros versos:

El Valor del Valor habla eloquente,  
y en *publicos Carteles ha fijado*,  
sustentará con animo valiente,  
que ay vn valiente en todo consumado<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Ayuntamiento, 1977. Y sus artículos: «Algunos carteles poéticos del Siglo de Oro», *Cuadernos Bibliográficos*, XLIV, 1982, pp. 201-203; «La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña», *Homenaje a José Manuel Blecha*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 617-629; «La poesía mural: su proyección en universidades y colegios», *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora nacional, 1984, pp. 481-497; «Cien impresos raros de los Siglos de Oro», *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1993, pp. 317-335; y «La literatura mural», *Culturas en la Edad de Oro*, dirigido por José María Díez Borque, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 169-179.

<sup>4</sup> BNM: VE/194-1 (el subrayado es mío).

Otras veces, aunque cambia el motivo que genera el escrito, persiste la finalidad del muestreo y exhibición al público del mismo, y así lo confirma un curioso alegato inquisitorio en el que leemos:

Parecer del R. P. Maestro Fr. Iuan Brauo de Lagunas, Calificador del Santo Oficio de la Inquisición, acerca de la pena que merece el blasfemo que *fixó el cartel*<sup>5</sup>.

Siempre dos palabras claves: *cartel* y *fixar*, unidas e inseparables en la celebrativa España de los Austrias. Cualquier acontecimiento festivo sirve, cualquier circunstancia es buena para relatar, dar a conocer y fijar en un lugar público un pequeño texto en prosa o unos cuantos versos, o, como dice el Caballero de Iliberia, *sustentar en pública empalizada*<sup>6</sup> el mensaje laudatorio o moralizador.

En este sentido conviene hacer algunas matizaciones. Paralelamente a una abigarrada costumbre de fijar *carteles de justas poéticas* en los escenarios públicos, se propagó de forma decisiva la creciente afición a exhibir *carteles poéticos* por asuntos varios. Otra cosa es, claro está, la negativa valoración o la ironía depositada en sus versos por cierto poeta cuando ridiculiza al creador del *cartel de justa* en aquella *Copla que se hizo a un marrano porque se entremetía en grandes negocios y también puso un cartel de justa*<sup>7</sup>. De lo que no hay duda es de que la convocatoria de la *poesía de justas* a través del cartel se convirtió en la vía principal para generar y dar salida a la *poesía mural*. Muchos autores soñaban con la posibilidad de dar a conocer sus cualidades artísticas, aunque, por paradoja, un buen número de ellos prefiriera gozar de la consentida anonimía. Otros, sin embargo, no sólo lucieron orgullosos sus nombres en bellos pliegos orlados fijados en el artificioso entramado arquitectónico construido en cada evento, sino que además consiguieron premios tales como una Biblia de Plantino, los *Anales de Aragón* de Gerónimo de Zurita, un ceñidor de seda, un mapa, dos varas de raso negro o un anillo de oro, por citar sólo algunos de los premios entregados en el certamen de un par de justas poéticas celebradas en Zaragoza y Salamanca, que estudiaré más adelante. Y ni qué decir tiene que los poemas expuestos, leídos y no desaparecidos —no hay que olvidar su consabido carácter ocasional y efímero—, se recogieron y se incluyeron posteriormente en las *Relaciones* que se hacían del asunto por el cual se concertaba la justa y se escribía el poema. La conservación de este tipo de ejemplares es rarísima y localizarlos y filiarlos resulta, cuando menos, complicado.

Pues bien, para este tipo concreto de literatura se necesita además una determinada composición de imprenta. Es la *fábrica de Papeles orlados*, como así la denomina Alonso Víctor de Paredes:

<sup>5</sup> BNM: VE/27-25 y VE/177-24 (el subrayado es mío).

<sup>6</sup> *Cartel El Caballero de Iliberia, a los Cavalleros de la Casa de Aquino. Salud.* (BNM: VE/186-57).

<sup>7</sup> Siguen los versos: *Mejor os fuera, por cierto, / señor Ortega Xalón / comer un buen anssarón / de garbanços bien cubierto, / que de justa hazer conçierto / ni azer a Flandes viaje. / Pues los de vuestro linage / al buen Jesús en el huerto / le prendieron a gran tuerto* (en *Cancionero de poesías varias. Manuscrito n.º 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, edición, prólogo, notas e índices de José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. Difrancó, Madrid, El Crotalón, 1986, pág. 324, composición n.º 278).

(...) porque ellos tambien son varios, y de diferentes modos: y quando son llanos no es menester hazer mas diligencia, que ver en que papel se han de imprimir, y de lo ancho què medida se le puede dar *dexando el papel bastante para margenes, y orla*, haziendo lo mismo en quanto a lo largo, y ver en què letra se puede poner, y en lo demàs governarse por lo què diximos en las Conclusiones. Y si no obstante quedare con excesso desproporcionado en lo ancho, ò en lo largo, remediarlo recorriendole, aunque se pierda algun tiempo, que despues de acabada vna obra, no pregunta nadie si se hizo en dos horas, ò en dos dias, sino si salio con buena disposicion, ò con mala: que he conocido algunos, que porque componen mucho en vn dia, sè jactan de grandes oficiales, y si las obras que salen de sus manos lo certifican, dicen muy bien<sup>8</sup>.

En efecto, lo que va a definir a la *poesía mural* es su condición de *poesía orlada*. La añadidura del grabado y la experimentación tipográfica con acrósticos, laberintos, cascadas u otro tipo cualquiera de poesía visual, simplemente supondrán escalones en ascenso en el constante amaneramiento del género<sup>9</sup>. De modo que, junto a las piezas más simples –que no menos valiosas–, tipográficamente hablando, encontramos todas aquellas que entronizan el arte de la memoria y la poesía metamétrica.

Y aquí aparece ese otro tipo de *poesía mural*, quizás la más conocida entre nosotros y la más conservada en las bibliotecas. Constantemente aparecen ejemplares camuflados entre los muchos papeles de volúmenes facticios, o folletos sin catalogar en las secciones de *Varios*. Estas ediciones volantes fueron concebidas exclusivamente para su publicación y venta, y su formato siempre es idéntico: son hojas orladas, impresas por una sola cara, normalmente en folio o doble folio, y editadas con motivo de acontecimientos regios (natalicos, bodas, exequias, entradas reales, etc.) o religiosos (traslados de reliquias, fiestas patronales, misterios, dogmas, etc.), por lo que se les supone una misma finalidad ornamental<sup>10</sup>.

En cualquier caso, ya se trate de *poesía mural* elaborada con motivo del certamen de una justa poética, o de *poesía mural* potenciada por el impresor con fines mercantiles, lo que resulta evidente es que estamos ante un género que nació y floreció en la ciudad, un fenómeno literario eminentemente urbano, pero que supo, al mismo tiempo, arrastrar con él a una masa popular que con desesperado ahínco procedía al hurto de unas piezas que sin duda consideraba ya como un glorioso trofeo<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Alonso Victor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores*, edición y prólogo de Jaime Moll, Madrid, El Crotalón, 1984, fol. 40v (el subrayado es mío).

<sup>9</sup> Para el estudio de la preceptiva que rige todo este tipo de composiciones conviene revisar la *Memoria de Licenciatura* de Ángel Pérez Pascual, *Estudio del «Arte poética española de Juan Díaz Rengifo»*, Universidad de Alcalá de Henares, 1993. Le agradezco muchísimo a M<sup>a</sup> Cruz García de Enterría que me haya permitido consultar el ejemplar depositado en el Departamento de Literatura de la propia Universidad alcalaína.

<sup>10</sup> Véase al respecto el trabajo de José Manuel Matilla, «Propaganda y artificio: La poesía efímera al servicio de la Monarquía», *Verso e Imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, pp. 289-310.

<sup>11</sup> Véase María Cruz García de Enterría, «Lectura y rasgos de un público», *Edad de Oro*, XII, 1993, pp. 119-130.

El manuscrito II/2459 de la Real Biblioteca de Madrid

Tras finalizar nuestro *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional*, me animé a proseguir la búsqueda y recuperación de unas piezas diseminadas por otras grandes bibliotecas. Y precisamente fue en la biblioteca de Palacio donde topé con un conocido volumen facticio repleto de ejemplares impresos de *poesía mural* a la muerte de Felipe II. En la descripción del *Catálogo* figuraba el título, también facticio: [Justas poéticas celebradas en Salamanca]<sup>12</sup>. Sin embargo, ni la ciudad sería Salamanca, ni el cartel de justa poética que propone la Cofradía de la Anunciación de dicha ciudad, encuadrado al final de este mismo volumen, se correspondería con quince de los sonetos impresos conservados en el tomo y dedicados a la muerte del monarca. Repasando la autoría de estas piezas, todas ellas con idénticas orlas e idénticos grabados xilográficos, me di cuenta de que estábamos ante poetas aragoneses bien conocidos en la época y documentados en las fuentes literarias al uso. En este sentido, un primer estudio tipográfico de Askins dictaminaba su adscripción final a la obra de un único impresor, probablemente Juan Pérez de Valdivielso<sup>13</sup>. Zaragoza aparecía, sin lugar a dudas, como la imprenta y la ciudad protagonista de unas exequias reales que iban a celebrarse con la pompa, el boato y el academicismo deseados para tan señalada ocasión.

Precisamente, por estas fechas, el acontecimiento literario más sobresaliente fue el *Certamen, que la Uniuersidad de Çaragoça, propuso a los aficionados a letras a proposito de la muerte y Exequias de su Magestad D. Felipe II*, el cual no sólo se imprimió y se fijó por toda la ciudad, sino que además se envió a otras ciudades y universidades, e incluso se publicó por otros reinos. La forma del *Cartel* contenía seis certámenes para los que se pedían, según estricto orden: canciones –a imitación de las de Petrarca–, lirras –a imitación de las de Garcilaso–, sonetos, glosas, jeroglíficos y

<sup>12</sup> *Catálogo de la Real Biblioteca*, tomo XI, *Manuscritos*, volumen II, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995, pp. 481-487. Agradezco a José Luis Rodríguez y a Pablo Andrés Escapa su amabilidad y ayuda orientativa al inicio de mi búsqueda bibliográfica. Conviene recordar que la primera descripción del volumen facticio lo llevó a cabo R. Menéndez Pidal, «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI», *BRAE*, I, 1914, pp. 298-320, en especial, pp. 298-299. Sin embargo, fue Arthur L-F. Askins el primero en estudiar e identificar las piezas impresas contenidas en él, en su artículo «Hojas sueltas zaragozanas a la muerte de Felipe II», publicado en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLVI, núms. 1, 2, 3 y 4, 1970, pp. 109-125 (conste aquí mi sincero agradecimiento a Pedro Cátedra por haberme dado noticia –a tiempo– de este trabajo). Askins incluye las descripciones bibliográficas de las piezas, una transcripción completa de los textos, con índice de primeros versos y de autores, y dos reproducciones fotográficas como características del conjunto elegíaco. Por otra parte, el profesor Víctor Infantes, tras la lectura de esta comunicación, me ha transmitido su intención final de dar entrada a los ejemplares impresos estudiados en este apartado dentro de su *Suplemento al Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, de D. Antonio Rodríguez-Moñino, que en estos momentos está a punto de editar.

<sup>13</sup> Véase Arthur L-F. Askins, «Hojas sueltas...», art. cit., pp. 112-113. Para Juan Pérez de Valdivielso, *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVII)*, por Juan Delgado Casado, Madrid, Arco Libros, 1996, vol. II, n.º 683. Habrá que esperar algún tiempo para poder consultar el trabajo de Remedios Moralejo, quien seguro incluirá estas piezas murales en la revisión que actualmente realiza de la *Bibliografía aragonesa del siglo XVI (1501-1600)*, de Juan M. Sánchez.

versos latinos. El tiempo señalado para poder presentarse a dicho certamen quedaba definitivamente establecido desde el día de su publicación, un veinticuatro de septiembre de mil quinientos noventa y ocho, hasta el veinticinco de octubre de ese mismo año.

El valor, pues, de los sonetos conservados es enorme si se tiene en cuenta que podemos con toda seguridad filiarlos, primero con el acontecimiento regio: las exequias que la ciudad de Zaragoza ofreció a Felipe II en 1598, y segundo, con el evento literario propuesto paralelamente: una justa poética en alabanza del monarca y cuyo fin era el obligado recordatorio. De todo ello tenemos constancia gracias a la *Relación, de las Exequias, que la muy insigne ciudad de Çaragoça à celebrado, por el Rey Don Philipe nuestro señor...*, escrita por el Doctor Juan Martínez, Racionero de la Seo y Vicerrector de la Universidad<sup>14</sup>. El libro de exequias se publicó en Zaragoza, en la imprenta de Lorenzo de Robles<sup>15</sup>, en 1599. El *Certamen* incluido fue estudiado en la década de los ochenta por Aurora Egido. Pero, a pesar de enumerar los nombres de todos los autores de los sonetos presentados a la *Justa*, no tiene noticia de la pervivencia y existencia real de ejemplares de la edición orlada original que sirvieron de ornamentación para los túmulos del mercado y de la Iglesia mayor de la Seo<sup>16</sup>.

De modo que hablar aquí de *poesía mural* significa hablar de una poesía de justas escrita con el único fin de su exposición al público y con la mayor ilusión de participar en el siempre apetecible reparto de premios. De que realmente se expusieron sonetos en el túmulo que se edificó en la plaza del mercado nos dan fe además las propias palabras del autor de la *Relación*:

Huuo tambien, que siruieron de mucha curiosidad y adorno, grande numero de sonetos a proposito del Tumulo, en vnos se quexauan sus autores del rigor de la parca, en otros se ponderaua la grandeza del tumulo, en muchos se consolaua a la ciudad de Çaragoça; en razon que su Rey, por quien lloraua estaua ya gozando del cielo, y en todos se alabaua la dichosa vida y muerte de su Magestad. *Estuuieron estos sonetos impresos de muy buena letra, fixados en los vazios de los pedestales y torreones*. Y para que el curioso goze de sus buenos conceptos y del buen termino, con que se dixeron, quise que fuessen aqui algunos dellos estampados, porque imprimirlos todos fuera alargar demasiado este trabajo<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> BNM: R/4520 y R/30411.

<sup>15</sup> *Diccionario de impresores, op. cit.*, II, n.º 759.

<sup>16</sup> En realidad, debemos suponer que todos los ejemplares murales se perdieron, de manera que los conservados –sin marcas aparentes de haber sido expuestos– serían otros ejemplares que seguramente debieron encuadernarse poco después de haber sido impresos. Véase Aurora Egido, «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (Siglos XVI y XVII)», *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-65, y especialmente, pp. 28-33. Y como complemento a este estudio, sus trabajos: «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos de Filología*, 6, 1984, pp. 9-26; «Cartel de un certamen poético de los jesuitas en la ciudad de Tarazona (1622)», *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV, 1984, pp. 103-120; y su *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990. Sobre justas poéticas, véase José Romera Castillo, *Justas poéticas valencianas en honor de Santa Teresa, Letras de Deusto*, vol. 12, n.º 24, julio-diciembre 1982, pp. 199-216; y Mercedes Blanco, «La oralidad en las justas poéticas», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 33-47.

<sup>17</sup> Juan Martínez, *Relación, de las Exequias...*, ed. cit., p. 123 (el subrayado es mío). Exactamente once de los ahí estampados son los que conserva el volumen palaciego.

Y, en efecto, debieron exhibirse muchos más de los que quedan recogidos en este *Libro de exequias*<sup>18</sup>, como de hecho así lo prueban tres de los sonetos orlados localizados en el volumen facticio de la *Real Biblioteca* y ausentes en la *Relación zaragozana*. Me refiero a una de las composiciones de Gregorio Juan Palacio (*Abraçose la muerte con la vida // te dio la misma muerte eterna vida*), a otra del Licenciado Rodrigo (*Hombre que ves la muerte enronizada // abrió, con su guadaña inexorable*) y a la de Fray Diego de Bueso (*Porque soberuia Parca solemnizas // el tuyo es temporal, el suyo eterno*).

Todos los demás, incluido el soneto en italiano de Martín Pérez de Oliván, encuentran un trasvase perfecto en el texto de Juan Martínez. Son los nombres de pequeñas glorias literarias aragonesas, así reconocidas para la posteridad: una vez más Martín Pérez de Oliván y Gregorio Juan Palacio, Juan Francisco de Lezar, el Bachiller Almendro, don Miguel de Moncayo, el doctor Juan Sala, Martín de Valdevira, el licenciado Lucas Marcuello y Miguel Lorenzo de Lobera. Incluso, por la *Relación*, nos enteramos de la autoría de aquel anónimo *Trocà Españoles vuestro ronco acento*, al parecer del prolífico Martín Pérez de Oliván, presentado y premiado en el tercer certamen del cartel<sup>19</sup>.

Por tanto, el hecho de conservar las dos versiones: la mural original y la copia fiel insertada en la relación de las exequias, aparte de confirmar y ejemplificar la conocida costumbre de componer *poesía mural* con motivo de unas justas poéticas, nos advierte del extraordinario valor bibliográfico de unas piezas orladas que la mayoría de las veces se robaban o estaban destinadas a desaparecer por su propia naturaleza efímera.

Pero la costumbre de fijar letras, jeroglíficos, sonetos o empresas en el túmulo durante los actos de exequias reales fue una práctica habitual en España e Hispanoamérica, y así lo refleja otra *Relación historizada de las Exequias funerales de la Magestad del Rey D. Philipppo II nuestro señor, hechas por el Tribunal del Sancto Officio de la Inquisición desta Nueva España y sus prouincias, y yslas Philippinas; asistiendo solo el Licenciado Don Alonso de Peralta Inquisidor Appostólico, y dirigida a su persona por el Doctor Dionysio de Ribera Flórez...*, impresa en México, en casa de Pedro Balli, año de 1600<sup>20</sup>. En ella se relata cómo en medio de la capilla mayor del convento de Santo Domingo se plantó un túmulo de maravillosa y singular arquitectura, de ordenanza dórica y forma cuadrada. Y al describirnos su traza y las figuras que en él se pusieron, leemos:

<sup>18</sup> De la misma manera que no todos los sonetos copiados e insertados en la *Relación* se nos han conservado murales. Gracias a ella descubrimos nuevas composiciones del Licenciado Miguel Cortés, Valerio Fortunio de Ágreda, Juan Valero Palacios, Antonio Francés, el Licenciado Jerónimo Gutiérrez, Juan Ripol, Fray Miguel de Ezpeleta, el Licenciado Antonio Torres, Antonio Fozes o el Licenciado Pedro Sigüés, por citar algunos nombres.

<sup>19</sup> Lo menciona Fernando Bouza Álvarez en su artículo «La majestad de Felipe II. Construcción del mito real», en *La Corte de Felipe II*, bajo la dirección de José Martínez Millán, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 37-72. Aunque Juan Martínez lo incluye dentro de los *Sonetos al quarto Certamen* (p. 242-243), en realidad está aludiendo al *Certamen tercero*, para el que se pedían explícitamente sonetos.

<sup>20</sup> BNM: R/4981.

... no auia sombra donde perdiere luz, ni luz que no se asombrase con los miembros graues del tumulo, que quedo libre y desembuelto para gozar sin perder la uista ninguna parte del, ni de sus figuras y letras, que se pudieron leer muy bien, avn las mas altas; por auerse puesto con acrecentamiento y di[s]minucion con buena perspectiua, para que a todas partes las alcançase la vista...

La magnificencia de esta arquitectura efímera, en estrecha relación con la escultura y la literatura, responde a la intención propagandística del poder. La utilización del orden dórico en el túmulo real tiene que ver con la idea del monumento al rey-sol. No hay que olvidar que Felipe II tenía el sol como emblema personal<sup>21</sup>.

En cualquier caso, el tipo de túmulo construido en Zaragoza con motivo de la muerte del monarca responde al deseo de recrear un grandioso templo funerario, de planta centralizada, con superposición de diferentes cuerpos arquitectónicos y con cubierta cupulada. Es el túmulo clasicista<sup>22</sup>. Y en el *Prólogo al lector*, Juan Martínez expresa que, entre los motivos que le han movido a historiar estas solemnes exequias, está el amor a su patria, y añade:

Y assi pareciendo me seria injusta cosa, quedassen sepultadas las Pompas funerales, que con tanta magestad ha solemnizado, determine comunicarlas a los demas Reynos de España, que desta grandeza no tienen tan entera noticia, para que sepan todos, el genero so pecho, con que esta nobilissima ciudad sirue a sus Reyes.

Esta fiesta extraordinaria de carácter luctuoso tuvo, pues, su propio libro impreso o *relación de fiestas*, incluyendo en él el certamen literario propuesto por la Universidad, la relación de la enfermedad y muerte de su Magestad y el Sermón de las Exequias<sup>23</sup>. Todas las formas poéticas del Barroco se integraron allí porque la justa literaria formaba parte insoslayable del aparato de la fiesta, haciéndose cara al público<sup>24</sup>. La poesía se hacía mural en el entramado arquitectónico. Los carteles conformaban una poética propia que se exhibía y se enjuiciaba, asumiendo una función defensora de los valores señoriales.

<sup>21</sup> Véase al respecto: Juan F. Esteban, «Mensaje simbólico de las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del Barroco», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXI, 1981, pp. 121-141.

<sup>22</sup> Para profundizar en la materia, véase el trabajo de M<sup>a</sup> Adelaida Allo, «La arquitectura provisional en los túmulos para exequias reales», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, pp. 131-154.

<sup>23</sup> Conviene repasar los estudios de Eliseo Serrano Martín, «Textos y festejos en las celebraciones públicas aragonesas de la Edad Moderna», y M<sup>a</sup> Adelaida Allo, «El Libro de exequias reales», ambos incluidos en el colectivo *Fiestas Públicas en Aragón...* (cit. en n. anterior), pp. 15-46 y pp. 69-83, respectivamente. Como complemento, el estudio de Lorenzo Pérez del Campo y Francisco Javier Quintana Toret, *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial, 1985. De Fernando Rodríguez de la Flor, sus dos trabajos: *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1989; y *Política y fiesta en el Barroco*, Salamanca, Universidad, 1994. Y de Francisco López Estrada: «Fiestas y literatura», *Ínsula*, núms. 470-471, 1986, pp. 19-20; y «La fiesta literaria en la época de los Austrias: contexto y poética», en *Culturas en la Edad de Oro*, dirigido por José María Díez Borque, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 181-195.

<sup>24</sup> Véase Aurora Egido y Luis Sánchez Lailla, «Certámenes literarios aragoneses del Siglo de Oro», en *Fiestas Públicas en Aragón...* (cit. en n. 22), pp. 47-55.

Y para finalizar y concluir este apartado, retomaré brevemente aquel cartel de justa poética encuadrado al final del manuscrito de la *Real Biblioteca*<sup>25</sup>. Como tantos otros, este cartel impreso se colgó por las calles y en él se hicieron públicas las normas del certamen, los temas, los premios, las condiciones y los jueces que componían el tribunal. Pero lo que para nosotros tiene un valor excepcional es, una vez más, la exigencia expresa de presentar *poesía mural* al certamen:

De los Versos, se ha de dar vna copia escrita de letra grande, clara y bien adornada, para que se ponga en el Claustro de el dicho conuento: otra de buena letra comun ordinaria, para que se pueda despues juzgar. Pero se adierte que vna ni otra no ha de yr firmada.

### Los Carteles de San Juan Evangelista

Parece que todo el mundo está de acuerdo en que los carteles poéticos de San Juan Evangelista forman un grupo aparte dentro de aquella *poesía mural* cuyo único fin era la publicación. El juego y la experimentación atrevida y constante con los tipos de imprenta, así como la utilización de dos tintas diferentes, roja y negra, para una mayor visualización y riqueza decorativa del pliego, hacen de ellos ejemplares especialmente valorados y buscados por el bibliófilo.

De nuevo es Alonso Víctor de Paredes, mayordomo de la cofradía de San Juan *ante portam latinam* en 1630<sup>26</sup>, quien en su *Institución y origen del Arte de la Imprenta* nos ofrece un sabroso comentario acerca de la edición de este tipo de carteles:

En lo que pertenece a las Poesias, ò Romances que se hazen para la Fiesta del señor SAN IVAN Ante Portam Latinam, nuestro Glorioso Patron, no tengo, ni se me ofrece nada que dezir: porque esso cada vno los dispone en la forma que mejor le parece, y conforme à su buen zelo, y asseguro ingenuamente, que todos los que he visto de casi veinte años à esta parte, no he tenido en que hazer reparo de consideracion, porque todos procuran excederse a si mismos, y a mi me ha dado sumo consuelo el ver en esta parte llegado tan à lo sumo de la perfeccion nuestra Arte. Pero ya me parece que oigo dezir a alguno: Como puede este hombre assegurar lo que nos dize, si no ignora lo que se dixo de vno que salio los años passados? A esso respondo, que los apodos que entonces se dixeran, no se dixeran tanto porque no estuviessen bueno, quanto por el motivo que se tuvo en hazerle, que solo fue deslucir otro que salió del mismo pensamiento el año antecedente<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> II/2459, n.º 141, fol. 118: [Cartel de temas, premios, condiciones y jueces de una justa poética que propone la Cofradía de la Anunciación de Salamanca]. Aparece citado en Lorenzo Ruiz Fidalgo, *La Imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1995, vol. III, n.º 1479, como representante de la tipografía de Pedro Lasso. De igual manera quedan registrados en este trabajo otros dos ejemplares encuadrados en nuestro volumen palaciego: n.º 1456 (II/2459, n.º 1-2, fol. 2), y n.º 1478 (II/2459, n.º 134, fol. 112).

<sup>26</sup> De la hermandad de los impresores de Madrid. Véase Mercedes Agulló y Cobo, «Noticias de impresores y libreros madrileños de los siglos XVI y XVII», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 1965, p. 202.

<sup>27</sup> Alonso Víctor de Paredes, *Op. cit.*, fols. 40v-41r (el subrayado es mío).

Esto demuestra que los impresores competían por sacar a la luz pública los mejores carteles, los más decorados y originales, y que en cada ciudad la hermandad de impresores ponía todo el empeño por lograr la edición más cuidada y artística en el día de la festividad de su patrón, todo lo cual debió generar ciertas rivalidades y más de un enfrentamiento.

Para la elección de San Juan Evangelista como patrón de los impresores de la Villa nos trasladamos al año 1597. Por aquel entonces los impresores de Madrid decidieron fundar una Hermandad o Cofradía y se reunieron el día 6 de mayo en el Hospital de Antón Martín:

Había sido creada la Hermandad para atender al mutuo socorro en las contingencias desgraciadas de la vida y tributar al santo patrono el culto debido<sup>28</sup>.

Parece que la elección tiene que ver con el martirio que San Juan Evangelista sufrió por orden del Emperador Domiciano delante de la Puerta Latina de Roma, justo antes de su destierro a la isla de Patmos. Consistió en introducirle desnudo dentro de una tina de óleo, pez y resina ardiendo, sin que por ello sufriera daño alguno. Dado que los impresores, para confeccionar la tinta de imprenta, hervían los ingredientes en una tina de aceite, se ha llegado a afirmar que «de aquí tomaron pretexto los impresores para elegir a este santo por su patrono»<sup>29</sup>.

Por otra parte, en la sección de *Varios Especiales* de la *Biblioteca Nacional* de Madrid figura un impreso en 4.º, de catorce hojas, cuyo título reza: CONCORDIA, | EXECUTADA POR EL CABILDO | DE ESCRIBANOS DE EL NUMERO | DE ESTA VILLA DE MADRID, | PARA FUNDAMENTO DE LA | Hermandad de su Glorioso Patron | San Juan Apostol, y Evan- | gelista<sup>30</sup>. Esta vez los Escribanos se reúnen en la Iglesia Parroquial de San Salvador, en 1643. El impreso establece las Ordenanzas, Condiciones y Constituciones que han de regir el perfecto funcionamiento de la Hermandad. Y desde el principio, se declara el objeto de la Concordia:

Que considerando la antigüedad que este Numero tiene, y la estimacion que siempre se ha hecho, y hace de los que han usado, y exercido nuestros Oficios, y los usamos, y exercemos; y que para su mejor acierto, desde su principio, y creacion tomaron, y tomamos por nuestro Patron, y Protector al Glorioso San Juan Evangelista, à quien en su día, en hacimiento de gracias, todos los años se ha celebrado por nosotros, y nuestros antecessores Fiesta, con la solemnidad, y devocion mas decente, que se ha podido; y deseando que esto se continüe, y conserve, como cosa de el servicio de Dios nuestro Señor, con el mismo, y mayor lucimiento que se pueda, por lo que debemos à tan gran Santo, à quien atribuimos qualquier acierto que hayamos tenido, y los que por su

<sup>28</sup> Juan José Morato, *La Cuna de un Gigante. Historia de la Asociación General del Arte de Imprimir*, estudio preliminar de Santiago Castillo, Madrid, Servicio de Publicaciones, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1984, [ed. facsímil de la hecha en Madrid por el impresor José Molina en el año 1925], p. 31.

<sup>29</sup> *San Juan Ante Portam Latinam: Patrono de los impresores*, Barcelona, Tipografía Emporium, 1962, p. 6.

<sup>30</sup> BNM: VE/48-59.

proteccion esperamos tener. Y assimismo, deseando que una Comunidad como la nuestra lo sea con el gobierno que convenga, y exercicio loable de que resulte el servicio de Dios nuestro Señor, y el de su Bendita Madre, utilidad, y beneficio à nosotros, y à los que subcedieren en nuestros Oficios, y à otras muchas personas del Pueblo, hemos tratado, y conferido sobre todo lo que mas bien se debe executar; y assi, unanimes, y conformes, hemos resuelto de hacer fundacion de Congregacion, è institucion de Fiesta, meramente de Legos, y lo demás que aqui irà declarado, en la forma, y con las Ordenanzas, Condiciones, y Constituciones, y consignacion de lo necessario para ello, en la forma, y manera siguiente (...).

En realidad, la Hermandad vuelve a reelegir al Glorioso Apóstol San Juan Evangelista como Patrón, Protector y Abogado, y estipula que cada año en su día, el 6 de mayo, se le haga Fiesta, con Misa cantada, música y sermón, a poder ser en San Salvador, adornando la Iglesia y el Altar con el mayor lucimiento posible, y dejando al descubierto al Santísimo Sacramento desde por la mañana hasta por la noche, momento en que se encerrará con toda solemnidad. La festividad religiosa era algo inquebrantable, de modo que deben acudir obligatoriamente ese día todos los Escribanos del Número de la Villa de Madrid, confesarse y comulgar, para el bien de sus almas y ejemplo de los presentes. La jura y promesa de no infringir lo contenido en esta Concordia se firma en la Villa de Madrid, a nueve días del mes de octubre de 1643.

De lo que no hay duda es de que la llegada de la fiesta patronal se anuncia en cada Hermandad con sorprendentes carteles gremiales, que procuran siempre excederse uno a otro, según hemos visto, y con los que se repiten los cultos y se rinde honor al Santo. En la *Biblioteca Nacional* hemos catalogado siete pliegos diferentes dedicados a San Juan Evangelista, en los que el noble Arte de la Imprenta llega a puntos insospechados<sup>31</sup>. Las habilidades técnicas del impresor quedan, por ejemplo, magníficamente plasmadas en un ejemplar donde el texto se dispone a tres columnas, sobreorladas con la forma de dos altares y un cáliz (VE/25-79), o en otro en donde se reproduce una composición en forma de altar, gracias a los signos tipográficos utilizados con esa finalidad (VE/25-35).

Estos pliegos murales, por otra parte, nos dan las claves necesarias para conocer la figura y personalidad de San Juan Evangelista. Se le menciona como el *Benjamín de Christo*, el *Hijo segundo de María*, el *Coronista Sagrado*, el *Fénix de la Escritura*, el *Regalado de Christo*, el *Soberano Evangelista*, el *Águila misteriosa* y el *Glorioso Apóstol, Virgen y Mártir*. Sin embargo, la mayoría de las veces se le representa exclusivamente, a través de los grabados, como un escritor sorprendentemente joven, sin aludir al simbolismo del martirio sufrido ante la Puerta Latina de Roma, anciano por entonces de más de noventa años de edad. Otras veces se nos muestra de pie, con túnica y manto y un cáliz en la mano izquierda del que sale un dragoncillo, lo que refleja el momento en que vuelve a Éfeso, tras la muerte del Emperador, y se le obliga a beber

<sup>31</sup> Apunto aquí sus signaturas: VE/23-38, VE/23-39, VE/23-45, VE/25-35, VE/25-79, VE/206-87 y R/35818.

una copa envenenada, sin sufrir por ello mal alguno. Y así aparece también en el grabado de la edición toledana del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, de 1591<sup>32</sup>.

En este sentido, la especial poética de las piezas y su despliegue de historia eclesial reclamarían la atención de un pueblo que simplemente las contemplaba gozoso, sin llegar a tener nunca la formación requerida para interpretarlas en su justa medida. Recurrir a autoridades en la materia era por aquel entonces privilegio de unos pocos, familiarizados con los escritos del propio Alonso de Villegas, o tal vez apasionados de los comentarios de Diego de la Vega y su *Parayso de la Gloria de los Sanctos*<sup>33</sup>.

\* \* \*

Es hora ya de concluir brevísimamente. He procurado adentrarme en el escenario vivo que generó y difundió la *poesía mural española* durante el siglo XVII, y he obtenido algunas respuestas. El género no sólo existió en ese marco, sino que se consolidó en el espacio urbano de la Corte y en el espacio sacro del Templo: por una parte, la *poesía mural* nacía y quedaba reglada a través de normas en certámenes literarios; por otra, el impresor la elegía como género para plasmar las habilidades de su técnica y su dominio del noble Arte de Imprimir. Pero las posibilidades que ofrece son enormes, más si tenemos en cuenta que incluso sirvió al pueblo para expresar sus propias opiniones, como reflejan algunos panfletos satíricos aparecidos durante el período de catalogación en la *Biblioteca Nacional*.

Sirva este pequeño trabajo como botón de muestra de todo lo que queda por hacer en el campo de la catalogación y estudio de unas piezas que rindieron homenaje, con sumisión y acatamiento, a la autoridad regia y al poder eclesiástico.

<sup>32</sup> Véase Ana María Roteta de la Maza, *La ilustración del Libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1637)*, con un prólogo de José Antonio Maravall, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-Diputación Provincial, 1985, p. 156. Asimismo Blanca García Vega, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas -Diputación Provincial de Valladolid, 1984, tomo I, pp. 207-208; y Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1991, tomo I, pp. 122-123. La plasmación de las escenas referentes a la vida de San Ivan apóstol y evangelista, según la versión divulgada por Jacobo de Vorágine en su *Leyenda dorada*, puede contemplarse en el «Retablo de San Ivan Evangelista» de la Iglesia de Nuestra Señora de la Peña en Ágreda (Soria) (véase: *La Ciudad de seis pisos*. Catálogo de la exposición de las Edades del Hombre. El Burgo de Osma, Soria, 1997, pp. 222-223).

<sup>33</sup> Véase *Flos Sanctorum*, y *Historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y señor nuestro, y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Yglesia católica, conforme al Breuiario Romano, ...*, por el Maestro Alonso de Villegas, en Toledo: por la viuda de Juan Rodríguez, 1591. También *Parayso de la Gloria de los Sanctos. Donde se trata de sus prerogatiuas y excelencias*, compuesto por el Padre Fr. Diego de la Vega, Lector de Theología, en el insigne Conuento de S. Iuan de los Reyes de Toledo, en Medina del Campo: por Juan Godínez de Millis, 1604. Por otra parte, en la centuria anterior ya se había extendido la afición a las *Justas literarias* en honor de San Juan Evangelista (BNM: R/6086<sup>1</sup> y RAE: V/137-5). Y en el siglo XVIII se sigue incluyendo la vida del Santo entre las historias sagradas más célebres del mundo: *Colección de varias historias, asi sagradas, como profanas, de los mas celebres Héroes del Mundo, y sucesos memorables del Orbe...*, por Hilario Santos Alonso, en Madrid: en la Imprenta de D. Manuel Martín, 1767. Para la historia de la vida del Santo, puede revisarse el monográfico de Cecilio Lázaro Benítez, *Historia de la vida de San Juan Evangelista. El Apóstol Virgen. El Águila del dogma*, Alicante, Imp. Original, 1985.

# EL AMOR COMO DESAFÍO EN LA POESÍA DE VILLAMEDIANA

Lidia Gutiérrez Arranz  
Diputación de Barcelona

El tratamiento que recibe el tema amoroso en la poesía de Villamediana presenta matices muy diversos según se trate de los sonetos o de la poesía mitológica, pero es una característica de ambos la presencia recurrente del desafío de amor como subtema.

En el soneto «¿Qué no puede sufrir quien no confía» encontramos la siguiente definición:

Es de la fe lisonja la osadía,  
y la esperanza de la fe un aliento,  
cuando constante en el mayor tormento  
tiene Amor por enmienda la porfía.  
(vss.5-8)<sup>1</sup>

Una definición que constituye toda una declaración de principios, si tenemos en cuenta que buena parte de los sonetos amorosos del Conde son casi un tratado de filosofía amorosa.

Para Villamediana, el amor es un riesgo, en el sentido en que amar es desafiar al propio dios del amor, Cupido. Este principio rige toda la aproximación a la amada -cuya presencia se omite deliberada y sistemáticamente en los sonetos-. El pensamiento que el amante le dedica es siempre osado y temeroso, por tanto, «loco» y esa locura permite que derive precisamente en desengaño:

---

<sup>1</sup> Cito los sonetos por la edición de *Poesía de Villamediana* de María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992, sonetos amorosos, LXXVIII, p. 167.

mi osado y rendido pensamiento,  
 muy temeroso para atrevido,  
 y para no atrevido ya muy loco.  
 (vss.6-8)<sup>2</sup>

La osadía es concepto asociado a «poner alto el pensamiento», expresión que la identifica con empresas como la de Faetón y sitúa al amante como héroe y al ser amado en un plano inalcanzable. Aun omitiendo la imagen de la amada o toda referencia a ella, la idea misma de amor es sinónima de «empresa osada»:

Callar quiero y sufrir, pues la osadía  
 de haber puesto tan alto el pensamiento  
 basta por galardón del sufrimiento  
 sin descubrir más loca fantasía.  
 (vss.1-4)<sup>3</sup>

La propia experiencia de amante justifica en sí misma todo un universo de sensaciones, por lo que unos versos más adelante dice «que lo que mueve Amor no es culpa mía» (vs.8).

Osadía y atrevimiento se convierten en argumento amoroso, ya que justifican y definen toda la actitud del amante, como vemos en estos versos:

Si facilita Amor de mi osadía  
 el alto fin, si mi esperanza veo  
 cumplida del más lícito deseo  
 que atenta voluntad lograr porfía,  
 novillos dos de la vacada mía,  
 de tus aras, Amor, serán trofeo (...)  
 (vss.1-6)<sup>4</sup>

Ése es el motivo de la presencia de la imagen de Ícaro, velado en el peligroso «vuelo» y las «alas de cera», símbolos del desafío amoroso:

Vuelve, pues, de sus ansias no vencido,  
 el efecto de un lícito deseo  
 que sufre osado, si cobarde espera.  
 Gloriosamente admiración caído  
 a piélagos de amor, en que me veo  
 volar, inaccesible, alas de cera.  
 (vss.9-14)<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Soneto LXXX, p. 168.

<sup>3</sup> Soneto LXIII, p. 160.

<sup>4</sup> Soneto XLI, p. 149.

<sup>5</sup> Soneto LXXVIII.

Estos elementos también aparecen asociados al «atrevimiento» y la «gloria» en el siguiente fragmento:

Mas si a la pena, Amor, el gusto igualas  
con aquel nunca visto atrevimiento  
que basta a acreditar lo más perdido,  
  
derrita el sol las atrevidas alas,  
que no podrá quitar al pensamiento  
la gloria, con caer, de haber subido.  
(vss.9-14)<sup>6</sup>

Este atrevimiento frente al peligro convierte la osadía amorosa en actitud heroica, pues justifica el riesgo de la sola intención. De ahí que la imaginería preferida por Villamediana para presentar este subtema sea la de Ícaro:

De cera son las alas, cuyo vuelo  
gobierna incautamente el albedrío,  
y llevadas del propio desvarío,  
con vana presunción suben al cielo.  
(vss.1-4)<sup>7</sup>

El poder del dios de Amor es tal que nada se le resiste:

Por los resquicios de sus ñudos cabe  
un pensamiento en forma de querella,  
pues si Amor es abogado della,  
ni fijo muro fue, ni metal grave.  
(vss.5-8)<sup>8</sup>

La porfía amorosa resulta del atrevimiento y de la constancia, actitud que la convierte también en honorable:

y la constancia, inútil en el daño,  
por honra tiene ya lo que es porfía  
(vss.13-14)<sup>9</sup>.

Asimismo ennoblece al que la ejerce, pues supone el premio mismo de su intento:

(...) la osadía  
de haber puesto tan alto el pensamiento  
basta por galardón del sufrimiento  
(vss.1-3).

<sup>6</sup> Soneto V, p. 131.

<sup>7</sup> Soneto V.

<sup>8</sup> Soneto LXXIII, p. 165.

<sup>9</sup> Soneto IV, p. 130.

Como hemos observado en estos versos, el amor se define por el riesgo. Así, en el otro extremo de la experiencia del reto amoroso está el desengaño de amor, convertido no en derrota, como sería de esperar, sino en vano escarmiento, relegado a un segundo plano por una experiencia ya válida en sí misma, independientemente de los resultados que pueda desencadenar.

La presentación del amor como desafío genera, a su vez, esta imagen del amante: situado en un plano distanciado de la amada, en una relación dialéctica con el amor y su poder, y más sensible a la comprensión del proceso de amor - desamor que a la figura de la propia amada. Esto hace posible la omisión de la misma, en el sentido que ni su retrato, ni su actitud aparecen como elementos a tener en cuenta por la voz del poeta. Frente a esta nota característica de los sonetos, dos de las fábulas mitológicas del Conde, la *Fábula de Apolo y Dafne* y la *Fábula de Europa*, debido a los mitos centrales que sirven para darles título, presentan el retrato de amante, amada y dios de amor en detalle.

En *Dafne y Apolo*, las estrofas introductorias ofrecen la síntesis del triángulo que define toda la fábula: Dafne, Apolo y Cupido. Dafne es la ninfa casta, Apolo, el rival de Cupido, con una definición de su actitud con el verbo «contrasta» y éste último, como dios ciego:

Oíd, Albano esclarecido, en cuanto  
 Palas os liga el yelmo, os presta el asta,  
 de quejosa deidad luciente llanto,  
 que en vano un dios al ciego dios contrasta;  
 veréis en tanto afecto, en desdén tanto,  
 vestir corteza esquiva ninfa casta,  
 en aquel árbol que reserva sólo  
 de las flechas de Júpiter Apolo.  
 (vss.65-72)<sup>10</sup>

Mientras, Dafne pasa a un segundo plano y sirve de contrapunto al proceso de «osado atrevimiento» de Apolo, el verdadero tema de la fábula es la rivalidad Apolo - Cupido. Una rivalidad ya de antemano definida como contienda entre partes desiguales - «que en vano un dios al ciego dios contrasta;» -. Villamediana hace de este «contrasta» el verdadero tema de la fábula y, del mismo modo que sucede en la de Faetón, aparece el motivo de la jactancia de las empresas realizadas como núcleo que desencadena toda la trama posterior, pues Apolo desafía con tal argumento a Cupido. El desafío de Apolo se expresa en estos versos:

Tú, pues, rapaz y ciego, no presumas  
 de tus flechas al viento dar más plumas.  
 (vss.151-152)

<sup>10</sup> Todas las citas de fábulas mitológicas pertenecen a la edición de las mismas que constituye una parte de mi tesis doctoral inédita.

Planteado este núcleo dramático así, tenemos al dios de amor como móvil esencial, trazado en una estructura bipolar, Apolo frente a Cupido, en que cada uno de los dos dioses constituyen ejes de referencias, que van desde la estrofa XII de la fábula, orgullo inicial de Apolo, hasta la presentación del origen de este conflicto en la estrofa XXII.

A partir de aquí, la contestación de Cupido (Strs.XXIII-XXV) se convierte en la expresión de la *praemonitio* central del relato: impugnar «misterio establecido» supondrá sentir «la fuerza de mi eterna mano», dice Cupido (vss.178-179).

Éste toma venganza utilizando como arma el amor. Su amenaza final «tú, pues, me pagarás tu atrevimiento» (vs.199) marca el cierre del diálogo de las dos fuerzas en conflicto y, a la vez, la manifestación del móvil esencial en la trama:

tal Amor, ofendido y no vengado,  
cela, si no ya olvida injuria inmensa  
(vss.217-218).

La misma actitud caracteriza la perspectiva de Cupido en la *Fábula de Europa*, esta vez desafiando a la ninfa. Reacciona ante el lamento de ésta burlándose de él. Toda la imagen que se nos ofrece del dios de amor ante el hecho se dibuja a partir de epítetos: «el ciego alado» con el rapto y con su burla. Delata su objetivo, escarnecer el «desdén esquivo» de la virgen, que invoca a Júpiter, «ardiente causa de la ardiente ofensa», como vemos en los versos siguientes:

Este llanto, esta voz poco movía  
al ciego alado que en el agua ardía,  
a sus quejas presente,  
que anteviendo a la escena el fin lascivo  
escarnece el esquivo  
de la virgen desdén que, inútilmente,  
invoca en su defensa  
la ardiente causa de la ardiente ofensa.  
(vss.672-679)

Pero el Conde no se ciñe a perspectivas únicas en su poesía. Cupido venga la que considera una injuria contra sí provocando en la *Fábula de Apolo y Dafne* la rivalidad de ambos. Ella se verá agraviada por la persecución del dios y éste doblemente agraviado por su desdén y la propia sumisión al amor.

Relaciones equivalentes nos presenta Villamediana en la *Fábula de Europa*, en la que Cupido contrasta su poder con el de Júpiter, sometiéndole al poder del amor. El Conde recurre, igual que en la fábula anterior, a la presentación del núcleo temático en la propia introducción, en la que nos explica en qué consiste la célebre victoria de Amor:

cuando hizo su arpón volante de oro  
bramar un dios y suplicar un toro  
y de ciego pastor errante armento  
beber la sal del húmido elemento,  
(vss.26-29).

Es decir, lograr que un dios se transforme en toro, movido por el amor que su «arpón volante de oro» ha encendido en él, velando en esta estrategia la aproximación a la amada.

El dios de amor aparece rodeado en *Apolo y Dafne* por opósitos y antítesis, que subrayan estas múltiples relaciones:

Armas contrarias son de su oficina  
 aliento al ofendido y esperanza,  
 puntas de plomo y de oro el dios destina  
 en odio y en amor a su venganza;  
 ofendidos discursos encamina  
 cuando con ojos de ira a ver alcanza  
 el de belleza superior sujeto,  
 según que dé la fe de su conceto.  
 (vss.201-208)

Deja en suspenso la ofensa y pendiente la venganza, pues ahora sólo «su odio su agravio recompensa» (vs.224), con lo que se cierra este planteamiento en la estrofa XXVIII.

Pero, tal como exige el mito, el desarrollo del tema amoroso pasa por la elaboración de la imagen de la amada, aunque sea ésta un elemento secundario. En el encuentro de Apolo y Dafne encontramos enfrentadas las figuras de ambos:

Tal vez osado, y muchas temeroso,  
 suspende el dios su luz, Dafne su planta,  
 hizo su efecto el arco riguroso,  
 vengó ya tanta ofensa beldad tanta;  
 oro atractivo, plomo desdeñoso  
 una cuerda despide, Amor levanta  
 las victoriosas alas, cuyas plumas  
 la sal originó de las espumas.  
 (vss.433-440)<sup>11</sup>

En el encuentro convergen la energía («alas») que le concede Diana a Dafne para huir y el plomo lanzado por Cupido. El tiro de Amor, que sabemos áureo, anima la acción de Apolo. Ambos aparecen descritos por Villamediana, que utiliza el juego de antítesis como introducción al núcleo temático de la fábula, el triunfo del dios de amor, sintetizado en los versos:

Venciste ya, tirano dios alado,  
 honre tus templos el honor triunfante;  
 de mejor luz, de nuevo sol tocado  
 cede a tu brazo Febo radiante;  
 nunca dio tu desdén solicitado  
 igual efecto al arco de diamante,  
 (vss.441-446).

<sup>11</sup> Esta estrofa es el núcleo y síntesis de la fábula.

La argumentación se desarrolla después:

Tal que es huir la fuerza del violento  
 tiro de Amor como oponerse al hado,  
 fuerza cobrando su rigor y aliento  
 con vanas resistencias impugnado;  
 (vss.489-492).

Después nos los pinta en la escena amorosa, con simetría de términos antitéticos (estar / dejar, pudo volar / vuela, no suspende / suspende, ninfa amada / dios aborrecido), para sintetizar sus figuras y actitudes en «odio y amor midieron su distancia» (vs.613), culminación del fragmento que resume el desafío y la imposibilidad del amor.

La escena de la persecución de la ninfa diseña claramente la polarización de las dos figuras: por un lado Dafne, nueva Fénix que se aproxima y a la que se aproxima el fuego de Apolo, pasa de ser una figura estática a ser una figura dinámica en la carrera que Villamediana describe como «vuelo»; por otro, Apolo, luz divina vencida, víctima de Cupido y su venganza, también «vuela», pero a diferencia de ella que «no suspende su vuelo», Apolo «suspende el curso», aunque «apenas conoce su mal», consciente de lo vano del intento. Cada uno dibuja un ámbito, que se resume finalmente en «odio y amor»:

odio y amor midieron su distancia  
 en ninfa amada, en dios aborrecido;  
 (vss.613-614).

Medida esa distancia entre odio y amor, se abre el poema a las voces de amante y amada, ya que no en diálogo, en alternancia de peticiones en dos líneas: de Apolo a Dafne (Strs.LXXVIII-LXXXI), de Dafne a Diana (Strs.LXXXIII-LXXXIV). Desaparece de la escena la presencia explícita de Cupido, para resaltar la tensión que establecen amante y amada. El tercer elemento, en esta ocasión, aparece sustituido por la figura de la casta Diana, contrapunto del dios de amor, sustitución del amor profano por el casto al servicio de la diosa y contraposición de ésta al dios de amor. La misma antítesis, amor casto / amor profano, encontramos expresada en la introducción de la *Europa*, cuando se nos enumeran los elementos esenciales en el núcleo de la fábula: el amor profano (Cupido / ciego pastor) y la guerra de amor, la castidad (velada en la figura de Diana, en el vs.12) y el amante (dios y toro).

En el encuentro de Dafne y Apolo, el parlamento de cada uno supone una inserción en el discurso del otro. En primer lugar, Apolo se dirige a ella describiéndola («fugitiva diosa», «napea esquiva», «esquivez alada») y dibujando su acción, a través de la que revela su naturaleza divina, «Febo te sigue», «dios amante», pero, al fin, «dios violento». Como dios amante menciona su aliento y su propósito de alcanzarla, argumento que más tarde se convierte casi en amenaza con la expresión «tus rayos han de ser de Apolo» (vs.648). Ante esta actitud responde Dafne invocando a Diana, en una oración en la que argumenta su voluntad y deseo.

La metamorfosis de Dafne en laurel no es el objetivo del relato, como prueba su

estructura argumental y la organización del universo mitológico, sino pretexto para la caracterización de la planta como honor del vencido Apolo, es decir, triunfo en el reto amoroso. De la misma forma, en la *Fábula de Europa* la metamorfosis de ésta no es sino parte de un desenlace en el que lo esencial es la anagnórisis de la figura del amante y, sobre todo, el triunfo del dios de amor. Porque, en definitiva, el amor se manifiesta a través de la expresión de la propia tensión amorosa y el desafío. Villamediana desplaza la atención del lector a la figura de Cupido y su victoria frente a un dios, verdadero tema y eje central de la fábula.

El reto amoroso también genera una imagen del dios de Amor acorde con los efectos de su acción. El Cupido de las fábulas es presentado en los sonetos directamente como Amor, con un poder que supera al propio amante - «lo que mueve Amor no es culpa mía»<sup>12</sup> -. Su ambivalencia le caracteriza, «a la pena, Amor, el gusto igualas»<sup>13</sup>, así como su naturaleza de elemento de tensión, «árbitro Amor entre esperanza y miedo»<sup>14</sup> y coadyuvante de la osadía amorosa, como vemos en los versos «Si facilita Amor de mi osadía / el alto fin / (...)». Ésta es su verdadera naturaleza.

Pero, como ya señalé en mi tesis doctoral (inérita), en ambas fábulas el triángulo amoroso es falaz. Nada hay de convencional en ninguno de los mitos del Conde. Tampoco, pues, en éstos, en los que volvemos a encontrar la misma imagen del concepto amoroso que vimos en los sonetos: una experiencia válida en sí misma, en la que el amor es desafío, pero no entre amantes, sino entre el amante y el dios de amor - o bien, en un segundo plano, entre el dios de amor y el ser amado -. Y en esta rivalidad se resuelven ambas fábulas, de forma similar a la estudiada en los sonetos.

Villamediana utiliza el desafío como subtema recurrente en el tratamiento del tema amoroso. No le basta el uso de una plástica de origen petrarquista, con la que expresar un juego de opósitos, aunque se sirva de ella para la selección léxica, sino que muestra a través de esa estética una concepción del amor basada en la tensión dialéctica amante - amor, en la que este último es el objetivo, pues como el propio poeta señala:

Amor no es voluntad, sino destino.

<sup>12</sup> Soneto LXIII.

<sup>13</sup> Soneto V.

<sup>14</sup> Soneto LXXV, p. 166.

# LA PERVIVENCIA DEL MITO DE LA SERRANA DE LA VERA

Francisco Gutiérrez Carbajo  
U.N.E.D

Aunque el mito de *La serrana de la Vera* se consolida en el teatro del Siglo de Oro —y muy especialmente gracias a Lope y Vélez de Guevara— cuenta con unos antecedentes y tiene una pervivencia que lo hacen equiparable a otros motivos recurrentes de nuestra historia literaria. En efecto, la leyenda de *La serrana de la Vera* aparece ya en romances de los siglos XVI y XVII, pervive todavía en la tradición oral y ha originado —además de varias comedias de nuestro teatro clásico— alguna obra dramática reciente.

A finales del siglo XVII la recoge Gabriel Azedo de la Berrueza en su libro *Amenidades, florestas y recreos de la Provincia de Vera Alta y Baja, en la Extremadura*<sup>1</sup>. El capítulo XX está dedicado a la serrana, de cuya historia, según el autor, no hay apenas persona que no cante un antiguo romance. Azedo reproduce varios, alguno de los cuales, como ya observa Menéndez Pelayo, bien podría ser del propio autor (Menéndez Pelayo, 1949: V, 397).

---

<sup>1</sup> El título completo de la obra es *Amenidades, florestas y recreos de la Provincia de la Vera Alta y Baja, en la Extremadura. Con un tratado de la retirada que muchos Santos Pontífices y otros Prelados y Santos Diáconos del Andalucía y de otras partes, hicieron a las sierras de la Vera, huyendo de la presencia de los Moros; y otro tratado de cómo los Griegos entraron en España; y de muchos hechos heroicos y de valor que algunos hijos desta Provincia han obrado en servicio de sus Reyes, y de otros Varones ilustres, así en armas como en letras, que ha procreado, y salen cada día desta dilatada Provincia de la Extremadura. Compuesto por D. Grabiell Azedo de la Berrueza, natural de la villa de Jarandilla. Al muy noble y esclarecido caballero D. Diego de Azedo y Albizu, Señor del Palacio y Torre de Azedo en Navarra. Con Privilegio. En Madrid. Por Andrés García de la Iglesia. Año de 1667.*

En Sevilla se publicó una segunda edición a expensas del duque de T'Serclaes Tilly, Imprenta de E. Rasco, 1891.

Don Ramón Menéndez Pidal (1938) aporta una versión, incluida con variantes en otras colecciones (García Matos, 1944: 426-427; Rodríguez Moñino, 1965: 200-201). Si en los romances que recoge Azedo la serrana es presentada como cazadora, sensual, cruel y forzada, en estas últimas versiones la mujer es caracterizada con rasgos semejantes, pero no aparece adormecida sensualmente por excesos venéreos sino por los efectos de la música.

Para Menéndez Pidal, este romance constituye una última evolución de las serranillas medievales. Pero si las serranillas refieren el encuentro de un caminante con una mujer guiadora por los senderos de los montes y a la vez salteadora, el romance asume el tono de las historias de bandoleros.

Doña María Goyri nos proporciona nuevos textos de esta leyenda (Goyri de Menéndez Pidal, 1906: 374-385 y 1907: 24-36), algunos de los cuales reproduzco a continuación:

Estaba la serranita paseando la ribera,  
vido venir un soldado desertado de la guerra,  
le ha cogido de la mano y a su cueva se lo lleva.  
Le ha mandado facer lumbre, con huesos y calaveras;  
después que habían cenado le mandó cerrar la puerta;  
él, como algo picarillo, la ha dejado un poco abierta.  
Le trajo un arrebilito para que se entretuviera,  
y al son del arrebilito jizo que durmiera ella.

Como en las versiones anteriores, huye el caballero, despierta la serrana y le tira con la honda una piedra que le derriba la montera:

–Vuelve, vuelve, soldadillo; vuelve por la tu montera.  
–Yo no vuelvo, serranilla, aunque de oro y plata fuera.

En Extremadura, Palencia, Cataluña y Portugal indica doña María Goyri que podían recogerse romances de este tipo.

En efecto, la composición que lleva el número 259 del *Romancerillo catalán* de Milá y Fontanals aborda el mismo tema, aunque situándolo en distinto lugar:

A la montaña de Oro, allí dentro de una cueva,  
*N'hi* había una serrana blanca y *rossa*, y no es morena.  
Trae el cabello crespado y con una rica trenza,  
Cuando quiere hallar un hombre, ya se va por la ribera.  
*Veu veni* un gallardo mozo: «Gallardo mozo, detente».  
*S'en pren* mano *per* mano y *s'en van dalt* de la cueva;  
La cueva *n'era voltada* de cabezas de hombres muertos:  
«Son los hombres que yo he muerto allí *baix* a la ribera;  
Lo mismo será de ti cuando mi voluntad fuera...».  
De *tants* besos y *abrassadas* la serrana *s'en* aduerme;  
Yo me *vuy* a poco a poco, yo me *vuy* apartar de ella.  
Siete leguas caminaba *sense girarme enderrera*.

Ya veig vení la serrana, venía tota correnta,  
 Ab un perro al costado que feya mes pó que ella.  
 «Detente, gallardo mozo; gallardo mozo, detente,  
 Que t'en vuy doná una carta per la gent de la ribera;  
 Si no l'escrich de mi sangre, ya l'escriuré de la teva»  
 «No pot ser, linda serrana, que yo ya seré a mi tierra.»  
 «¡Ay trista de mí, mes trista; ahora seré descubierta!  
 De tanta rabia y malicia, la serrana se reventa.

Milá y Fontanals recogió cuatro versiones más de este romance. En algunas de ellas en vez de la montaña de Oro se dice la de Oris y Urp. En otras se menciona la ciudad de Valencia y en dos la de Clemencia, por corrupción del nombre de Plasencia, que debe de ser poco familiar al vulgo catalán (Menéndez Pelayo, 1949, V: 399).

Este asunto, sin embargo, no es privativo de la serrana: el romance de «La Gallarda» localizado con preferencia en Asturias y Galicia (Goyri, 1907: 32) nos presenta igualmente una matadora de hombres: una dama que seduce a los caballeros desde «ventana florida» y que no sabe bien por qué motivo los aniquila luego.

Como escribe Caro Baroja, «la inquietud que nos queda por conocer la razón de esta fobia es más valiosa que la explicación racional, dada después en textos teatrales largos y detallados o en artículos eruditos» (Caro Baroja, 1974: 279).

De todas las versiones expuestas, la recogida por Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos* es la menos ajustada a la tradición de la Vera (Caro Baroja, 1974: 279-280).

Lo cierto es que fragmentos de esos romances se encuentran en las obras dramáticas que abordan el tema de la «serrana», aunque la forma primitiva de la canción quizá sería la de la serranilla. Menéndez Pelayo observa que el tipo más antiguo y genuino es el que nos ha legado Lope en una de las escenas del acto tercero de su comedia: «Salteóme la Serrana/ Junto al pie de la cabaña./ La Serrana de la Vera./ Ojigarza, rubia y branca./ Que un robre a brazos arranca./ Tan hermosa como fiera./ Viniendo de Talavera/ Me salteó en la montaña./ Junto al pie de la cabaña./ Yendo desapercibido/ Me dijo desde un otero./ «Dios os guarde, caballero./ Yo dije: «Bien seáis venido./ Luchando a brazo partido./ Rendíme a su fuerza extraña./ Junto al pie de la cabaña» (Menéndez Pelayo, 1949, V: 398).

En cualquier caso, se trata de distintas versiones sobre un mismo asunto, ya que como observa Adolfo Bonilla hay que distinguir tres temas: 1) el tema medieval de la serrana, de gran fuerza física y condición sensual, que persigue a los hombres para disfrutar de su amor (es el de las serranillas); 2) el de la mujer que mata después de atraer a los hombres (romance tradicional) y 3) el local de la mujer engañada, que se hace bandolera, huye del lugar y se venga de los hombres (romance y relato de Azedo) (Bonilla, 1917: 178).

Don Luis de Góngora había señalado ya en 1603 que había dos clases de serranas: «En los pinares de Xúcar/ vi bailar unas serranas,/ al son del agua en las piedras, / y al son del viento en las ramas./ No es blanco coro de ninfas/ de las que aposenta el agua/ o las que venera el bosque,/ seguidoras de Diana:/ serranas eran de Cuenca,/ honor de aquella montaña,/ cuyos pies besan dos ríos/ por besar de ellas las plantas...» (Góngora [1603], ed. Millé Giménez, 1972: 148).

El poeta cordobés, como observa Rodríguez Cepeda, se refiere a dos tradiciones: la mitológica y la del romancero oral. Las primeras posiblemente generadas por la mujer selvática o la amazona; las segundas por la lírica popular de corte peninsular, recuerdo pastoril del marqués de Santillana más que del Arcipreste de Hita (Rodríguez Cepeda, 1982: 17).

De los romances viejos de la serrana bandolera se conocen más de veinte versiones (Rodríguez Cepeda, 1974: 100).

El conjunto de romances y otras composiciones popularizadas reunido por Jesús Antonio Cid en Garganta la Olla, no ofrece, según el propio recolector, «ningún tema excepcional por su rareza o que no haya sido recogido ya varias veces, y pueda recogerse en otras zonas rurales con sólo el trabajo de explorarlas» (Cid, 1974: 471).

El tema de la mujer que se complace en dar muerte a los hombres después de atraerlos amorosamente ofrece analogías con el de Circe, anterior al de la reina Laba (historia del príncipe Beder de *Las mil y una noches* y libros de caballerías como el *Palmerín de Oliva* o la gigante Andandona del *Amadís*, III, 3) (Bonilla, 1917: 178; Rodríguez Cepeda, 1974: 101).

Don Ramón Menéndez Pidal y doña María Goyri niegan el carácter histórico de *La serrana de la Vera*, en su edición de la obra en 1916: «Se ha dicho que la leyenda de la Serrana (de cuyas manifestaciones populares hablaremos después) tiene un fundamento histórico. Los escritores extremeños creen que el nombre que Vélez da al seductor de la Serrana, don Lucas de Carvajal (v. 58), tiene un valor histórico, pero esta creencia carece de fundamento» (Menéndez Pidal, R. - Goyri, M., 1916: 130).

Estas tesis se enfrentan con las de Vicente Barrantes (1871: 19-22) y Vicente Paredes (1915), defensores a ultranza de la historicidad de la serrana. El origen histórico es sostenido igualmente por Menéndez Pelayo, que da por buena la versión de Azedo de la Berrueza (Menéndez Pelayo, 1949, V: 400).

Para Caro Baroja no hay duda sobre el carácter mítico de esta leyenda: «El tema de la Serrana de la Vera no es un tema histórico; se trata de un tema mítico que ha quedado en el folklore de una región bajo formas especiales, pero del que se pueden encontrar también vestigios en el folklore de otras partes» (Caro Baroja, 1946: 569).

Caro Baroja considera los romances como los elementos básicos de los que derivan las comedias de Lope de Vega y Vélez de Guevara; la de este último más fiel a la tradición oral. Pero si los romances constituyen la expresión literaria más vieja de la tradición, corresponden con todo a una fase muy tardía: «fueron hechos, sin duda, tomando elementos determinados de ella, dejando al margen otros. En las tradiciones recogidas del pueblo en la época actual no nos chocará, como folkloristas, que se hallen elementos anteriores a los que aparecen en los romances» (Caro Baroja, 1946: 570).

Caro Baroja hace especial hincapié en los versos 2707-2709, que dice Pascuala a Gila en la comedia de Vélez de Guevara: «...y el cura/como ñublo te conjura/ a la puerta de la Igrexa;». La simple enumeración de esos caracteres le parece suficiente para inspirar algunas ideas sobre el origen de la leyenda y le resulta extraño que los escritores extremeños no hayan ido más allá de un cándido historicismo. En la mitología general y en el folklore europeo en particular —añade Caro— se encuentran leyendas

parecidas a la de la Serrana, o por lo menos fragmentos o elementos de ellas. Divinidades o figuras míticas de carácter silvestre, crueles y eróticas a la vez, a las que se atribuyen acciones terribles, son frecuentes. Usando el material folklórico español cree poder demostrar que la «Serrana de la Vera» es el último avatar de una vieja divinidad de las montañas: «En el País Vasco, por ejemplo, se han estudiado los vestigios de un mito antiguo, el de «Mari», numen de las montañas y de las tormentas, residente en cuevas misteriosas, que me parece estar en alguna relación con el «mito de la Serrana»» (Caro Baroja, 1946: 572). En *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre, que luego analizaremos, se asocia el mito de la serrana al de la diosa Mari. Algunos rasgos de nuestro personaje hacen recordar a Diana: en efecto vive en un paraje agreste, es de gran belleza, vigorosa, gran cazadora, reside en un antro o cueva (Caro Baroja, 1974: 293). Sin entrar en el laberinto de textos acerca de Diana y de su equivalente Artemis, baste recordar, que el tópico de esta cazadora, virgen, indomable, corriendo los bosques armada de su arco, nos lo proporciona ya la *Odisea* (VI, 102-109). Catulo en el «carmen ad Dianam» la llamará «montium domina» y Séneca (en *Hyppolytus*, 406) «regina nemorum». En cuanto a su carácter violento y vengativo, en la *Iliada* (XXI,470) es calificada como «señora de las fieras». Así es tildada por su hermano, que la caracterizará como una especie de virago, cazadora y violenta.

Personajes femeninos que en un tiempo tienen figura de mujer y que luego se transforman en monstruos no son infrecuentes en la mitología griega.

El problema al estudiar los romances de la serrana se complica por la declaración final que ofrece una de las versiones, según la cual es hija de un pastor y de una yegua.

Estos textos pueden recordar viejos mitos acerca de héroes y dioses mitad hombres, mitad caballos o una cosa u otra, según las circunstancias. Justamente, en torno a Artemis se formaron leyendas y advocaciones como la de Artemis Hippias en Arcadia, tierra de pastores (Pausanias, VIII, 14, 4-5), una diosa jinete. Pero acaso antes, como observa Caro Baroja (1974: 294) hay dioses y diosas-caballos o yeguas, incluso memoria de las representadas con cabeza equina, como Deméter en Figalia (Pausanias, VIII, 42,4).

Ante este panorama tan complejo, en el que se combinan alusiones mitológicas y literarias, temas históricos y novelescos, romances y canciones de tipo tradicional, la crítica se inclina por una poligénesis en el tratamiento que de la serrana llevan a cabo Vélez de Guevara, Lope de Vega y otros dramaturgos.

Menéndez Pidal (1916) y Gómez Ocerín creen en una posible fuente común para las obras de Lope de Vega y Vélez de Guevara (Gómez Ocerín (1917: 412).

Para otros autores, la obra de Vélez es anterior a la de Lope (Morley-Bruerton, 1940). Rodríguez Cepeda (1975), aclarando la fecha de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, ha demostrado que la de Lope es anterior. Menéndez Pelayo, atendiendo al orden en el que sitúa las diversas comedias sobre este asunto, también considera que la de Lope tiene una fecha más temprana (Menéndez Pelayo, 1949: V, 400).

Adolfo Bonilla no desecha las objeciones de Menéndez Pidal y Gómez Ocerín, y aduce un texto de la comedia primeriza de Lope de Vega, *El galán escarmentado*, en donde se habla de una probable comedia titulada *La serrana de Plasencia* (Bonilla, 1917: 181).

Los dramaturgos sitúan la acción de la obra en épocas distintas: Vélez de Guevara en tiempos de los Reyes Católicos, poco después de la muerte del príncipe don Juan; Lope durante el reinado de Carlos V. También difieren en cuanto a la condición social y al lugar de procedencia de la serrana: Lope la hace noble y de Plasencia; Vélez de Guevara, villana y de Garganta la Olla.

Por lo que se refiere al amante de la serrana, Vélez lo llama el capitán don Lucas de Carvajal, mientras que para Lope se trata del sobrino de un obispo ya difunto. Este clérigo, según Menéndez Pelayo—que a su vez se apoya en las *Narraciones extremeñas* de Barrantes—, pudo ser el obispo de Plasencia don Gutierre de Vargas y Carvajal (Menéndez Pelayo, 1949: V, 400).

Como observa Menéndez Pelayo, el asunto de la serrana reunía todas las condiciones necesarias para fructificar en manos de Lope: una base popular y un carácter de mujer original y extraño, tal como se nos describe en la primera jornada:

Es un poco robusta de persona,  
 Pero hermosa y gentil, que más bizarra  
 No la hay desde París a Barcelona,  
 Ni desde Transilvania hasta Navarra.  
 Es una nueva Hipólita amazona;  
 Juega a las armas, tira bien la barra,  
 Y con el arcabuz, sin verse cómo,  
 Pasa desde la vista al blanco el plomo.

Lope, como observa Menéndez Pelayo, modifica la leyenda: prescinde del misterio fisiológico que entrafía: deja intacta la honra de Leonarda, y la presenta casta y enamorada, pero bravía, montaraz, iracunda, vengativa y celosa. Su naturaleza selvática se va acentuando con las caricias del viento de la sierra, y cuando se cree definitivamente abandonada por su prometido esposo rompe en feroces imprecaciones. El galán, arrepentido, se entrega también a la vida salvaje, y, como Cardenio, vaga errante y medio loco por los montes pretendiendo amansar la crueldad de la terrible salteadora (Menéndez Pelayo, 1949, V: 407).

Como en uno de los romances de Azedo de la Berrueza, la mujer es perdonada, y la comedia termina en boda.

La versión de Vélez de Guevara—cuyo acto II, con el tema de la «soldadesca» pudo inspirarse en Torres Naharro (Gillet-Green, 1961-508-515)— presenta similitudes con *El alcalde de Zalamea*: El capitán D. Lucas de Carvajal se aloja en casa de Giraldo Gil, padre de la Serrana, la seduce bajo palabra de matrimonio y luego la abandona. Gila proclama públicamente la traición y reclama la ayuda de todos para salvar su honor (Vélez de Guevara [1613], 1982: 156).

La honra mancillada es el motor que impulsa a la serrana a marcharse al monte y dar muerte no sólo al que la deshonoró sino a cuantos hombres encuentra en su camino. Sólo el rey Fernando escapa a su venganza. Ante él, la serrana se quita la montera y lo reverencia como a su señor natural: «...Vivas/ eternos años y seas/ señor de cuanto vee el sol/ con la que es hermosa hiedra/ de tus brazos, Isabel/ que quitada la montera/ te

reverencio, Fernando/ por ley de naturaleza,/ como a mi señor» (Vélez de Guevara [1613], 1982: 175).

Ante la pregunta del rey Fernando de por qué da muerte a cuantos pasan, Gila responde: «Por satisfacer la ofensa/ de un hombre,/ y hasta matalle/ he prosopuesto que mueran/ con solemne juramento/ cuantos encontrare, y piensa/ que tú sólo has sido el hombre/ que perdona mi fiereza,/ y no quiebro el juramento, / que el rey es Dios en la tierra,/ y en lugar suyo, Fernando/ la justicia representas...» (Vélez de Guevara [1613], 1982: 175-176).

El drama alcanza su punto más trágico, cuando el capitán, perdido en el monte, llega a la cueva de la serrana. Al reconocerla, intenta marcharse, pero la mujer lo retiene (Vélez de Guevara [1613], 1982: 194). Sus ruegos no modifican la decisión de la serrana, que lo arroja por el precipicio.

La serrana es apresada por los cuadrilleros de la Santa Hermandad, y muere en el garrote y asaeteada.

Pascuala la compara con San Sebastián, mártir que aparece aludido en obras de la época como *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *La devoción de la cruz*, de Calderón. Como comenta Covarrubias en el *Tesoro*, los Reyes Católicos dispusieron que la Santa Hermandad no asaeteara a nadie sin antes haberle dado garrote (Rodríguez Cepeda, 1982: 204).

Vélez de Guevara, por tanto, le asigna a la serrana un desenlace bastante distinto del de la obra de Lope. El desarrollo dramático de la pieza exigía este final trágico.

José de Valdivielso trató *a lo divino* la leyenda de la serrana de la Vera en un auto del Corpus (Valdivielso, 1622).

Valdivielso tiene más presente el texto de Lope que el de Vélez de Guevara en la elaboración de su auto. Como el primero, ofrece un final feliz: el Esposo celestial, que ronda la cabaña de la serrana, la salva de manos de los cuadrilleros y le da a comer y a beber su cuerpo y su sangre. En la obra intervienen varias figuras alegóricas como la Razón, el Engaño, el Desengaño, la Juventud, la Hermosura, el Honor y el Placer.

Como observa Menéndez Pelayo (1949, V: 412), Valdivielso conoció una nueva variante del romance, a juzgar por los versos que intercala en su auto: «Allá en Garganta la Olla/ en la Vera de Plasencia,/ salteóme una serrana/ pelirrubia, ojimorena./ Recogidos los cabellos/ debajo de una montera,/ una ballesta en el hombro/ y su espada en la correa,/ a saltar caminantes/ se sale por la ladera./ Quiso Dios y mi ventura/ que me encontrase con ella...».

Un auto de Navidad –aunque aparezca con el título de comedia– es *La Serrana Bandolera* cuyo manuscrito descubrió don Vicente Barrantes. La obra no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo XVII, aunque podría ser una refundición de otra más antigua. El manuscrito no puede ser más infeliz: algunos pasajes aparecen grandemente alterados, hasta el punto de carecer de sentido, y hay, además, abundantes intercalaciones de no muy buen gusto, introducidas, sin duda para lisonjear a los cofrades y al público (Menéndez Pelayo, 1949, V: 413). Encierra, sin embargo, interés, como una ilustración más del tema que estamos estudiando. Como una variante del

tema de la mujer fuerte en el teatro posterior ha de ser considerada *La mujer varonil*, de José Mor de Fuentes, representada en 1801<sup>2</sup>.

La última versión nos la proporciona Alfonso Sastre en su obra *Jenofa Juncal (La Roja Gitana del monte Jaizkibel)* (Sastre, 1992).

La voluntad de entroncar con el mito se demuestra por el «Envío» que precede a la pieza, dedicado a mujeres legendarias cuyos rasgos comparte la serrana.

La primera mencionada es Echidna, la víbora, nube tempestuosa, con cuerpo de mujer y cola de serpiente, devoradora de hombres, como la serrana de la Vera y la gitana del monte Jaizkibel de Sastre. Según Hesíodo, sería hija de aquella pareja incestuosa generadora de monstruos, Forkus y Keto. De ellos nacerían seres tan espantosos como las gorgonas y las fórkides. La segunda es Medusa, la única mortal de las gorgonas, monstruo marino, amante de Poseidón. Esta mujer tenía la cabeza poblada de serpientes y su mirada convertía en piedras a los hombres. Decapitada por Perseo, su cabeza fue colocada por Atenea en su escudo, para petrificar con su mirada nunca muerta a los enemigos, mientras los pegazos surgían de su cadáver y su sangre era empleada con fines mortales (Sastre, 1992: 8).

Invoca también a Lamia, devoradora de hombres y a la Hidra de la laguna de Lerne, monstruo de nueve cabezas, serpiente de agua, de sangre venenosa y mortal aliento. Hidra, era hija de Echidna y del monstruo gigante Tifón, que fue autoengendrado en un momento de cólera por Hera.

Luego se dirige a Quimera, a la Esfinge y a las Arpías. Quimera –hermana de la Hidra– representa la tempestad, y con su cabeza de león, su cuerpo de cabra y su cola de serpiente o de dragón, vomitaba constantemente fuego. Fue muerta por Belerofonte montado sobre un pegaso de los nacidos de la muerte de Medusa, en sus agónicos estertores (Sastre, 1992: 9). La Esfinge era hija de Echidna, la víbora, y de su hijo, el perro Ortros, dios de los cielos pálidos precursores de la noche, sobre la que reina su hermano Cerbero, aquel perro de tres cabezas, dios de las oscuridades nocturnas. La Esfinge, con cuerpo de mujer y cabeza de león, mataba, como la serrana, a los hombres, pero sólo en el caso de que no acertaran sus enigmas.

Las Arpías, parientes de Tifón y nietas de Océano, son rapaces, ladronas de niños, voracísimas, monstruos alados, con terribles garras y con rostros que reflejan los insufribles padecimientos del hambre.

Alfonso Sastre antepone como pórtico de su obra aquellas palabras del final de *La serrana de la Vera* de Vélez: «A San Sebastián parece» y añade: «*La serrana de la Vera*. Cuando el cuerpo de la serrana de Plasencia florece de flechas mortales, ejecutada por la Santa Hermandad...» (Sastre, 1992: 12).

Sastre estructura la tragedia en siete «cuadros» de reducida extensión. El espacio geográfico de los seis primeros es el País Vasco, y el del último, Segovia. El drama tiene una localización temporal actual aunque el autor se refiere a una atemporalidad propia de los espacios y asuntos míticos: «*La acción sucede en «nuestros días»*. Quiere decir también que no ha sucedido nunca ni, tal como es, ha de suceder jamás. En reali-

<sup>2</sup> *La mujer varonil* de José Mor de Fuentes fue editada por Cano en Madrid, el año 1800.

dad sucede allí donde *ocurren* los cuentos: en un espacio-tiempo imaginario, desde el cual la realidad nos golpea a veces con sus fuertes puños» (Sastre, 1992: 14).

El cuadro primero lleva el título siguiente: «De cómo un extraño Forastero llegó a la famosa ciudad de Hondarribia en una noche de tormenta». La escena está envuelta por una atmósfera romántica, con truenos y relámpagos, cuando el Forastero entra en la Plaza de Armas de Hondarribia. La acción se sitúa en el interior de una taberna, la «Antxiña berri», atendida por la joven Onintze. El forastero que es presentado como un ser «extravagante», conversa con Onintze y con dos arrantzales (pescadores), uno viejo y otro joven. Estos hablan en euskera, y la tabernera, a veces, también. El viejo se refiere a Mateo Txistu, cura maldito y cazador, que anda cumpliendo su condena por el monte, en medio de la tormenta.

El forastero, que parece salir de un ensueño, se pregunta qué hace en ese lugar, en medio de la tormenta, y le aclara a Onintze, que se ha escapado del manicomio de Segovia y tomó el avión desde Barajas con destino a Fuenterrabía. El médico del manicomio era un idiota: le hablaba de la roja gitana de Jaizkibel y se creía que estaba loco. Pensaba que esa mujer era un fantasma. Onintze se interesa por lo que sabe de esa gitana el forastero, y éste le contesta que la conoció hace tiempo.

El ambiente de la taberna parece impregnado de un «sagrado terror», arrecia la tormenta, suenan grandes truenos y se apaga la luz. El pescador joven enciende un mechero y Onintze va situando velas en distintos puntos de la estancia. El pescador viejo pide silencio y exclama: «Están furiosos los terribles gigantes de Jaizkibel. Van a romper sus cadenas y bajarán a Hondarribia sedientos de nuestra sangre. Dios nos coja confesados y nuestras brujas nos protejan. ¡Inés de Gazen, ten piedad de nosotros!» (Sastre, 1992: 22).

El forastero, que se extraña del susto del viejo y de que lo mire como si él fuera el demonio, expresa sus deseos de subir al monte Jaizkibel y encontrar a la gitana.

Onintze le advierte que en Jaizkibel siempre hay peligro de morir y en estas noches más: «En estas noches, mientras la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego, la roja gitana de Jaizkibel está de fiesta y se mea en las cruces de todas las tumbas que ella misma cavó para enterrar a tantos hombres desdichados» (Sastre, 1992: 25).

Se hace explícita, por tanto, la referencia al mito de «Mari», numen de las montañas y de las tormentas, que, como se ha señalado anteriormente, Caro Baroja relaciona con el de la serrana (Caro Baroja, 1946: 572).

Con la salida del forastero de la taberna y su marcha hacia el monte termina el primer cuadro.

El segundo, titulado «Orgía y Danza del fuego bajo la tormenta», está ocupado en su totalidad por un monólogo de Jenofa Juncal, mientras descuartiza el cuerpo de un hombre con un hacha. El autor, que la presenta «vestida de rojo hasta los pies», añade: «...Esta gitana antropófaga, arpía adorable, vieja y preciosa vampira es, por lo que se ve, madre y maestra y diosa de estos escarpados y sombríos contornos» (Sastre, 1992: 31-32).

La acción de este cuadro se desarrolla en un paraje siniestro en el monte Jaizkibel, frente al mar. Las luces de los relámpagos permiten ver cruces en distintos planos,

como si se tratase de un cementerio agreste y fantástico. Unas «irreales lámparas fosforescentes» iluminan una especie de altar. En el fondo, se divisa la vaga silueta de un Fuerte militar en ruinas. En él oficia sus ritos la gitana.

El cuadro tercero se define como «Extraño reencuentro entre dos seres improbables o mejor: encuentro improbable entre dos seres como otros cualesquiera». En él asistimos, en efecto, al reencuentro entre el Forastero y la Gitana.

El Forastero explica el primer encuentro en la Aduana de Irún con Jenofa, cuando ésta era casi una niña, y sus remordimientos por su acción execrable. Esta acción puede haber motivado su estancia en el manicomio de Segovia. Desde que la forzó, ha vivido bajo la sombra de un gran remordimiento.

El forastero, que descubre su identidad, se considera el culpable de la reencarnación de este mito en pleno siglo XX: «...Odias tanto a los hombres que... y habiendo sido yo, el aduanero Pedro Pérez el que te deshonró... Siempre me he considerado el culpable de tu desgracia, y de todo esto que está sucediendo en el Jaizkibel... que parece mentira... en el final del siglo XX. Es... como una historia de otros tiempos... Un melodrama antiguo... peor que el «Tito Andrónico» de Shakespeare... El gran guñol o vaya usted a saber» (Sastre, 1992, 44-45).

Jenofa, después de dudar sobre su grado de cordura, le explica que, cuando se fue con él a los catorce años, llevaba ya dos prostituyéndose en Irún, y que su relación la recuerda con ternura. A continuación asistimos a una proclama feminista y a la defensa del tópico del campo frente a la ciudad.

El cuadro cuarto, «Preparación de asalto a una alimaña», constituye un paréntesis en la dinámica del drama. La acción transcurre en un campamento en las faldas del monte Jaizkibel: ante una pizarra, el sargento Cela Milán, de la G. C. explica a sus subordinados la operación para terminar con esa «loba de Jaizkibel».

Esta operación concluye en el cuadro quinto, «La caza de la loba; y Crucifixión». La acotación inicial enlaza explícitamente el tema de la gitana de Jaizkibel con el de la serrana de la Vera: «Amanece en el campamento de Jenofa. Los perros están ladrando porque alguien se acerca. Es la Guardia Civil o son los Cuadrilleros de la Santa Hermandad como en la obra de Vélez de Guevara...» (Sastre, 1992: 55).

La acción dramática prolonga la del cuadro tercero, superado el paréntesis del cuadro anterior. Los perros despiertan a Jenofa y Pedro, que están durmiendo plácidamente, después de una noche de amor. Se dan cuenta de que se prepara el asalto, y la mujer, con un camisón rojo hasta los pies —«la túnica de su martirio y de su muerte»—, asegura que ha llegado el final.

Aparece nuevamente de forma explícita una intención de conectar con la tradición mítica y literaria: la serrana, con su camisón rojo desgarrado y su cuerpo semidesnudo, atravesado por las flechas, pronuncia las siete palabras. El entronque, en este último caso, no se produce con la ortodoxia católica, sino con la tradición satánica.

El cuadro sexto, el más breve de la obra, es el del «Funeral por un monstruo querido, al parecer, por nuestro pueblo». Hacia el monte Jaizkibel, suben gentes de Irún y de Hondarribia, portando pancartas contra la marginación de los gitanos y de elogio hacia Jenofa. La multitud grita en defensa de la mujer.

El espacio dramático del cuadro séptimo y último, «Una historia que termina –¿o empieza?– en Segovia?» ya viene anunciado al final del anterior. Los médicos Oroz y Pinedo del manicomio segoviano de «Nuestra Señora de Quitapesares» comentan el relato del viaje imaginario(?) del paciente, que tiene la convicción de que lo ha realizado. El autor recurre a la dialéctica vigilia/sueño, realidad/ficción de tanto rendimiento en la historia dramática: «Se trata, simplemente, de que el viaje imaginario de Pedro Pérez parece haber sucedido en realidad», comenta el Dr. Pinedo, y para confirmarlo añade: «Parece ser que existía, en efecto, el llamado monstruo del Jaizkibel, la gitana roja, mujer-loba o vampira; todo ello se refleja en *El País* de ayer» (Sastre, 1992, 68-69).

Ante la estupefacción del Dr. Oronoz, que sentencia: «Las cosas son o no son; y nos corresponde a nosotros tratar de establecer estas fronteras» (Sastre, 1992, 69), Pinedo le lee la nota de *El País* y añade la sentencia de Shakespeare, según la cual «hay más cosas entre el cielo y la tierra, de las que puede explicar nuestra filosofía» (Sastre, 1992: 70).

La obra termina de forma circular: el Dr. Pinedo afirma no saber si está loco, pero está decidido a escribir una obra para el teatro, que ya es una locura. En esa obra un Forastero llegará a Fuenterrabía en una noche de tormenta; entrará en la taberna y la tabernera le dirá, en euskera como al principio: «Gabon, zer nahi duzu? (Buenas noches, ¿qué quiere tomar?)».

Para presentarnos esta acción circular, Alfonso Sastre ha seleccionado unos personajes y los ha situado en un espacio y en un tiempo determinados.

Si los personajes de la leyenda de la serrana en Lope y Vélez de Guevara están determinados por una prehistoria literaria y un trasfondo mítico, esas determinaciones no son tan palpables en el auto de Valdivielso y casi se obvian en el drama de Alfonso Sastre, y ello, a pesar de su inicial apelación al mito.

El personaje es una de las categorías más problemáticas no sólo en la historia dramática, sino en la teoría literaria en general. La dificultad de caracterización deriva de su propia complejidad (Ducrot-Todorov, 1974). Los que presenta Sastre en *Jenofa Juncal* no aparecen muy definidos. Sólo la protagonista asume los rasgos de «mujer fuerte» que le impone la leyenda. De Jenofa se lleva a cabo una primera caracterización por otra mujer, la tabernera Onintze, que a su vez el autor la presenta hierática, «asumiendo un papel de traductora fiel de un texto sagrado» (Sastre, 1992: 25). Onintze refiere que en las noches en las que la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego, la roja gitana de Jaizkibel está de fiesta. «Roja» es el atributo que siempre le acompaña a esta mujer en la obra de Sastre.

En el cuadro de la «Orgía y danza del fuego bajo la tormenta» aparece «vestida de rojo hasta los pies» (Sastre, 1992: 31). El vino que le ofrece al forastero también es rojo: «...Jenofa se sienta, tranquila y un tanto ceremoniosamente, frente al forastero y le ofrece un rojo y luminoso vino en altas copas, que brilla como una gema gigante en su frasco de precioso cristal tallado» (Sastre, 1992: 39).

En la acotación inicial del cuadro quinto el autor aclara que las vestiduras rojas de Jenofa «tendrán que ser en cualquier momento como una bandera de sangre» (Sastre,

1992: 55). Finalmente «su bello camisón rojo» se nos muestra desgarrado (Sastre, 1992: 59).

A veces es representada «con extraña ternura» (Sastre, 1992: 45) y con frecuencia se encuentra sometida a un proceso de cambio o de metamorfosis. Este recurso es también de origen mítico, pero a su vez, sirve para ilustrar el carácter fragmentario y discontinuo de la modernidad. La metamorfosis, por otra parte, es un recurso eminentemente teatral. En la obra de Sastre se reconoce así: «Jenofa se ha puesto unas gafas y toma notas en un cuaderno. En realidad, está pareciendo otra siempre: es... teatro» (Sastre, 1992: 41). Con anterioridad se ha dicho que «Jenofa parece metamorfosearse continuamente» (Sastre, 1992: 40) y en unas escenas más adelante: «Hay una pausa, porque Jenofa va a experimentar una de sus metamorfosis» (Sastre, 1992: 43). En efecto, «sus cabellos se agitan como una corona de serpientes. Se levanta la falda y vemos que tiene dos patas de ganso» (Sastre, 1992). El personaje descubre uno de sus antecedentes míticos, en el que su cuerpo es mitad humano y mitad animal.

Si la gitana de Alfonso Sastre conserva aún cierta analogía con las serranas de Lope de Vega y Vélez de Guevara, Pedro Pérez, al amante de Jenofa, ofrece pocas semejanzas con el don Carlos de Lope o con el capitán de la obra de Vélez.

El Forastero desprende inicialmente cierto aire enigmático, explicable incluso por el apelativo genérico con el que se le designa en los primeros cuadros. En las escenas iniciales está «abstraído, como atormentado» (Sastre, 1992: 19), en estado de ingravidez. Progresivamente va adquiriendo sentido de la realidad y empieza a reconocer a los que le acompañan en la taberna —Onintze y los arrantzales— como presentes; no como formando parte de un lejano recuerdo (Sastre, 1992, 21).

Cuando sube al monte y descubre el lugar donde mora Jenofa, la expresión de su rostro es en un primer momento alucinada, pero poco a poco se familiariza con la situación y le confiesa a la mujer su verdadera identidad: es Pedro Pérez el aduanero. Con la protagonista pasará una noche de amor, y con ella espera el final trágico.

Onintze y los arrantzales tienen como función preparar el clima mítico de la tragedia. Hablan de los que vagan errantes por el monte cumpliendo su condena, de los terribles gigantes de Jaizkibel, que están furiosos de sangre y de los aquelarres de la gitana roja mientras la diosa Mari recorre los cielos en su carro de fuego.

Onintze también es la encargada de cerrar el círculo que constituye esta tragedia. Como al principio, saluda al forastero que entra en la taberna: «Buenas noches, ¿qué quiere tomar?».

El sargento y los números de la guardia civil cumplen en *Jenofa Juncal* un papel parecido al que tienen asignado los cuadrilleros de la Santa Hermandad en *La serrana de la Vera* de Vélez.

Por último, los doctores Oronoz y Pinedo son los personajes a los que se les encomienda velar por la salud de Pedro; pero son también los encargados de interpretar el sentido de la pieza. En definitiva, con su instalación de la obra en la dialéctica de la realidad y la ficción —a través de su intervención dialógica— son los que le confieren el sentido metateatral al texto.

Todos estos personajes encuentran en el ámbito escénico su verdadera especificidad.

Desde hace ya tiempo la teoría dramática viene insistiendo en que el hecho teatral no se define sólo por el actor o por el texto, sino fundamentalmente por el espacio (Breyer, 1968: 12).

Los escenarios de la obra de Sastre son esencialmente tres: la taberna de Hondarribia, el manicomio de Segovia y el monte Jaizkibel. Los dos primeros sirven para situar el comienzo y el final de la acción. El último constituye el lugar donde se desarrolla la tragedia propiamente dicha.

La atmósfera que envuelve la taberna anuncia ya sucesos sobrecogedores: en su interior la luz eléctrica tiembla, parpadea, bajo el fragor de los truenos y los relámpagos que vienen de fuera. La iluminación interior se irá haciendo cada vez más tenebrosa, pero suficiente para que las figuras sean más o menos visibles.

Los relámpagos están también presentes en la primera escena del monte. El escenario, constituido por un «siniestro paisaje» combina los elementos irreales y simbólicos con los hiperrealistas: en un cementerio agreste y fantástico, iluminado por «irreales lámparas fosforescente», la gitana descuartiza el cuerpo de un hombre.

El cuadro se hace aun más lóbrego cuando la muerte acaba con Pedro y Jenofa, la pareja de amantes.

El escenario se traslada luego a la sala de un hospital psiquiátrico en Segovia: allí los doctores Oronoz y Pinedo enjuician el caso: la realidad o ficción del viaje del paciente Pedro Pérez Moreno.

Como he comentado con anterioridad, estas acciones suceden en «nuestros días», pero el autor explica también que ocurren en un «espacio tiempo» imaginarios. Esta buscada atemporalidad no tiene como finalidad situar la acción en otro tiempo sino procurar que ocurra en un no-tiempo. Así se intensifica el carácter mítico de la tragedia.

Si estas categorías espacio-temporales vienen señaladas fundamentalmente en las acotaciones o didascalías, en el desarrollo de la acción el discurso auctorial deja paso al diálogo de los personajes. Casi todas las posibilidades del discurso dialógico estudiadas por Kennedy son aprovechadas por Alfonso Sastre en la construcción de su obra (Kennedy: 1983).

Sastre apela a una plurivocidad, combinando en algunas escenas el diálogo en euskera y en español.

Los arrantzales sólo hablan en vasco, y en este mismo idioma se expresa en muchos casos Onintze, la tabernera.

El sargento y los demás representantes de las fuerzas del Orden se comunican en una jerga entre administrativa y coloquial, en la que no están ausentes los clichés y frases hechas.

Jenofa en sus diálogos con el forastero utiliza siempre el español, pero en otras ocasiones habla el euskera y en otras un lenguaje coloquial o de base oral, repleto de expresiones malsonantes.

Con estos procedimientos, Alfonso Sastre pretende resaltar el carácter dialógico y polifónico del discurso.

Se comprueba así, que si en la génesis de la leyenda de la serrana se ha podido

hablar de un origen mítico, que encontró en el género dramático –sobre todo en Lope de Vega y Vélez de Guevara– su mejor tratamiento, el asunto pervive en el teatro de nuestros días, aunque la versión que hemos comentado no haya podido alcanzar las cotas de las del teatro clásico.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRANTES, V., «La serrana de la Vera», en *La Ilustración de Madrid*, 1971, año II, pp. 19-22, 35-36, 50-51, 71, 90-91, 103-106, 114-117.
- BONILLA, A., «Reseña a la edición de *La serrana de la vera*, de R. Menéndez Pidal, 1916», *Revista Hispano-Americana*, 1917, nº 3, pp. 178-185.
- BREYER, G. A., *Teatro. El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- CARO BAROJA, J., «¿Es de origen mítico la «leyenda» de la Serrana de la Vera?», *RDTP*, Madrid, CSIC, 1946, vol. II, pp. 568-572.
- , «La serrana de la Vera, o un pueblo analizado en conceptos y símbolos inactuales», en *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 259-320(?).
- CID, J. A., «Romances en Garganta la Olla», *RDTP*, Madrid, CSIC, 1974, nº 30, pp. 467-487.
- DUCROT, O. Y T. TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- GARCÍA MATOS, M., *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, Unión Musical Española, 1944.
- GILLET, J. E. Y O. H. GREEN, *Torres Naharro and the drama of the Renaissance*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1961.
- GÓMEZ OCEÁN, J., «Un nuevo dato para la biografía de Vélez», *Revista de Filología Española*, IV, 1917, pp. 412.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, M., «Romances que deben buscarse en la tradición oral», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tercera época, X, 1906 (julio-diciembre), pp. 374-385 y 1907 (enero-junio), pp. 24-36.
- KENNEDY, A. K., *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., «La serrana de la Vera», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, 6 vols, vol. V, pp. 393-430.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe-Austral, 1938.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.; GOYRI, M. (1916) (eds), *Teatro antiguo español. Textos y estudios, I. J. Luis Vélez de Guevara: La serrana de la Vera*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

- MILLÉ Y GIMÉNEZ, J. e I. (eds), Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972.
- PAREDES, V., *Orígenes históricos de la leyenda «La Serrana de la Vera»*, Plasencia, 1915.
- RODRÍNEZ MOÑINO, A., *Diccionario geográfico popular de Extremadura*, Madrid, 1965.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, E., «Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera»* *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII, 1º, 1974, pp. 100-111.
- , «Para la fecha de *La serrana de la Vera»*, *BCom*, 27, 1975.
- , (ed.), Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, Madrid, Cátedra, 1982.
- SASTRE, A., *Jenofa Juncal. La Roja Gitana del Monte Jaizkibel*, Hondarribia (Guipuzkoa), Argitaletxe Hiru, 1992.
- VALDIVIELSO, J. de, *Doce Actos Sacramentales y dos comedias divinas. Por el Maestro Joseph de Valdivielso*, Toledo, Juan Ruyz, 1962.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L., *La serrana de la Vera*, ed. de E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, [1963], (1982).

# LA «CASI ... COMEDIA» DEL *QUIJOTE* DE 1605. PROLEGÓMENOS A LA ESCENIFICACIÓN DE «DAMAS»

Susana Hernández Araico  
California State Polytechnic University

*Homenaje a S. Neumeister*

La complejidad plurivalente de *Don Quijote* desacredita de inmediato cualquier comentario inequívoco sobre el texto como soberana simpleza. Al otro extremo, posibilita interesantísimas explicaciones teóricas de deslumbrante terminología sobre el proceso de elaboración narrativa, las cuales –a veces difícilmente inteligibles, no digamos ya placenteras– resultan en gran parte pleonásticas o tautológicas. Por otro lado, la ambientación sociohistórica-estética del *Quijote*, su intertextualidad con otros géneros y productos culturales, la ubicación de Cervantes en su propio medio literario-comercial, y la posible intencionalidad de su «tan verdadera historia»(I, i, 102)<sup>1</sup> ha generado a través de este siglo extensa investigación erudita basada en cuidadosas lecturas de textos y documentos del siglo XVI y principios del XVII. De manera que al tratar de abordar el *Quijote* por este o aquel camino, igual se corre el riesgo de caer en perogrulladas de lector ingenuo. Tal es el desafío de un texto clásico o canónico, y aún mayor por su mitificación dentro de la cultura popular, a través de casi cuatro siglos de recepción.

Podrá muy bien, pues, parecer simple un enfoque en la introducción de los personajes femeninos en un enmarcamiento teatral a través de la primera parte de 1605. La

---

<sup>1</sup> Todas las citas provienen de la edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1992. Se dan en el texto o demás notas por volumen, capítulo y/o página.

complejidad de la escritura cervantina lógicamente estimula un análisis del engarce de géneros en sus distintos textos, principalmente la narratividad de su teatro así como la teatralidad de su narrativa<sup>2</sup>. Esta última dimensión destaca sobremanera en el *Quijote* de 1615. Pues aparte de tomar por reales a los actores que viajan en disfraz de un pueblo a otro (II, xi) y a los títeres del retablo del Maese Pedro (II, xxvi), el «ingenioso caballero» se ve envuelto en aventuras que progresivamente devienen montajes ilusionistas de impresionantes tramoyas por parte de personajes casi siempre lectores no sólo de libros de caballerías sino también del *Quijote* de 1605<sup>3</sup>. En esta primera parte a su vez, la crítica ha señalado la teatralidad más bien refiriéndose a su dimensión dramática en el magistral manejo cervantino del diálogo<sup>4</sup>. Pero también se hace notar en el recurso a estratagemas y a disfraces engañosos, o sea en la actuación consciente por parte de los personajes<sup>5</sup>. La teatralidad, sin embargo, como visualización de los personajes en un determinado espacio, a manera de escenario, no ha llegado a merecer su debida atención en el *Quijote* de 1605.

¿Pero por qué enfocar en particular los personajes femeninos cuando la presentación de personajes como Don Quijote mismo, Grisóstomo y Cardenio, por ejemplo, se da en una notable visualización gestual, procesional o kinésica? El enfoque quizá arbitrario se posibilita por el estrecho nexo que el narrador proclama entre la orden de caballería que don Quijote pretende resucitar y su cometido de «socorrer viudas [y] amparar doncellas, de aquellas que andaban... con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle» (I, ix, 156)<sup>6</sup>. Sucede, sin embargo, que únicamente dos mujeres aparecen solas por los campos, quizá las más memorables por su fuerza dinámica, Marcela y Dorotea, ambas con un disfraz de origen literario-teatral que les permite tal libertad de movimiento. Don Quijote mismo además plantea a la mujer

<sup>2</sup> Véanse los estudios de E. H. Friedman, «Perspectivism on Stage: Don Quijote and the Mediated Vision Of Cervantes Comedias», en *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*, ed. A.N. Zahareas, I & L 2.1. (1986), pp. 69-86; Cory A. Reed, «Cervantes and the Novelisation of Drama: Tradition and Innovation in the *Entremeses*», *Cervantes*, XI, 1 (1991), pp. 61-86; Helen H. Reed, «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes*, VII, 2 (1987), pp. 71-84; Jenaro Talens, «Narrating Theatricality», en *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*, op. cit., pp. 87-101; Jenaro Talens y J.L. Canet, «Literature versus Theatricality: On the Notion of the «Popular» and the Spanish Culture of the Golden Age», en *Literature among Discourses. The Spanish Golden Age*, eds. W. Godzich y N. Spadaccini, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 103-115.

<sup>3</sup> Ruth El Saffar, «Cervantes and the Games of Illusion», en *Cervantes and the Renaissance*, ed. M.D. McGaha, Juan de la Cuesta Monographs, Easton PA, 1980, pp. 141-156.

<sup>4</sup> Anthony Close, «Characterisation and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en Prosa', *Modern Language Review*, LXXVI (1981), pp. 338-356; Karl-Ludwig, Selig «Concerning Theatricality in *Don Quixote*: Some Remarks», *Theatrum Europeanum*, ed. R. Brinkmann et al., Fink, Munich, 1982, pp. 27-33.

<sup>5</sup> Al respecto véanse principalmente los estudios de María Caterina Ruta «La escena del Quijote: Apuntes de un lector-espectador», *Actas del X Congreso de la AIH (Barcelona, 21-26 agosto de 1989)*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 703-711; y «Strategie teatrali nella diegesi chisciottesca», *La memoria 5* (Università di Palermo, 1989), pp. 109-123; además, de Jill Syverson-Stork, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*, Valencia, Albatros, 1986.

<sup>6</sup> Esta aseveración del narrador sobre Don Quijote tiene eco en el discurso de Don Quijote mismo sobre la edad dorada que al concluir explica «Andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó el orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas [y] amparar las viudas...» (I, xi, 170-171).

como base fundamental de la orden de caballería «pues no puede ser que haya caballero andante sin dama» (I, xiii, 185). No es pues casual que sus aventuras comiencen con «dos mujeres mozas... del partido» frente a una venta, se interrumpan y reanuden en defensa de una «señora vizcaína» en un coche (I, viii, 150), y concluyan con una procesión de disciplinantes que espectaculariza «sobre la peana», a «la Virgen sin mancilla», vestida de negro como «señora enlutada» (I, lii, 586). A través de la primera y segunda salida de Don Quijote, éstas y muchas de las demás mujeres se introducen mediante una perspectiva escénica que las teatraliza – es decir, las desrealiza o priva de valor mimético; las convierte precisamente en personajes de quienes, dadas las dimensiones espaciales en que se ubican, se espera desempeñen un papel. En torno a la mayoría de las mujeres, pues, la narración define un espacio a manera de escenario, comparable en términos horizontales o verticales al que la comedia lopesca y los corrales venían imponiéndose simbióticamente, éstos sobre aquélla y viceversa<sup>7</sup>.

Por las detalladas anotaciones de sus comedias y entremeses, es evidente que Cervantes, poeta aspirante al éxito en el teatro comercial, era muy consciente de las exigencias o posibilidades espaciales de los escenarios públicos. Conocía de primera mano su evolución y el establecimiento de los corrales, según constata su conocido *Prólogo al lector* de sus piezas teatrales cuya publicación en 1615 prepara entre la del *Quijote* I y la del II. La composición de algunos de esos textos propiamente teatrales, si no coincide, se aproxima cronológicamente lo suficiente a la del *Quijote* I para suponer alguna semejanza en la proyección espacial de los personajes en ambos géneros<sup>8</sup>. El *Quijote* de 1605 ofrece pues no sólo el archiconocido entrecruce de cultura culta y popular, escrita y oral, y de diversos géneros narrativos sino también un engarce de narrativa y teatro, y éste en su sentido espacial-visual, no meramente en el sentido de diálogo dramático como en *La Celestina*<sup>9</sup>.

De hecho, la espectacularidad de algunas de las comedias de Cervantes<sup>10</sup> se refleja en esos montajes impresionantes que constituyen las aventuras del «ingenioso caballero» con los duques en el *Quijote* II. Y si esas comedias parecerían, según Varey, «destinada[s] a representarse en un teatro palaciego... que todavía no se había creado

<sup>7</sup> José Lara Garrido, «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)», en *La escenografía del barroco*, ed. A. Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1989, pp. 91-126; Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, eds. Joan Oleza Simó y J.L. Canet, Londres, Támesis, 1986, pp. 251-308.

<sup>8</sup> Para la cronología del teatro de Cervantes, véase el estudio fundamental de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Presses universitaires de France, s.l., 1977, pp. 11-32, así como la introducción a las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados...*, en *Teatro completo*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, pp. xiv-xviii; sobre la cronología del *Quijote*, véase la introducción de J. J. Allen, *op. cit.*, I, pp. 18-19.

<sup>9</sup> Para la dimensión dramática del *Quijote* en relación con *La Celestina*, véase el estudio de Anthony Close, «Characterisation and Dialogue in Cervantes's comedias en prosa», *Modern Language Review*, LXXVI (1981), pp. 338-356.

<sup>10</sup> John J. Allen, «Some aspects of the Staging of Cervantes' Plays», *Crítica Hispánica*, II, 1-2 (1989), pp. 7-16; John E. Varey, «El teatro en la época de Cervantes», *Lecciones cervantinas*, ed. A. Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja, s.f., pp. 26-28.

en la época en que escribía el dramaturgo»<sup>11</sup> probablemente sea por pensar que los corrales para fines del siglo XVI – e inclusive antes de la construcción del coliseo del Buen Retiro – no ofrecían más que mínimas posibilidades de visualización más bien imaginaria, basada en la recitación del texto oral. Sin embargo, los trabajos de Oleza y de Lara Garrido así como el reciente libro de Ruano de la Haza y Allen refutan la falacia de que la comedia lopesca – inclusive la anterior a 1604 (que es cuando Cervantes entrega su manuscrito del *Quijote* a la editorial) – se dirige al espectador que «acude a los corrales para oír no para ver... [e] imagina, no visualiza»<sup>12</sup>. Yo misma, sin recordar los comentarios de Varey sobre la falta de un escenario factible para las comedias de Cervantes, explicaba su jactancia en la dedicatoria al Conde de Lemos de que sus comedias y entremeses «no van manoseados ni han salido al teatro,» como oferta de algo novedoso para representaciones palaciegas, donde – pensaba yo antes – Cervantes preveía el desarrollo de la escenografía espectacular que alaba ya en Vélez de Guevara<sup>13</sup>.

Pero los autores de compañía no le piden sus comedias y entremeses a Cervantes y se siente obligado a publicarlos «nunca representados» no por concentrarse en la viveza de sus diálogos y desconocer el espacio teatral que la acción requiere sino porque ésta proyecta valores socioculturales muy distintos a los que se venían propagando con éxito comercial en las tablas, principalmente con el auge de la comedia lopesca<sup>14</sup>. Muy aparte de la enorme divergencia entre el teatro de Cervantes y la sociología dominante en el de Lope (no obstante toda la ironía de éste)<sup>15</sup>, las dimensiones escénicas de los dos se vinculan a pesar de que Cervantes se venía considerando demasiado espectacular para las posibilidades de los corrales. Pero en la primeriza comedia lopesca, Oleza destaca elaboradamente su engarce con la teatralización y montajes cortesanos<sup>16</sup>. No debería extrañar entonces la escenificación de considerables dimensiones visuales en

<sup>11</sup> Varey, *Ibid.*, p. 27.

<sup>12</sup> Manuel Abad Gómez, comentando sobre *Los comendadores de Córdoba*, citado por Ruano en su «Introducción» a la segunda parte, «La escenificación de la comedia», de su libro en colaboración con John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 249; Ruano explica (p.249) que la propensión a considerar la Comedia como drama visual, drama escrito, cual serial radiofónico, para ser oído y no visto, quizá se deba a cierta confusión con la frase «oír la comedia» de uso común en el Siglo de Oro. El verbo oír, sin embargo, tenía diferentes acepciones en el siglo XVII, como se comprueba en el capítulo XVII de la segunda parte del *Quijote*. En la aventura de los leones don Quijote dice a don Diego Miranda, ... «Ahora, señor, si vuesa merced no quiere ser oyente desta que a su parecer ha de ser tragedia, pique la tordilla y póngase en salvo». En esta frase la palabra «oyente» claramente equivale a espectador.

<sup>13</sup> En su «Prólogo al lector» en sus *Ocho comedias...* (ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, *op. cit.*, p. 11), Cervantes menciona «el rumbo, el tropel, el boato, la grandeza de las comedias de Luis Vélez de Guevara»; véase mi estudio «Despolarización posmoderna en *La gran sultana*», *Studia aurea, Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), II, Teatro, eds. I. Arellano, F. Serralta y M. Vitse, Navarra, Griso-Lemso, Navarra, 1996, pp. 177-188.

<sup>14</sup> Véase el estudio de Nicolás Spadaccini, «Cervantes and the Spanish Comedia», *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*, *op. cit.*, pp. 53-67; además mi estudio «Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor», *Cervantes* XIV, 2 (1994), pp. 155-165.

<sup>15</sup> Véase «La tradición carnavalesca y la ironía de 'la tragedia nueva española'», en mi libro *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Scripta humanistica, 1986, pp. 11-27.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 257.

los corrales, reflejada palpablemente en el teatro de Cervantes, como Allen señaló años atrás<sup>17</sup>. Y si éste da impresión de mayor espectacularidad en comparación con las comedias de Lope –por lo tanto, no destinado para los corrales ni para ningún otro escenario en vigencia– se debe a las elaboradas acotaciones con que Cervantes se ve obligado a tratar de controlar la escenificación de su teatro conteniendo «los conocidos disparates» de los autores que tanto critica en la primera parte del *Quijote* (I, xlviii, 557). Por eso en vez de sujetarse a exigencias comerciales y reajustar sus comedias para que los autores se las compren o darles a éstos máxima flexibilidad con un mínimo de didascalías, Cervantes las publica con máximas precauciones. De ahí la meticulosidad excepcional en las acotaciones de su teatro que, al explotar las diversas posibilidades de escenificación en los corrales, demuestran pleno conocimiento de sus distintos espacios. La representación espacial-visual en su narrativa está, pues, compenetrada de esa experiencia suya de poeta cómico para los escenarios públicos donde las exigencias comerciales y la imaginativa complacencia de Lope lo han marginado. De hecho, en la primera parte del *Quijote*, tal escenificación resalta sobremanera en torno a los personajes femeninos proyectados para un consumo, si no idéntico, tan extenso como el de la comedia lopesca, semejante en magnitud al de los libros de caballerías.

Los personajes con que Don Quijote se topa en la primera parte están concebidos entonces no sólo para la misma recepción masiva de los libros de caballerías que Cervantes dice pretender desterrar sino también para los numerosos espectadores de la comedia cuya atención no ha logrado conseguir sobre las tablas desde que Lope «alzóse con la monarquía cómica»<sup>18</sup>. Si en el *Prólogo* a la primera parte del *Quijote*, el amigo interlocutor de Cervantes subraya que su «escritura no mira a más que deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías» (I, 84), el capítulo XLVIII liga éstos con la comedia precisamente en cuanto a su recepción masiva. Entre los lectores de los libros de caballerías, el canónigo observa que abunda «más el número de los simples que de los prudentes» imponiéndose así el «confuso juicio del desvanecido vulgo» (I, xlviii, 556). De una manera análoga, afirma sobre las comedias que

las más son conocidos disparates y cosas que no llevan ni pies ni cabeza, y con todo eso el vulgo las oye con gusto y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo... y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos.... (I, xlviii, 557)

De esta manera lamenta el canónigo que absurdos disparatados se justifiquen por el público masivo de ambos los libros de caballerías y las comedias.

Ya en 1604, en *El peregrino en su patria*, Lope mismo hace apostilla a su famosa lista de títulos de comedias explicando que «las comedias en España no guardan el arte y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos,

<sup>17</sup> «Some Aspects of the Staging of Cervantes's Plays», *op. cit.*

<sup>18</sup> «Prólogo al lector», *Ocho comedias...*, *op. cit.*, p. 10.

porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles»<sup>19</sup>. A su vez, el cura amigo de don Quijote expresa «un antiguo rencor», dice, «que tengo con las comedias que agora se usan, tal que iguala al que tengo con los libros de caballerías» (I, xlviii, 558). En *Don Quijote I*, pues, los dos géneros quedan ligados de tal manera respecto a su respectivo público masivo que lógicamente, al dirigirse al de los libros de caballerías, Cervantes paralelamente se proyecta al de las comedias. Y si un gran número de los personajes de la primera parte como ávidos lectores de aquellos pueden asumir papeles en guiones caballerescos – como muchos críticos han observado – las mujeres en particular se presentan en términos espaciales estrechamente relacionados a las dimensiones escénicas que la comedia lopesca y los corrales se imponen mutuamente en exitosa simbiosis comercial.

Limitados por el decoro literario impuesto por los valores socioculturales dominantes (no obstante toda la ironía que incorpora), las actividades y movimientos de los personajes femeninos en el *Quijote I* se reducen, pues, a los de sus homólogos en la comedia que a su vez se nutre de la literatura caballeresca y del romancero, aparte de la *novella italiana* y la *commedia del' arte*. Si en la comedia lopesca, las mujeres deambulan tapadas por calles donde ven y son vistas por galanes, generalmente se comunican con éstos circunscritas al espacio delimitado del balcón que da a un jardín o a la calle. La configuración de los papeles femeninos en la primera parte del *Quijote* hace a algunos personajes femeninos corresponder a dichos estereotipos teatrales establecidos en la historia de la literatura. Pero entre 1580 y 1604, la comedia «urbana» de donde emergen estos tipos femeninos sólo se halla en estado embrionario y en reducido porcentaje dentro de la producción lopesca<sup>20</sup>. La excepción codificada consiste en mujeres descomunales que se lanzan a solas a espacios desprotegidos, según se estereotipan en la épica italiana y la novela pastoril, de donde han pasado ya con éxito a las tablas<sup>21</sup>. Ahí su dimensión visual-espacial se define en términos verticales-horizontales generalmente por un monte o una ribera, iconos que también figurarán a manera de escenarios en el

<sup>19</sup> Ed. J. B. Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 63; E. Orozco Díaz, en «Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional», *Cervantes y la novela del Barroco (del Quijote de 1605 al Persiles)*, ed. J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1992, p. 89 afirma que Cervantes a la obra de Lope que alude especialmente –y con razón– es a *El peregrino en su patria*, publicado en ese mismo año de 1604 en que el novelista tenía ultimado el *Quijote* para darlo a la imprenta y se disponía con dicho fin a escribir su prólogo.

<sup>20</sup> Oleza, *op. cit.*, p. 252. Véanse las observaciones de Oleza (pp. 258-259) sobre la evolución de «el primer Lope ... particularmente fascinado por héroes, motivos, situaciones y conflictos cuanto más desmesurados mejor» y que «a medida que evolucione ... tenderá a disminuir las dosis mítico-enfáticas y a proyectar el incentivo de sus dramas en la profundización del conflicto ideológico de fondo, por un lado y en el acercamiento de lo trascendente a las dimensiones de lo cotidiano a través de su impregnación por los motivos de la comedia de capa y espada, por el otro».

<sup>21</sup> Oleza (p. 264, n.6) observa:

La comedia pastoril no fue frecuentada por Lope, pese a la espesa tradición española y al éxito del género bucólico en general. Elementos pastoriles, en cambio, impregnan toda la primera producción lopesca, como personajes sobre todo, pero también como motivos y situaciones. Las comedias pastoriles propiamente dichas se sitúan fundamentalmente antes de 1604 (*El verdadero amante*, *Belardo el furioso*, *Los amores de Albanio*, y *La pastoral de Jacinto*).

*Quijote* I. Otros espacios escénicos se dan en torno a otros personajes femeninos por quienes – fijadas en ellos la mirada de Don Quijote o la del narrador que guía la del lector – surge una perspectiva de lejos o fondo escenográfico.

El reconocimiento de la dimensión teatral de la prosa cervantina anterior a la segunda parte del *Quijote* data por lo menos desde los comentarios de Avellaneda en el *Prólogo* a su *Quijote* apócrifo. Sus observaciones sobre la teatralidad de la narrativa de Cervantes pretenderían minimizar su logro estético, intentando reducir el mérito de su atractivo para un vasto público ante el éxito popular de Lope en los corrales. «Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa que eso son las más de sus novelas,» dice Avellaneda en 1614 sobre la novela pastoril de 1585 y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, recién publicadas con un prólogo algo presuntuoso sobre su ingenio excepcional<sup>22</sup>. Y sobre el libro de diez ediciones (por lo menos) entre 1605 y 1610<sup>23</sup> con que Cervantes ha logrado un éxito auténticamente popular análogo al de Lope en las tablas, dice Avellaneda, «Casi es comedia toda la historia de Don Quijote de la Mancha»<sup>24</sup>. Según Close, el término comedia que utiliza Avellaneda es más bien una figura retórica para referirse al aspecto dramático-dialogado de las novelas<sup>25</sup>. Sin embargo, el vocablo no se conoce como figura retórica en 1614 cuando aparece el *Quijote* de Avellaneda. De hecho, a través de la preceptiva de los siglos dieciséis y diecisiete, «comedia» no se refiere nunca a un diálogo meramente dramático en el sentido de hoy sino a uno representado o escénico<sup>26</sup>. El traslado del *Quijote* a las tablas por dramaturgos de la talla de Guillén de Castro y Calderón<sup>27</sup> o a espectáculos callejeros<sup>28</sup> comprueba, pues, el rápido

<sup>22</sup> Sobre las novelas ejemplares como comedias, véanse los estudios de Anthony Close, «Cervantes's *Arte nuevo de Hazer Fabulas Cómicas en este Tiempo*», *Cervantes* 2.1. (1982), pp. 3-22; y «Characterisation and Dialogue...», *op. cit.*

<sup>23</sup> En su edición del *Quijote* (II, iii, 46, n.2), J. J. Allen cita tres en Madrid (1605 y 1608), dos en Lisboa (1605), dos en Valencia (1605), dos en Bruselas (1607 y 1611) y una en Milán (1610). Se postula la posibilidad de una desconocida primera edición de 1604 (Percas de Ponsetti).

<sup>24</sup> Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, Madrid, Castalia, 1971, p. 51.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 338.

<sup>26</sup> Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de oro*, tr. A. Sole-Leris, Londres, Támesis, 1974, pp. 44.-58; Newels (p. 57, n.10) cita *El Pasajero. Advertencias utilísimas a la Vida humana. Por el Doctor Christóval Suárez de Figueroa*, Madrid, (1617). Alivio III: «Ahora consta la comedia (o sea, como quieren, representación)»; Newels (p. 44) además señala que Cervantes al observar que «la escritura de estos libros [de caballerías] da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico» (I, xlvi, 555), alude a la separación de géneros que fomenta la *Poética* de Aristóteles y que Cascales así como muchos otros igualmente trazan. En el *Tesoro de la lengua*, «representa» forma parte de la definición de *comedia*, en el sentido de hacer un papel, según Covarrubias mismo define *representar*.

<sup>27</sup> Gregory G. La Grone, *The Imitations of Don Quixote in the Spanish Drama*. Disertación de la Universidad de Pennsylvania, 1937. Philadelphia, Publications of the Series in Romanic Languages and Literatures N<sup>o</sup>. 27, 1937.

<sup>28</sup> I. A. Leonard al tratar «A Mexican *Máscara* of the Seventeenth Century», [de 1680] *Revista de Estudios Hispánicos*, ii, (1929), p. 157, menciona un desfile, en la Ciudad de México, en 1621, de todos los héroes de las novelas de caballerías donde aparecía don Quijote como el último y más importante de todos; Emilio Cotarelo y Mori alude a «un entremés común», el *Fin de fiesta del juego de la sortija*, para las fiestas de Corpus de 1719, que requiere «salir Don Quijote, Sancho y Dulcinea», en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojiengangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. II, NBAE, vol. 17, Madrid, Bailly/Baillière, 1911, pp. CCCVI.

reconocimiento de la dimensión teatral del texto cervantino, es decir, de su despliegue visual-espacial<sup>29</sup>. Las tempranas adaptaciones de la novela cervantina al teatro inglés y su traslado a la escena musical de siglos posteriores<sup>30</sup> apuntan también a la teatralidad escénica del *Quijote*.

Tal entrecruce de géneros en sí de ninguna manera constituye un logro exclusivo de Cervantes sino síntoma – junto a una dimensión pluritemática y estructura disgregadora con marcadas interrupciones o irrupciones – de un proceso narrativo autoconsciente en la novela moderna en ciernes que se exhibe ya en la bizantina, *La Diana*, el *Lazarillo*, el *Guzmán*, y – más próxima a la publicación del *Quijote I* – *El peregrino en su patria*<sup>31</sup>. Pero aunque la primera parte de 1605, las «novelas» anteriores de otros narradores y la susodicha miscelánea de Lope estén estrechamente ligadas a los mismos principios estructurales de multiformismo, la teatralidad escénica se observa netamente integrada al proceso narrativo por primera vez en la «épica... en prosa» de Cervantes (I, xlvii, 555), el poeta cómico obstinado en un discurso teatral sin demanda en los escenarios públicos e ignorado por los autores a quienes Lope prolíficamente complace. La teatralidad escénica de Cervantes encuentra entonces una recepción muy entusiasta en el *Quijote* de 1605. Pues a manera de «tela de varios y hermosos lazos tejida» (I, xlvii, 555), su «unidad desintegradora» le permite engarzar

el tema heroico caballeresco en forma paródica (pero dejando traslucir un serio y trascendente ideal), el tema amoroso, en los más variados y contrastados aspectos, conflictos y soluciones, y el tema crítico literario, referido esencialmente al teatro y a la narrativa, esto es, a las dos formas de la literatura de distracción de las gentes, en ese momento en que los dos géneros se convertían en un arte de masas<sup>32</sup>.

Cervantes tiene, pues, el ingenio de dirigirse no sólo a ese público que abarca todos los niveles socioeconómicos, ya como lectores o gustoso auditorio de los libros de caballerías, sino también a sus furibundos detractores. Y entroncando «los conocidos

<sup>29</sup> A. Egido, («Topografía y cronografía en *La Galatea*», en *Lecciones cervantinas*, op. cit., p. 93) nota ya «la rica percepción espacial» como uno de los «progresos» que *La Galatea* «añadió en el camino de la novela moderna».

<sup>30</sup> Considérense, por ejemplo, las adaptaciones teatrales cuyos textos acabo de consultar en la biblioteca del Museo Franz Mayer, México, D.F.: Thomas Durfey *The comical History of Don Quixote*, Samuel Briscoe, Londres, 1694; y Henry Fielding, *Don Quixote in England*, J. Watts, Londres, 1734. Además téngase en cuenta por lo menos las adaptaciones musicales de George Philip Telemann, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho. Comi Opera-Serenata in One Act* (Libretto by Daniel Schiebeler), ed. Bernd Baselt, Madison, A-R Editions, 1991, y el ballet ruso de Petipa y Alexander Gorsky con música de Ludwig Minkus del siglo diecinueve, readaptado por Michael Barishnikov con el New York City ballet como *Don Quixote (Kitri's Wedding)*, en 1979; para más sobre adaptaciones musicales de *Don Quijote*, véase E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Lihausschnitte*, Kröner, Stuttgart, 1962, pp. 137-138.

<sup>31</sup> Emilio Orozco Díaz, «Cervantès y la estructura de la novelística: del manierismo al barroco», en *Cervantes y la novela del Barroco*, op. cit. pp. 41-87.

<sup>32</sup> *Ibid.*, «Cómo se compuso el *Quijote* de 1605», pp. 145 y 147. Sobre la popularidad de los libros de caballerías, véase el comentario de Menéndez Pidal en *De Cervantes y Lope de Vega*, 3ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 14.

disparates» de esos textos popularísimos con los de «las comedias que ahora se representan» (I, xlvi, 557), paralelamente se dirige hacia el final del *Quijote* de 1605 a los censores estéticos y enemigos moralistas del teatro. Pero así como desde el principio de la narración se vale de la rica variedad imaginativa y estilística de los libros de caballerías<sup>33</sup> con fin de sustituirlos, también recurre – sobre todo en la introducción de los personajes femeninos – a la teatralidad visual que un gran número de sus receptores estarían condicionados ópticamente a apreciar en los ya popularísimos corrales de comedias.

Igual que los libros de caballerías, la comedia como producto cultural de consumo masivo no se considera literatura seria por más que cualquier poeta, sobre todo padeciendo estrecheces económicas como Cervantes, anhelara su exitosa remuneración. De ahí que Lope se propusiera establecer su reconocimiento literario en Andalucía sobre todo como poeta culto en la tierra de Herrera y de Góngora – también de Cervantes – pero además como prosista con dominio sobre el multiformismo en boga<sup>34</sup>. En *El peregrino en su patria* de erudición ampulosa, con elogiosas poesías introductorias y autos sacramentales intercalados, persisten los intentos de Lope por establecerse como escritor culto<sup>35</sup>. Con esta obra, más que entretener a un variado público lector, Lope hace alarde ante los doctos de una acumulación de elementos que pretende reunir todo lo que la narrativa anterior proporciona. Y antes de publicarla en 1604, se burla de Cervantes y su dificultad en conseguir los acostumbrados poemas introductorios<sup>36</sup>. Cervantes a su vez, en el *Prólogo* al *Quijote* de 1605, con suma confianza en la superioridad de su prosa, solapadamente responde a la presunción de Lope como escritor serio, más allá de su «monarquía» entre comediantes donde se había alzado y lo había marginado a él<sup>37</sup>. Por otro lado, a través de la narración, Cervantes teatraliza los personajes (en particular los femeninos) en términos primeramente visuales-espaciales que coinciden con las posibilidades de escenificación en los popularísimos corrales. Por razones de límite de tiempo y espacio me veo obligada a dejar para una segunda parte el análisis detallado de dicha teatralización escénica que constata como «casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha»<sup>38</sup> de 1605.

<sup>33</sup> Dice el canónigo de Toledo (I, xlvi, 555), «porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria».

<sup>34</sup> *Ibid.*, «Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional», pp. 93-94.

<sup>35</sup> Avallé Arce, ed., *op. cit.*, «Introducción», pp. 10-11; Orozco Díaz, «Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional», *op. cit.*, p. 95, observa que «En pocos años, aparte las muchas comedias, se suceden la *Arcadia*, el *Isidro*, la *Angelica*, la *Dragontea* y las *Rimas* –con doscientos sonetos– y por último, *El peregrino en su patria*, que significativamente, imprime (aparte otra edición de Barcelona) en Sevilla en 1604, y dedicado a un noble andaluz...».

<sup>36</sup> En una carta al y circulada por el Duque de Sessa (citada en *Ibid.* p. 91), Lope dice: «Muchos [poetas] hay en ciernes para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alaba a don Quijote».

<sup>37</sup> Véase el «Prólogo al lector» de sus *Ocho comedias y ocho entremeses en Teatro completo*, eds. F. Sevilla Arrollo y A. Rey Hazas, *op. cit.*, p. 10.

<sup>38</sup> Avellaneda, *op. cit.*, p. 51.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, John Jay, «Levels of Fiction», en *Don Quixote: Hero or Fool; A Study in Narrative Technique*, University of Florida Humanities Monograph 29, Gainesville FL, 1969, pp.69-79.
- , «Some aspects of the Staging of Cervantes' Plays», *Crítica Hispánica*, 2, 1-2 (1989), 7-16.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes dramaturge: un theatre a naitre*, Presses universitaires de France, s. l., 1977.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*, Madrid, Ínsula, 1975, 4ª ed.
- CLOSE, Anthony, «Characterisation and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en Prosa'», *Modern Language Review*, LXXVI (1981), 338-56.
- , «Cervantes' *Arte nuevo de Hazer Fabulas Comicas en este Tiempo*», *Cervantes*, 2.1 (1982), 3-22.
- DÍEZ BORQUE, J. M., «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies 3, Dovehouse Editions, 1988, pp. 101-18.
- EGIDO, Aurora, «Topografía y cronografía en *La Galatea*», *Lecciones cervantinas*, Ed. A. Egido, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja, s. f., pp. 51- 93.
- FAJARDO, Salvador J., «Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur», *Cervantes*, 4. (1984), 89-108.
- FARNES, Jay, «Festive Theater, Restive Narrative in *Don Quixote*, Part 1» *PMLA* 107, 1 (1992), 105-19.
- FRIEDMAN, Edward H., «Perspectivism on Stage: Don Quijote and the Mediated Vision of Cervantes' Comedias», en *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*, Ed. A.N. Zahareas, I & L 2.1 (1986), 69-86.
- GRANJA, Agustín de la, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Ed. J. M. Díez Borque, Londres, Támesis, 1989. pp. 99-120.
- HATHAWAY, Robert L., «Leandra and That Nagging Question», *Cervantes*, 15.2 (1995), 58-74.
- LARA GARRIDO, José, «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)», en *La escenografía del barroco*, Ed. A. Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1989, pp. 91-126.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1945, 3ª ed.
- OLEZA, Joan, «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: El lacayo fingido de Lope de Vega o las armas sutiles de la comedia», en *La puesta en escena del teatro clásico*, Ed. J. M. Ruano de la Haza, *Cuadernos de teatro clásico* 8, (1995), pp. 85-120.

- , «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Eds. Joan Oleza Simo y J. L. Canet Valles, Londres, Támesis, 1986, pp. 251-308.
- , «La tradición pastoril en Lope de Vega», *Ibid.*, pp. 325-43.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Cervantes y la novela del barroco (del Quijote de 1605 al Persiles)*, ed. J. Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992.
- RECOULES, Henri, «Les allusions au théâtre et a la vie theatrale dans le roman espagnol de la première moitié du XVIIe siècle», en *Dramaturgie et société*, Paris, CNRS, 1968, 2 vols, I, pp. 133-48.
- REED, Cory A, «Cervantes and the Novelisation of Drama: Tradition and Innovation in the *Entremeses*», *Cervantes*, 11.1 (1991), pp. 61-86.
- REDD, Helen H, «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes*, 7.2 (1987~), pp. 71-84.
- RIQUER, Martín de, «Cervantes y la caballeresca», en *Suma cervantina*, eds. J. B. Avalle Arce y E. C. Riley, Londres, Támesis, 1973, pp.273-92.
- RILEY, E. C, «Teoría literaria», en *Suma cervantina*, eds. J. B. Avalle Arce y E. C. Riley, Londres, Támesis, 1973, pp. 293-322.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SELIG, Karl-Ludwig, «Concerning Theatricality in *Don Quixote*: Some Remarks», *Theatrum Europeanum*, Ed. R. Brinkmann et al, Munich, Fink, 1982, pp. 27-33.
- SPADACCINI, Nicholas y Jenaro TALENS, *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- SYVERSON-STORK, Jill, *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of Don Quixote*, Valencia, Albatros, 1986.
- TALENS, Jenaro, «Narrating Theatricality», en *Plays and Playhouses in Imperial Decadence*, Ed. A. N. Zahareas, I & L 2.1 (1986), pp. 87-101.
- , y J. L. CANET, «Literature versus Theatricality: On the Notion of the «Popular» and the Spanish Culture of the Golden Age», en *Literature among Discourses in The Spanish Golden Age*, Eds. W. Godzich y N. Spadaccini, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 103.
- VAREY, John E, «El teatro en la época de Cervantes», en *Lecciones cervantinas*, Ed. A. Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja, s.f., pp. 15-28.

## «AL FIN SOI MUGER». MUJERES VISTAS POR SÍ MISMAS

Sonja Herpoel  
Rijksuniversiteit te Utrecht

La fuerte corriente misógina que atraviesa gran parte de la Edad Media deja profundas huellas en la sociedad española de la época inmediatamente posterior. Aunque a primera vista la situación haya mejorado de manera considerable, siguen siendo válidos no pocos de los viejos prejuicios. La mujer todavía es conceptuada como un instrumento dócil del que se sirve el demonio para engañar al hombre en todos los dominios imaginables. Detentora por excelencia del honor masculino, la menor falla en su conducta puede llevar a la pérdida irremediable de la estima social. La literatura de la época aporta numerosos testimonios de ello. Pero en un período de grandes crisis religiosas hasta las mujeres dedicadas por entero al Señor presentan un peligro importante. Cualquier desviación de la norma, por más mínima que sea, despierta casi automáticamente el recelo de las autoridades, ansiosos por preservar la ortodoxia de la fe y detectar cuanto antes posibles gérmenes de herejía. Beatas, pero en ocasiones también conventuales, son sospechadas de atentados deliberados contra la religión. Como lo reflejan los incesantes procesos, el tribunal de la Inquisición no tardará en castigar severamente la loca presunción de todas aquellas representantes del sexo débil que se precian de entrar en contacto directo con la divinidad.

Hasta en los escritos de una letrada tan consciente de su valor como lo es la carmelita descalza María de San José (Salazar) podemos encontrar reminiscencias de la creencia común en «la flaca e imperfecta naturaleza de las mujeres»<sup>1</sup>. Sin embargo, si consi-

---

<sup>1</sup> María de San José (Salazar), *Escritos espirituales*, ed. y notas de Simeón de la Sagrada Familia, Roma, Postulación O.C.D., 1979, p. 127.

deramos las realizaciones que efectuó a lo largo de su vida, queda claro que se esfuerza al máximo por combatir los prejuicios existentes. Su propio comportamiento contradice por ejemplo la imagen estereotipada que suele transmitirse de su sexo: es una mujer audaz, decidida e inteligente, que no oculta sus creencias, incluso cuando van en contra de las directrices de los superiores. No extraña por lo tanto que su intervención activa en uno de los conflictos que agitan la descalcez femenina poco después de la muerte de Santa Teresa, le valiera la persecución y el consiguiente rechazo desdeñoso por parte de su propia Orden. Por si fuera poco, sus escritos variados —cartas, tratados o poesías— aportan un testimonio suplementario de una cultura extensa en diferentes dominios, así como de su maestría técnica a la hora de emprender una composición. A las innegables dotes literarias una evidentes calidades de líder. Éstas se manifiestan en repetidas ocasiones, permitiéndole superar con éxito cualquier prueba a la cual se ve sometida. No en vano la Fundadora pensó en ella como posible sucesora.

A pesar de lo que pudiera parecer, el ejemplo de María de San José (Salazar) que reflexiona por su propia cuenta sin resignarse jamás ante las adversidades, no constituye un caso aislado, ni mucho menos. Es evidente que no todas sus correligionarias poseen la misma amplitud de conocimientos que ella, dado que sólo una minoría selecta pudo aprovechar los beneficios de una educación humanista. En repetidas ocasiones, hasta carecen de ciertas nociones básicas por no haber tenido acceso a la enseñanza oficial. Cabe añadir en seguida que algunas compensan con creces parecida ausencia de instrucción mediante una sensibilidad a flor de piel que les permite asimilar debidamente las aportaciones de la omnipresente cultura oral. Que se trate de letradas o analfabetas, a partir de cierto momento todas coinciden en la tremenda tenacidad con la cual reclaman una audiencia que sepa valorar sus incuestionables capacidades. Además, no están ciegas ante los repetidos abusos de autoridad por parte de unos religiosos infatuados de su poder. De hecho, en su día más de una mujer alzó la voz para denunciar ciertas discrepancias en la situación existente. Sólo cuando sus ideas se plasman en el papel y por lo tanto son susceptibles de sobrevivir incluso después de su muerte, pueden sortear efectos a largo plazo. Con todo, una sociedad reacia en aceptar la validez de la opinión femenina tardará en apreciar en su justo valor la contribución de estas escritoras, antes de admitirla definitivamente.

Preguntémonos ahora cómo se veían las mujeres a sí mismas en aquel entonces. Para tener una idea aproximativa es posible recurrir a los numerosos textos autobiográficos que nos han dejado en el Siglo de Oro y en los que se retratan a veces con extremada severidad. Sometidas desde su primerísima niñez a toda clase de reglas y restricciones, no cabe duda de que hayan incorporado el modelo ejemplar de conducta femenina que una sociedad intransigente les presenta prácticamente sin cesar. Aun así, la asimilación no debió de ser ni absoluta ni todo lo completa que quisieron las autoridades. No impide, en efecto, que por momentos las monjas se distancien del paradigma para poner en tela de juicio la validez de ciertos valores y preceptos. Aunque en demasiados casos sigan aferrándose a la acostumbrada prudencia, algunas atrevidas vacilan entre una crítica más bien respetuosa o la rebelión abierta. De todas formas, cada una a su manera pide ser tenida en cuenta. Al formular además por escrito comentarios e interpretaciones, la religiosa sabe de antemano

lo que está en juego. Cualquier diferencia es peligrosa: entre ella y los implacables jueces del Santo Tribunal mide tan sólo el director espiritual, cuya intervención en más de una ocasión podrá ser decisiva.

En un intento heroico por conformar su conducta a la imagen tópica de la mujer ideal, niñas y doncellas aprenden los rudimentos necesarios en sermones y libros devotos. Las más decididas se empeñan en poner en la práctica cuanto antes las enseñanzas de bio- y hagiografías. Un celo más que sincero las lleva en no pocos casos hasta tal punto que terminan por descuidar la propia salud. Llevadas por un irresistible deseo de emulación, imitan en todo a las santas vírgenes cuyo modo de vida suele demostrar una aceptación incondicional de los valores masculinos, así como un sometimiento total a las máximas autoridades de la Iglesia. Más tarde, reacias ante un matrimonio no deseado o queriendo dedicar el resto de su vida al servicio divino, ingresan en el convento donde esperan tener la posibilidad de poner de relieve ellas mismas sus dotes y habilidades. Cuando el confesor, enterado de sus frecuentes arrobos y éxtasis, les facilita los medios para indagar en su propio itinerario vital, les ofrece un regalo excepcional: la oportunidad de comunicar a sus contemporáneos la esencia de sus ideas y convicciones más íntimas, en una palabra, de su propia personalidad.

Desde luego, es evidente que el mero hecho de ser mujer impone límites en varios aspectos. Ésta constituye la primera comprobación a la cual llegan casi todas las escritoras. Haciéndose eco de una creencia arraigada, deploran no tener el prestigio requerido como para imponer su voz. Convencida de sus deficiencias, más de una clamará su culpa. «Me parece ha de quitar la fuerza a la palabra el salir por boca de vna muger»<sup>2</sup>, afirma con pesar María Salinas. Ni siquiera el puesto de priora que ocupó durante años le garantiza una mayor influencia acerca de las autoridades eclesiásticas. «Es de poca fuerza y de ningún crédito lo que dijéremos, por ser mujeres»<sup>3</sup>, se queja otra autobiógrafa. El hecho de que ponga las palabras precedentes en boca de una cohermana, no quita el menor impacto a lo dicho. Acostumbrada a ofensas y vejaciones por una tradición de largos siglos de sometimiento, la religiosa continúa interiorizando la imagen negativa que se le tiene delante. Su condición femenina equivale para ella al peor de los insultos, ya que implicaría una completa incapacidad de dominar sus emociones. Supuestamente sujeta a constantes cambios de humor, es considerada como indigna de confianza por parte del varón. Al reflexionar sobre ciertas de sus ocupaciones conventuales, Mariana de San José recoge casi automáticamente el clisé: «Con esta vida andaua mi alma arto recogida, y tan sin sentimiento de passiones, que no parecía muger (...)»<sup>4</sup>.

En un principio, la religiosa no opone ninguna resistencia ante las variadas y sutiles

---

<sup>2</sup> Ivan Ginto, *Vida prodigiosa, y felicíssima mverte de la madre sor María Salinas, de la Orden de Santa Clara en la provincia de Aragón, Primero hija del convento de Santa Clara de Borja: y despvés fvdadora del convento de la Pvríssima Concepción, y Santa Espina de la villa de Xelsa, Zaragoza*, Miguel de Luna, 1660, p. 283.

<sup>3</sup> María de San José (Salazar), *op. cit.*, p. 55.

<sup>4</sup> Luis Muñoz, *Vida de la venerable madre Mariana de San Joseph. Fundadora de la recolección de las monjas augustinas. Priora del Real Conuento de la Encarnación. Hallada en vnos papeles escritos de su mano. Svs virtudes obseruadas por sus hijas. Dedicadas al Rey nvestro señor*, Madrid, Imprenta Real, 1645, p. 22.

formas de control ideológico. No obstante, a medida que toma conciencia de su radical alteridad, su vulnerabilidad inicial se convierte en una fuerza que en adelante será difícil negar sin más. La ausencia de reconocimiento oficial por parte de la Iglesia no impide entonces que sin demasiado temor a represalias exprese su opinión, entre otros en cuanto al papel de la mujer en la Iglesia. Enclaustrada, está privada de las mismas posibilidades de comunicación que sus correligionarios masculinos. Sin embargo, en vez de coartarla hasta el punto de que desista de sus proyectos, aquello le fortalece aún más en la convicción de que hay que actuar cuanto antes. La mujer que tiene por norma allanarse a las directrices de los superiores, se descubre de repente una necesidad imperiosa de informar a sus contemporáneos. Lo que ha de decir es importante, ya que pudiera tener implicaciones para una parte considerable de la población. Además, no está sola en su intento: se sabe respaldada por numerosas correligionarias, que, como ella, han optado por manifestarse.

Relegada durante demasiado tiempo a un puesto a todas luces inferior, se da cuenta de que antes que nada se impone una transformación inmediata de la mentalidad colectiva. Así, reclama con urgencia la imprescindibilidad de que sus compañeras se liberen por lo menos en parte de una tutela que se ha vuelto pesada. La búsqueda de Dios no ha de ser un privilegio exclusivo del varón. Haciendo caso omiso de la precaución, una analfabeta va en contra de la opinión dominante, cuando asegura que «también necesitamos las mugeres de procurar el remedio para nuestras almas, como los hombres, y si no más, no menos»<sup>5</sup>. El modo de alcanzarlo varía según los casos. Es cierto que a la anciana Isabel de Jesús le sobran sus propias certidumbres, acumuladas a lo largo de ininterrumpidos años de trato familiar con el Señor. Otras mujeres, en cambio, destacan sobre todo la necesidad de una instrucción continuada en materia de cosas de fe. Insisten entonces en particular en la ayuda nada desdeñable que una hermana versada en la explicación de los fenómenos místicos puede aportar a ciertas de sus cohermanas. Poco preparadas para comprender el alcance exacto de las manifestaciones sobrenaturales, éstas requieren las observaciones de una compañera que haya experimentado lo mismo que ellas, que intuya sus dudas y vacilaciones por haber atravesado momentos semejantes y que sepa por lo tanto aliviar su total desamparo.

Y es que en el seno del mismo convento reina muchas veces el miedo ante la herejía: el ejemplo de la célebre María de la Visitación sigue vivo en la mente de todos. Un temor innato del Santo Oficio quita de entrada cualquier posibilidad de reconciliación entre unas mujeres asustadas por la mera eventualidad de una persecución que pudiera tener consecuencias nefastas para la comunidad entera. En un momento dado, Angela María de la Concepción es acusada por algunas religiosas de ser «como la monja de Portugal»<sup>6</sup>. La divulgación dentro y fuera del convento de unos escritos suyos contri-

---

<sup>5</sup> Francisco Ignacio, *Vida de la venerable madre Isabel de Jess, recoleta agvstina en el convento de San Ivan Bvstista de la villa de Arenas. Dictada por ella misma, y añadido lo que falta de sv dichosa mverte*, Madrid, Francisco Sanz, 1672, p. 275.

<sup>6</sup> Angela María de la Concepción, *Vida de la venerable madre Sor Angela María de la Concepción. (Reformadora de la regla primitiva del Orden de la Santísima Trinidad y fundadora del Convento de Religiosas Trinitarias de la villa del Tobosa). (Escrita por la misma, de órden y precepto de sus superiores.)*, Quintanar, Vicente Fernández, 1854, p. 51. Letra cursiva en el texto.

buyó sin lugar a dudas a suscitar el recelo. Es evidente que los engaños de la dominicana de Lisboa atormentan los espíritus. La sencilla mención de su nombre ya provoca la consternación general. Mariana de San José lo experimenta en su propia carne, cuando sorprende a sus cohermanas criticando su conducta:

Dezían que no me faltaua más de ponerlos en peligro de que por mí perdiessse la Orden y que con mis cosas los ocasionasse para que padeciessen trabajo por la Santa Inquisición y que no les faltaua otra cosa más de tener otra monja de Portugal, por quien padeciessen afrenta<sup>7</sup>.

Aún así, las ansias de santidad no desaparecen sin más. A pesar de los múltiples peligros que aguardan a la mujer que se destaca, Teresa de Jesús María espera que se cumpla la predicción de un religioso franciscano que le auguró un grandioso futuro como «una de las mayores santas que hubiese en la Iglesia de Dios»<sup>8</sup>. Junto con ella, incontables mujeres más o menos anónimas del Siglo de Oro aspiraron a tal puesto, sin lograrlo jamás.

En ocasiones, los planteamientos han de leerse más bien entre líneas, porque la autora quiere evitar a toda costa atraerse la suspicacia de las autoridades que habrán de juzgarla. Su principal objetivo consiste antes que nada en alcanzar un público variado que sepa sacar provecho de sus enseñanzas. Cuando se dirige a sus contemporáneos para ponerlos en guardia contra los males del mundo, insiste por ello con aún mayor fuerza en el lugar común: «Quiero dezir a todos, y en particular a nosotras las mugeres, que somos las que necessitamos de aduertencias, que viuamos mui sobre auiso (...)»<sup>9</sup>. En cambio, no ocurre lo mismo con una creyente tan íntimamente consciente de su valor en tanto persona como lo es la ya citada Isabel de Jesús. En su extensa autobiografía sale una y otra vez a la defensa de su propio sexo. Su ímpetu hace que por momentos pierda de vista la más elemental prudencia. La lleva incluso a repetir unas palabras que atribuye al Señor y que le confirmaron hace tiempo ya en la convicción inquebrantable de la fundamental igualdad de todos los seres humanos: «lo que la muger tiene es menos capacidad en la naturaleza humana, pero no por eso dexa Su Magestad de leuantarlas a cosas arduas»<sup>10</sup>.

Por otro lado, la religiosa española sabe que el mero hecho de ser mujer le aporta también la mejor de las disculpas, susceptible de liberarla de antemano de cualquier sospecha. A causa de su supuesta falta de letras es altamente probable que se equivoque, sin que en algún momento esté en su mano impedirlo. De hecho, muchas veces la carencia de una instrucción comparable a la que suele recibir el varón asimismo le provee la protección que le hace falta. Ocurre además que esta laguna en la educación de la mayor parte de las religiosas corrientes suscite un ataque no desprovisto de ironía.

<sup>7</sup> Luis Muñoz, *op. cit.*, p. 104.

<sup>8</sup> Teresa de Jesús María, *Las obras de la sublime escritora del amor divino Sor Teresa de Jesús María, Carmelita Descalza del siglo XVII. Trasladas ahora de sus manuscritos originales y por primera vez impresas con un estudio crítico de D. Manuel Serrano y Sanz*, Madrid, Gil Blas, 1921, p. 25.

<sup>9</sup> Ivan Ginto, *op. cit.*, p. 14.

<sup>10</sup> Francisco Ignacio, *op. cit.*, pp. 127-128.

Basándose en su propia experiencia, una letrada rompe una lanza en favor de ciertas de sus contemporáneas, que intuye de por sí incapaces de distinguir lo verdaderamente importante. En vez de acusar a unas mujeres indefensas que carecen por completo de experiencia en el dominio religioso y que desde luego son fácilmente influenciables por mentes malvadas, su arenga critica con vehemencia las frecuentes imperfecciones de los mismos religiosos:

Y de ellas yo no me espanto, porque somos ignorantes; pero maravillome cuando me acuerdo cuántos años andaba yo medio tonta con tratar con gente de la que más nombre tiene de oración, y siempre me dejaban confusa cuando me trataban de ella, hasta que Nuestro Señor me la dio a entender<sup>11</sup>.

En opinión de la jerarquía eclesiástica, cualquier manifestación femenina ha de considerarse con la debida cautela. Cuando además se trata de un asunto tan importante como lo es la escritura, sólo cabe la más estricta negación de las capacidades intelectuales de la mujer. En un principio, la religiosa finge estar de acuerdo con la prohibición explícita de empuñar la pluma. De hecho, hace como si no le importara lo más mínimo el veto masculino:

por ley que ha hecho la costumbre, parece que [a las mujeres] les es vedado el escribir, y con razón, pues es su oficio propio hilar, porque, como no tienen letras, andan muy cerca de errar en lo que dijeren<sup>12</sup>.

Cuando sí se atreven a desafiar las estructuras del sistema mediante la redacción de documentos autobiográficos u otros textos de índole espiritual, son acusadas de plagio, como ocurre con María Salinas, o privadas de gran parte de su producción literaria, como la letrada ubetense María de la Cruz. No obstante, con el paso del tiempo el convento se convertirá poco a poco en la plataforma por excelencia desde donde la mujer española puede darse a conocer. A veces, sus aserciones incluso sobrepasan los límites de lo admisible, como en el caso de una agustina. No satisfecha con predicar la total igualdad entre los sexos, inserta en su autobiografía un breve comentario personal sobre los problemas que provoca la cohabitación forzosa de hombres de creencias dispares. De paso confesará incluso su profundo respeto por los herejes, ya que a su modo particular también ellos «alcanzan la luz»<sup>13</sup>. Tal disposición a admitir convicciones rivales cuando menos sorprende en boca de una monja. Su audacia no impide, sin embargo, que el texto sea publicado e incluso reeditado por la misma Iglesia.

Al alegar que «muchas ha habido que se han igualado y aun aventajado a muchos varones»<sup>14</sup>, la religiosa del Siglo de Oro reivindica cierto grado de autonomía. A través de sus escritos intenta demostrar que las deficiencias que puede haber en su formación intelectual no significan automáticamente que valga menos que su oponente masculi-

<sup>11</sup> María de San José (Salazar), *op. cit.*, p. 123.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>13</sup> Francisco Ignacio, *op. cit.*, p. 278. Letra cursiva en el texto.

<sup>14</sup> María de San José (Salazar), *op. cit.*, p. 54.

no. En una coyuntura histórica sumamente convulsa, experimenta, al igual que éste, una gran preocupación por conocerse a sí misma. Ya no está dispuesta a asumir sin más las aseveraciones demasiado humildes de aquellas monjas que, ansiosas por quitarse de encima cualquier acusación de soberbia, continúan pretendiendo que «el entendimiento de vna muger (..) es mui corto y limitado»<sup>15</sup>. En cambio, se busca de entrada un receptor a su medida, capaz de interpretar sus confidencias como lo merecen.

Mediante el relato circunstanciado de sus vivencias, la religiosa invierte la eterna imagen de la mujer sumisa e ingenua, incapaz de proveer en su propio sustento. La vulnerabilidad que se le atribuye es sólo aparente. Además, la inteligencia no constituye un privilegio exclusivamente masculino. El resignado «al fin soi muger»<sup>16</sup> de una franciscana por fin cobra un significado distinto: la disculpa vergonzosa y tímida que sin duda fue al principio pasa a ser una reivindicación orgullosa. Más tarde aún, las mujeres encontrarán una defensora incomparable en Juana Ramírez, mejor conocida como Sor Juana Inés de la Cruz. Como su hermana europea, y a causa de algunos valedores poderosos durante algún tiempo tal vez con mayor eficacia, la monja mexicana se extiende sobre la educación femenina y reclama el derecho de la mujer al saber. Recordemos que no sólo la *Carta atenagórica* suscitó la crítica más acerbadada y le valió la desaprobación de los sectores más diversos, sino que hasta sus habilidades poéticas le acarrearón ataques prolongados. A pesar de las persecuciones sufridas, el silencio final de Sor Juana no ha de interpretarse como una derrota. Al contrario, su gesto voluntario y premeditado es una renovada forma de protesta contra un sistema que destruye a la mujer.

---

<sup>15</sup> Ivan Ginto, *op. cit.*, p. 318.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 273.

# LAS ANOTACIONES LÉXICAS EN LAS EDICIONES DE TEXTOS ÁUREOS: A PROPÓSITO DEL *ESPEJO DEL PECADOR* (1553) DE FRAY JUAN DE DUEÑAS

José Luis Herrero Ingelmo  
UNED. Centro Asociado de Soria

Las notas a pie de página constituyen un problema que cada editor resuelve en función, sobre todo, del tipo de destinatario de la edición<sup>1</sup>, pero también de su propia formación académica y cultural. En cualquier caso, la nota a pie de página debe ser un intento de iluminar lugares oscuros o en penumbra para el lector (lo que, en muchas ocasiones, supone que también han sido antes puntos problemáticos para el editor). No es fácil decidir, en lo que al nivel léxico concierne, qué tipo de palabras necesitan aclaración o informaciones que hagan más transparente su significado en el texto o su

---

<sup>1</sup> Se pueden establecer, quizás simplificando mucho, tres tipos de ediciones según el público al que van destinadas: **populares o de divulgación**, **universitarias** y las dedicadas a **especialistas** (llamadas también «hipercientíficas», que son escasas). Naturalmente, en este trabajo me referiré sólo a las dos últimas. Se pueden citar las siguientes colecciones: *Anejos de la Revista de Filología Española* (Madrid, CSIC, desde 1926; en ocasiones, ediciones críticas); *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos* (Madrid, CSIC, desde 1948; ediciones fiables y con escaso aparato crítico: dir. Joaquín de Entrambasaguas); *Biblioteca Anaya* (Salamanca, Anaya); *Biblioteca de Autores Cristianos* (BAC; Madrid, Ed. Católica; desde 1941); *Biblioteca de Autores Españoles* (BAE; Madrid, Rivadeneyra 1846-1880); *Clásicos Alhambra* (Madrid, Alhambra); *Clásicos Castalia* (CCast; Madrid, Castalia; probablemente la mejor colección actual de clásicos; dir. A. Zamora Vicente); *Clásicos Castellanos* (CC; Madrid, Espasa-Calpe, desde 1909; Nueva serie, dir. V. García de la Concha); *Clásicos Hispánicos* (Madrid, CSIC, desde 1955; ediciones críticas o facsimilares); *Clásicos Planeta* (Barcelona, Planeta); *Letras Hispánicas* (Madrid, Cátedra); *Nueva Biblioteca de Autores Españoles* (NBAE, Madrid, Baylly-Baillière, 1905-1928; dir. M. Menéndez Pelayo); *Colección Támesis* (Londres, Támesis Books; dir. J.E. Varey).

valor estilístico (a veces se comprueba con asombro cómo se anotan palabras no especialmente complicadas<sup>2</sup> y se dejan en el limbo de lo sabido por el lector otras mucho más extrañas, como sucede –lo veremos más adelante– con los cultismos semánticos).

La función fundamental de la anotación léxica es facilitar la lectura, pero no sólo para evitar la consulta al lector del diccionario, con la consiguiente «distracción»<sup>3</sup>: también debe situar, en la medida de lo posible, las palabras en el contexto lingüístico de la época de referencia –en nuestro caso, los siglos XVI y XVII–. Es bueno señalar, en la medida de lo posible, el carácter neológico o arcaizante y la frecuencia de uso en su momento de determinadas palabras que aparecen en estos textos del Siglo de Oro. En cierto sentido, esas notas léxicas deben ser pequeños resúmenes de investigación filológica, pero no basados en erudiciones estériles, sino en el intento de facilitar informaciones pertinentes que hagan más claro y profundo el significado y los valores estilísticos de las palabras.

El uso y la índole de las notas léxicas tienen que ver también con el hecho de que el editor sea historiador de la literatura o filólogo (antes me refería a la formación académica). En el primer caso, las fuentes, los *loca*, los *topoi* tienen más espacio; en el segundo caso, los aspectos relacionados con la lengua. Parece al menos prudente intentar un equilibrio entre los diferentes tipos de anotaciones. Y no hay que escatimar su número, porque es preferible que el lector haga caso omiso de las que no le interesen a que las eche en falta<sup>4</sup>.

No disponemos de estudios léxicos suficientemente amplios –sí existen proyectos– como para tener una idea clara sobre el uso de determinadas palabras en el Siglo de Oro (están y hay que utilizar *Vocabularios* o *Concordancias* de autores de la época). En la mayoría de las palabras extrañas por algún motivo, hay que consultar los lexicógrafos de la época (A. Fdez de Palencia, Nebrija –sobre todo el *Lexicon*–...) o los glosarios negativos (fundamentalmente el de M. Morreale sobre la traducción del *Cortesano* de Boscán y el de D. Alonso en su *Lengua Poética de Góngora*)<sup>5</sup> para compro-

<sup>2</sup> Se suelen anotar las variantes formales que no suponen ningún problema para el lector: *aparencia* (apariencia), *atapadao* (tapado), *bastecido* (abastecido), *defeto*... En otras ocasiones son palabras de significado no especialmente extraño: *colegir*... Todos estos ejemplos están tomados del *Glosario de voces anotadas (en los 100 primeros volúmenes de Clásicos Castalia)*, R. Jammes y M. T. Mir (coords.), Madrid, 1993.

<sup>3</sup> En principio, deben llevar algún tipo de anotación aquellas palabras que no figuran en el *DRAE*. Aunque es obvio que están en él algunas que deben ser explicadas. Está extendida la costumbre de citar las definiciones de Autoridades o Covarrubias; menos frecuente es encontrar referencias a Palencia o Nebrija.

<sup>4</sup> Refiriéndose a las notas filológicas en general, comenta I. Arellano: «*La teorización sobre esta labor es difícilísima. La extensión y profundidad de las notas dependen del público receptor, y como resulta imposible evitar la diversidad, siempre será vulnerable el aparato de notas ofrecido: algunos encontrarán superfluidades; otros ausencias. Esto es un problema insoluble al que se hará frente como mejor se pueda desde la intuición y, si es posible, el sentido común*»; «... puestos en el dilema parece mejor pecar por exceso que por defecto: al lector le será más fácil prescindir de lo que no le interese», «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro» en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, (Actas de I Seminario Internacional de Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro. Universidad de Navarra, Pamplona, Diciembre de 1986), EUNSA, Universidad de Navarra, 1987, pp. 352 y 354).

<sup>5</sup> M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Anejo I del *BRAE*, Madrid, 1952 (2 vols); D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935.

bar su grado de arraigo en la lengua o sus posibles connotaciones. También pueden ser útiles los glosarios de notas: el *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos* de C. Fontecha<sup>6</sup>, el *Registro de lexicografía hispánica* de M. Romera Navarro<sup>7</sup> (que no recoge la referencia) y el *Glosario de voces anotadas (en los 100 primeros volúmenes de Clásicos Castalia)*, coordinado por R. Jammes y M. T. Mir<sup>8</sup>.

No son frecuentes las reflexiones sobre la anotación en general<sup>9</sup>. Por eso es interesante el trabajo titulado «La edición anotada de la *Celestina*» (Biblioteca Clásica, dirigida por F. Rico), en el que P. Díaz Mas y C. Mota comentan algunos esbozan algunos aspectos interesantes<sup>10</sup>. Así, por ejemplo, se refieren a la «sintaxis de la anotación»:

las llamadas a nota suelen ponerse a final de frase, no siempre junto a la palabra o expresión que se anota. Con esto se evita que el lector encuentre en el texto más tropiezos que los de la puntuación... La respiración de la anotación se acompasa a la respiración del texto<sup>11</sup>.

En cuanto a las notas de léxico<sup>12</sup>, que son las que ahora nos ocupan, escriben:

... hemos encontrado la necesidad de explicar palabras y expresiones que otras ediciones anteriores no solían explicar porque parecían a primera vista inteligibles; uno de los problemas de la obra es que su léxico está lleno de lo que podríamos llamar falsos amigos, palabras o expresiones que parecen significar una cosa y por las cuales se puede pasar por encima en una lectura rápida, pero que si se reflexiona sobre qué quieren decir en realidad suscitan perplejidad<sup>13</sup>.

Citan, entre los *falsos amigos*, la polisemia (que aparece en *criança*, con los signi-

<sup>6</sup> Madrid, CSIC, 1941. Es un intento de reunir los «comentarios explicativos de nuestro léxico de la Edad de Oro, que andaban esparcidos por tanta edición anotada de textos clásicos...», p.VII. Se seleccionan las anotaciones lexicográficas de 178 libros (sobre todo de la colección Clásicos Castellanos).

<sup>7</sup> Madrid, CSIC, 1951.

<sup>8</sup> Madrid, Castalia, 1993.

<sup>9</sup> Cf. E. de Bustos, «Semántica y anotación léxica en los textos clásicos», en Terrón González y Blázquez Entonado, *Actas de las II Jornadas de metodología y didáctica de la lengua y literatura española: el léxico*, Univ. de Extremadura, 1991, pp. 53-70. Las reflexiones son más frecuentes sobre la edición de textos en general, y sobre todo sobre la cuestión de la conveniencia o no de la modernización de los mismos. Cf. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, cit. en la nota 4; *La edición de textos* (Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro), P. Jauralde et alii (ed.), London, 1990; *Crítica de textos y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Actas de II Seminario Internacional de Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro. Universidad de Navarra, Pamplona, Abril, 1990), I. Arellano (ed.), Madrid, 1991; *Estado actual de los estudios del Siglo de Oro*, M. García (ed.), Universidad de Salamanca, 1993. Hay que recordar la reflexión sobre las notas filológicas que hace I. Arellano, en su artículo «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», pp. 353 y ss., cit. en la nota 4.

<sup>10</sup> Universidad del País Vasco (Vitoria). Cito por el texto mecanografiado utilizado en el Seminario sobre la *Celestina*, dirigido por F. Rico y celebrado, dentro de los Cursos de la Fundación Duques de Soria, en esta ciudad castellana en el mes de Julio de 1995.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>12</sup> Proponen una especie de clasificación de las notas: 1) Problemas de léxico. 2) Problemas gramaticales. 3) Cuestiones de realia. 4) De fuentes. 5) De otras de lo más diverso. *Op.cit.*, p. 7.

<sup>13</sup> *Op.cit.*, pp. 7-8.

ficados de 'educación' en el auto I y 'criazón' en el XIV), los latinismos («calcan un sentido latino»; cita *igual* –'justo'– en la escena inicial) y los trampantojos semánticos (palabras que «se utilizan en un sentido específico sutil o sensiblemente distinto» al habitual; *descubriese* como 'manifestase' en el auto XII)...

\* \* \*

Por mi parte, comentaré algunos aspectos sobre las notas léxicas que aparecen en ediciones de textos del XVI y XVII; y, sobre todo, me referiré a algunos problemas que he tenido que resolver en la anotación léxica del *Espejo de pecadores* de fray Juan de Dueñas, obra ascética de mediados del XVI<sup>14</sup>.

En primer lugar, aunque sea muy rápidamente, hay que citar los primeros anotadores de textos clásicos que incluyen en sus trabajos anotaciones léxicas. Desde el *Labyrintho* de Mena hasta las *Soledades* gongorinas, pasando por la poesía de Garcilaso, los grandes poetas de la época fueron objeto de comentarios. Haré una rápida referencia a las *Anotaciones* de Herrera a la poesía de Garcilaso<sup>15</sup>. La mayoría de sus 842 notas (muchas más y más amplias que las 259 del Brocense) se refieren a las fuentes y al contenido. Pero incluye unas cuantas referidas a aspectos léxicos (el Brocense sólo anota *animoso*). Comenta sobre todo los arcaísmos (*tornado*, *tamaño*, *alimaña*, *abastanza*, *afán*, *consuno*)<sup>16</sup>, los extranjerismos (*abandonar*, *selvaticuez* y *argén*)<sup>17</sup> y las voces sonoras (*licenciosa*)<sup>18</sup> desde su personal visión del valor estilístico de las palabras: critica especialmente el uso de *tamaño* y *alimaña*<sup>19</sup>, pero defiende el de *afán* y el de los extranjerismos en general. Una de las anotaciones que más llaman la atención es la que dedica al verso «Escrito está en mi alma vuestro gesto» del soneto V, en el cual *escrito* «está puesta en la misma significación que *gráfein* en la lengua griega, que es escribir, o esculpir, o pintar: verbo común al pintor y al poeta»<sup>20</sup>. Está señalando la existencia de un cultismo semántico donde, sin anotación, podría parecer un uso figurado del término atribuible al poeta.

Después de esta rápida alusión en las anotaciones léxicas dentro del propio Siglo de Oro, voy a hacer referencia a las diferencias en las anotaciones léxicas de cuatro obras que representan los tres géneros básicos: la poesía de Fray Luis de León (comparando cinco ediciones), la antología *Poesía del Siglo de Oro. Renacimiento* de A. Blecua; el *Lazarillo de Tormes*, comparando tres ediciones y la de *La destrucción de Numancia* de Cervantes. Como obras fundamentales de nuestra literatura, el *Lazarillo* y la poesía

<sup>14</sup> Trabajo que forma parte de Proyecto de Investigación (DGICYT) «Ediciones de obras literario-espirituales del Siglo de Oro», dirigido por M<sup>a</sup> Jesús Mancho Duque (Departamento de Lengua Española, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca).

<sup>15</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, 1972.

<sup>16</sup> Anot. 44, 72, 250, 299, 412 y 699.

<sup>17</sup> Anot. 144, 162 y 417.

<sup>18</sup> Anot. 185: «voz alta, significante, rotunda, armoniosa, propia, bien compuesta, de buen asiento y de sonido heroico y digna de ser usada».

<sup>19</sup> Anot. 250: «Dicción antigua y rústica y no conveniente para escritor culto y elegante».

<sup>20</sup> Anot. 36.

de Fray Luis tienen una tradición importante en lo referente a la anotación<sup>21</sup>. Esto permite la comparación, que nos puede iluminar acerca de ciertos problemas que a todo anotador se le presentan cuando se enfrenta con un texto.

En primer lugar consideraré el número de anotaciones léxicas comparado con el resto de anotaciones (gramaticales, realia, fuentes, contenido), tomando —como muestra— una obra de cada género. La edición de J.M. Blecua de *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*<sup>22</sup> contiene 217 anotaciones, con esta distribución:

ANOTACIONES	OCURRENCIAS	%
Léxicas	124	57
Otras	93	43

En los textos dramáticos las anotaciones léxicas son menos frecuentes que en la poesía. En la edición de A. Hermenegildo de *La destrucción de Numancia* de M. de Cervantes<sup>23</sup> aparecen 124 anotaciones, con esta distribución:

ANOTACIONES	OCURRENCIAS	%
Léxicas	67	54
Otras	57	46

En la anotación en los textos en prosa probablemente sean menos necesarias que en poesía, al menos en cuanto al léxico culto se refiere. La edición de A. Blecua del *Lazarillo*<sup>24</sup> tiene 345 notas distribuidas así:

ANOTACIONES	OCURRENCIAS	%
Léxicas	122	35
Otras	223	65

Tomadas conjuntamente las tres ediciones y con un valor meramente aproximativo, podemos decir que las anotaciones léxicas son el 48 % (más o menos la mitad de todas las anotaciones).

Pasemos del número a la tipología. Se puede establecer la siguiente clasificación de esas anotaciones léxicas<sup>25</sup> (el orden refleja aproximadamente su frecuencia de aparición):

<sup>21</sup> En algunos casos, la inclusión de una determinada nota léxica en la primera edición continúa por inercia en el resto, aunque el editor —quizás— no esté muy convencido de su utilidad.

<sup>22</sup> Madrid, Editorial Castalia, 1986.

<sup>23</sup> Madrid, 1994.

<sup>24</sup> Madrid, 1974.

<sup>25</sup> No considero anotaciones léxicas las explicaciones de significados metafóricos o de refranes. Tomo ejemplos de la edición de J. M. Blecua, *Poesía del Siglo de Oro. I. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1986.

**Cultismos léxicos:** *almo* ('alimenticio'), *concento* ('canto armonioso'), *espelucas* ('cuevas'), *elego* ('triste'), *precito* ('condenado')...; **semánticos**<sup>26</sup>: *numeroso* ('armonioso'); *parar* ('adornar'); *sobrar* ('superar')<sup>27</sup>...

**Cambio de significado:** *corredor* ('tipo de soldado'), *correrse* ('avergonzarse'), *curar* ('cuidar'); *escaso* ('avaro'); *pesadumbre* ('edificios'); *puerco* ('jabalí'); *recordar* ('despertar'); *tamaño* ('tan grande')...

**Arcaísmos:** *acorrer* ('socorrer'); *alcorzadas* ('persona melosa'); *broslar* ('bordar'); *melcocha* ('miel cocida'); *natio* ('nacimiento'); *ventalle* ('abanico')...<sup>28</sup>. El problema es que el editor tiene que decidir, desde su particular conocimiento del léxico, si una palabra es desusada o no (tenemos la indicación de poco usada en el diccionario; pero hay muchas más que no son normales y no llevan la indicación): es posible que sea una variante diatópica que él desconozca, pero que sea más general de lo que se imagina.

**Tecnicismos:** *chersidros* ('reptil'), *hemorrois* ('serpiente')...

**Vulgarismos.** No son frecuentes, excepto —claro está— en textos de Lucas Fernández o Juan del Encina que tienen como medio expresivo el llamado *dialecto arrusticado leonés*. También podemos incluir los términos de germanía (abundantes en obras de Rojas, de Quevedo, *Estebanillo González*...).

**Dialectalismos.** No suelen aparecer en los textos clásicos (sí en los medievales —cf. aragonesismos del *Cid*— o en los del XIX —cf. santanderismos en Pereda—).

Las diferencias entre editores de una misma obra son, en ocasiones, bastante significativas. Veamos cómo anotan los ocho primeros párrafos del tratado I del *Lazarillo* tres editores: A. Bleuca comenta diez palabras<sup>29</sup>; la edición de V. García de la Concha<sup>30</sup> tiene nueve anotaciones léxicas (no anota *sobrenombre*, *desastre*, *conocimiento* y *mal gesto*; pero añade *brincaba*, *almohazas* y *acudía*)<sup>31</sup>; F. Rico<sup>32</sup>, el más exhaustivo, tiene

<sup>26</sup> Como es sabido, esas palabras que conservan significados latinos que no han pasado a la lengua normal comienzan a aparecer en el XV, se extienden en el XVI y XVII, y apenas se utilizan ya en el XVIII y XIX. Cf. R. Lapesa, «El cultismo semántico en la poesía de Fray Luis de León», *Homenaje a A. Tovar*, Madrid, 1972, pp. 243-251; *íd.*, «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, 1977, pp. 92-109; y J.L. Herrero, «Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI)», *BRAE*, 75, 1995, pp. 333-377.

<sup>27</sup> Del *Glosario de voces anotadas* podemos citar: *abeto* ('nave'; Arguijo), *acento* ('canto'; Arguijo), *admirar* ('mirar con espanto'; Arguijo), *advertir* ('disuadir'; Espinel), *agravar* ('cargar, poner excesivo peso'; Ercilla), *conspirar* ('convocar, reunir'; Rojas Zorrilla), *convertir* ('dirigir'; Garcilaso, Ercilla), *crudo* ('cruel'; Timoneda, Ercilla), *curso* ('carrera'; Ercilla, Arguijo), *desigual* ('excesivo'; Ercilla, Lope), *documento* ('enseñanza, doctrina'; Cervantes, Espinel), *entero* ('inflexible, tenaz'; Ercilla), *grato* ('agradable'; Espinel), *grave* ('pesado'; Ercilla), *numeroso* ('armonioso'; Cervantes), *permitir* ('enviar'; Tirso), *presidir* ('estar sentada enfrente', Tirso), *provocar* ('llamar', Lope), *reducir* ('restituir', Góngora; 'hacer regresar', Tirso), *seguro* ('libre de riesgo'; Arguijo), *sobrar* ('superar'; Cervantes)...

<sup>28</sup> Ya fuera de los diccionarios están, por ejemplo, *bardina* ('cercado de cañas') y *yáculo* ('serpiente').

<sup>29</sup> Son *sobrenombre* ('apellido'), *desastre* ('desgracia lamentable, atribuida a los astros'), *moreno* ('negro'), *curaban* ('cuidaban'), *conocimiento* (también en sentido sexual), *mal gesto* ('feo rostro'), *conversación* ('trato y comunicación ilícita o amancebamiento'), *trebajando* ('jugando'), *pringaron* ('dar pringue') y *centenario* ('centenar de azotes').

<sup>30</sup> Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

<sup>31</sup> 'Ponía sobre las rodillas y levantaba en alto', 'rascaderas de hierro para limpiar los caballos' y 'cuidaba', respectivamente.

<sup>32</sup> Madrid, Cátedra, 1992.

quince anotaciones léxicas (no anota –como V. García de la Concha– *sobrenombre*, *desastre* y *conocimiento*; pero añade –además de *brincaba*, *almohaza* y *acudía*– *tratado*, *venir*, *posada*, *calear* y *mandil*)<sup>33</sup>.

Veamos lo que ocurre con las notas léxicas a la poesía de Fray Luis en las ediciones del padre A.C. Vega, O. Macrí, C. Cuevas, R. Senabre y J.F. Alcina<sup>34</sup>. En este caso, parece que la tradición se limita a unas pocas palabras, porque en general existe bastante discrepancia. Me referiré sólo a dos poemas de los más conocidos. En la «Oda a la vida retirada» no coinciden ninguno de los anotadores: *presta*, *almo* y *leño* merecen la atención de cuatro; *cura*, *secreto* y *plectro* de dos. Senabre anota en exclusiva *encarama* y *seguro*; Alcina, *desalentado*<sup>35</sup>. En la Profecía del Tajo» tampoco coinciden. *Folgaba* es la más anotada (cuatro); después están *cuento* (3); *roba*, *perdonar*, *insano* y *lucos* (2). Alcina anota en exclusiva *juntas*. Senabre, *suben*, *tienen* y *sagrado*<sup>36</sup>. De las 19 anotaciones hechas a los dos poemas, los editores más generosos son Alcina y Senabre (11, aunque no las mismas); los más parcios, Macrí (5; dedica –por el contrario– mucho espacio a las fuentes e influencias) y el padre A.C. Vega (4); Cuevas se sitúa en un término medio (9).

En este análisis de la anotación léxica a la poesía luisiana, me detendré en un aspecto concreto: los cultismos semánticos. Es un caso frecuente de ausencia de anotación, porque la forma «normal» hace que el significado latino (a veces no alejado del normal) pase desapercibido. Sin embargo, el lector nota que ahí hay algo que no cuadra, que no encaja. Veamos cómo se comportan los diferentes anotadores estudiados ante ellos: todos coinciden en anotar *convertir* y *uno*<sup>37</sup>. Cuatro anotan *error*, *despreciar*, *leño* y *prestar*<sup>38</sup>; tres, *fatigar*, *luz*, *pacer*, *pedir*, *perdonar*, *repuestos* y *seguro*<sup>39</sup>; dos, *aplicar*, *ceñir*, *colorar*, *decir*, *declinar*, *dictar*, *igual*, *proveído*, *qué*, *robar*, *sujeto*, *usado* y *vena*<sup>40</sup>. Senabre anota

<sup>33</sup> 'obra y capítulo', 'ir, llegar', 'estancia, alojamiento', 'arropar' y 'el paño con que limpian los caballos', respectivamente.

<sup>34</sup> P.A.C. Vega, Madrid, Planeta, 1980; O. Macrí, Barcelona, Crítica, 1982; C. Cuevas, Madrid, Taurus, 1982 (no utiliza las notas a pie de página; coloca, al final, un glosario); R. Senabre, Madrid, Austral, 1988; J.F. Alcina, Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>35</sup> (V= Vega; M= Macrí; C= Cuevas; S= Senabre; A= Alcina) *No cura* (11; V/C/S), *encarama* (13; S), *presta* (16; M/C/S/A), *desalentado* (18; A), *seguro* (22; S), *secreto* (22 (M/A), *almo* (24; V/C/S/A), *leño* (62; M/C/S/A) y *plectro* (85; C/S).

<sup>36</sup> *folgaba* (1; V/M/C/A), *cuento* (39; M/C/S), *juntas* (40; A), *roba* (45; S/A), *suben* (47; 'dirigen', v. act.; S), *perdones* (60; C/A), *te tienen* (56; S), *insano* (65; C/A), *sagrado* (60; S) y *lucos* (77; V/A).

<sup>37</sup> *convertir* ('hacer volver, atraer la atención' en 18,10, pero no A.C. Vega y Macrí en 19,91) y *uno* (6,22; 'único').

<sup>38</sup> *error* (14,2; 'desvío', otros 'enredo' o sentido físico y espiritual), *despreciar* (2,40; 'mirar desde arriba'), *leño* (1,62; 'navío'; pero no Macrí en 14,58 ni en 21,83) y *prestar* (1,16; 'aprovechar'). En todos los casos falta la anotación del padre A. C. Vega.

<sup>39</sup> *fatigar* (5,1 y 6,23; M/S/A), *luz* (7,77; 'día'; V/S/A), *pacer* (18,12; 'apacentar'; V/S/A), *pedir* (17,48; 'dirigirse'; C/S/A), *perdonar* (7,63 y 12,9; 'ahorrar'; C/S/A), *repuestos* (8,80; 'escondidos'; C/ Senabre como italianismo y Alcina como 'abundantes de bienes') y *seguro* (1,22; 18,5; 'lugar apartado'; C/S/A –aunque la primera sólo Senabre–).

<sup>40</sup> *aplicar* (9,37; 'dirigir'; S y A), *ceñir* (13,24; 'acompañar': «hato ceñido»; S y A –pero 7,10: «de furor y ardor ceñido» sólo S–), *colorar* (15,60; 'disimular': «la fee no colorada falsamente»; S y A), *decir* (20,5-46-56-57; 'cantar'; S y A), *declinar* (22,69; 'evitar'), *dictar* (11,32; 'inspirar'; S y A), *igual* (2,32; 'justo'; M y A), *proveído* (6,19; 'precauido'; S/A), *qué* (12,51 y 19,22; 'por qué'; A el primero y S el segundo), *robar* (7,45; 14,51; 'ocultar'; S/A –sólo en el primer caso–), *sujeto* (17,36; 'encrespado'; S/A), *usado* (3,2; 'frecuentado'; C/A) y *vena* (8,8; 'afluencia de lágrimas'; S/C).

en exclusiva *desconocer*, *distinto*, *subir* y *surgir*<sup>41</sup>; Alcina *generoso* y *teñido*<sup>42</sup>. No tienen anotación en ninguna de las ediciones utilizadas algunas palabras que parecen cultismos semánticos: *cano*, *dañado*, *discurrir*, *ilustrar*, *modo*, *ofender* y *seguro*<sup>43</sup>. Parece que en el caso de los cultismos semánticos los anotadores deberían ser más rigurosos: ya existe una bibliografía suficiente como para sostener anotaciones de este tipo. Como veremos enseguida en la edición del *Espejo del pecador* del predicador franciscano fray Juan de Dueñas, estos cultismos son objeto de especial atención en mis anotaciones léxicas.

Dada la índole del texto (literatura espiritual) las palabras más características son fundamentalmente **cultismos referidos al ámbito de la moral y de la filosofía**. El hecho de que buena parte del texto sea una traducción condiciona la introducción o, simplemente, el uso de determinados vocablos extraños en nuestra lengua. En el caso de los cultismos, se convierten en elementos del rasgo estilístico más marcado: la utilización de sintagmas sinonímicos, en los cuales con frecuencia uno de los términos (habitualmente el segundo) es un sinónimo culto.

Naturalmente la mayor atención debe centrarse en aquellas **palabras extrañas** que apenas se han utilizado en nuestra lengua. Así aparece el término *dirisión*<sup>44</sup> que está en el texto latino que traduce (un *Speculum peccatoris* falsamente atribuido a San Agustín): «Dirisio et subsannatio», como «passiones hirónicas» que caben en Dios (el segundo término —propio de la *Vulgata*— se traduce con el más popular y conocido *escarnio*). Como en otros muchos casos, el cultismo forma una dualidad estilística con otro sinónimo —popular o culto—, rasgo característico de todo el texto, como señalaba anteriormente (si bien en este caso el sintagma está en el texto que traduce). En el mismo capítulo y también como traducción literal del texto latino aparece *detraición*<sup>45</sup>, en la expresión «aparejado para la yra y d.». En este caso, el significado de ‘difamación, crítica’ (que es propio de la *Vulgata* —el clásico es ‘supresión, evacuación’—) no es un estricto sinónimo de la palabra anterior: podemos decir que el discurso avanza, se matiza. De la *Oración de Manasés* (que ocupa el capítulo 12) y que es una traducción literal de las Glosas de Nicolás de Lyra, fray Juan traduce dos adjetivos: *insustentable*<sup>46</sup> («insoportable»), aplicado a la ira de Dios, que no aparece en los diccionarios consultados; e *investigable*<sup>47</sup>, que no significa ‘que puede ser descubierto’ (del latín tardío de la familia de *investigare*), sino ‘que no se puede descubrir, insondable’ y es significa-

<sup>41</sup> *desconocer* (3,13; ‘desdeñar’), *distinto* (10,8; ‘separado’), *subir* (7,47; ‘ensalzar’) y *surgir* (14,41; ‘fondear’).

<sup>42</sup> *generoso* (22,13; ‘de linaje’) y *teñido* (13,36; ‘mojado’).

<sup>43</sup> *cano* (22,1; ‘blanco, brillante’: «La cana y alta cumbre»), *dañado* (6,43; ‘condenado’), *discurrir* (22,54; ‘correr —hacia—’: «por lo más peligroso / se lanza discurrendo vitoriosos»), *ilustrar* (2,35; ‘iluminar’: «la más alta cumbre»), *modo* (3,18; ‘ritmo, canto’), *ofender* (15,16; ‘golpear, atacar’) y *seguro* (17,55; ‘libre de cuidados’).

<sup>44</sup> 5,1. La forma *derisio* es tardía; la clásica era *derisus*. Corominas recoge *derrisión*, como rara.

<sup>45</sup> 5,2. Corominas documenta *detraición* en un texto del XV (Antipapa Luna, Rivad. LI, 575), aunque no sé con qué significado.

<sup>46</sup> Es latín tardío.

<sup>47</sup> Parece la primera documentación y única en cuanto al significado.

do propio de la *Vulgata*. El sustantivo *importabilidad* (27,1; primer grado de los pecados) no está en Aut., donde sólo se recoge el adj. *importable*<sup>48</sup> (que no se puede soportar'), con un ejemplo de la *Caída de Príncipes* del canciller Ayala. *Longanimidad*<sup>49</sup> («la gran misericordia y *longanimidad* de Dios») y *superinfundida*<sup>50</sup> (lumbre divina) son también casos de palabras no frecuentes que necesitan de una aclaración lexicográfica.

Anoto también aquellos cultismos léxicos **poco frecuentes**. Es el caso de *lábil* ('flojo, caduco, débil'; «... estás pobre de virtudes, mendigo, *lábil*, flaco y enfermo...»)<sup>51</sup>, *condigno* (aplicado a penitencia) o *intimar* ('dar a conocer'; «*intima* y manifiesta»)<sup>52</sup>. También comento otros términos como *cauterio*<sup>53</sup>, *congrua*<sup>54</sup>, *danacion*<sup>55</sup>, *ponderará*<sup>56</sup>, *propincuo*<sup>57</sup>, y *proterva*<sup>58</sup>. En algunos casos, se puede afirmar (con la prudencia siempre recomendable) que estamos ante primeras documentaciones: *derisión*, *importabilidad*, *insustentable*, *investigable*, *longanimidad*, *lábil*, *superinfundida* (que hemos citado o comentado), a las que podemos añadir *tremenda*<sup>59</sup>.

Un aspecto muy significativo, y ya he aludido a ello, es el referido a los **cultismos semánticos**. En nuestro texto, estos cultismos aparecen simplemente porque en el texto latino que se traduce tienen ese significado no usual en español. Es el caso de *hostias*<sup>60</sup> que aparece en la traducción de un texto de Josefo (*De la antigüedad del pueblo judío*),

<sup>48</sup> 21,1, pecador. El adjetivo pertenece al latín cristiano; el sustantivo parece derivado, pero no está en los diccionarios latinos.

<sup>49</sup> 13. Parece la primera documentación de la palabra (Corominas aporta la de Aut.: Nieremberg ya en el XVII). *Longánimo* está en fray Luis de Granada (Aut.).

<sup>50</sup> Prol.,3. Término filosófico, que parece neologismo en el XVI. No he encontrado documentación anterior.

<sup>51</sup> 2,1. Está en el original, pero es palabra extrañísima. Corominas la documenta por primera vez en el diccionario de la Academia de 1925.

<sup>52</sup> 1; 13. Se aclara el significado en el segundo término del sintagma sinonímico. 1492 (*BH*, 58, 90) y 1570 (Casas).

<sup>53</sup> 13. Término médico que aparece en Cauliaco y Vigo, que escribieron sendos tratados de Cirugía. Antes, lo utiliza A. de Palencia. No lo recoge Nebrija ('botón de fuego'). En el XVI, está en la poesía de San Juan (3,2: «Oh c. suave!»). Para las referencias, cf. J.L. Herrero, «Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI)», *BRAE*, 74, 1994, pp. 13-192, 237-402 y 525-610; 75, 1995, pp. 173-223 y 293-393.

<sup>54</sup> 13. En algunos autores cultos del XV (Torre, Tallante y Arévalo), en la *Celestina* y en Palencia. No parece frecuente en la época.

<sup>55</sup> 'condenación'; 1,4. En el latín eclesiástico pasó a tener un sentido moral, frente al sentido jurídico del latín clásico. Sólo conozco un uso anterior, en un vocabulario: Palencia, para traducir «suplicium: por d. o por pena». Es palabra frecuente en esta obra (aparece con las grafías -n-, -nn-, -ñ-).

<sup>56</sup> 24,2; «pesará y p.»; relativamente nuevo: 1ª doc. en Boscán...

<sup>57</sup> 'cercano'; 2,3. A pesar de estar bastante documentada en la Edad Media, sobre todo en el XV, no está en Nebrija y la evita Boscán (llegado, cerca, cercao, deudo). También recibe censura de Lope (*Dorotea*) en la *Lengua Poética de Góngora*.

<sup>58</sup> 13. Aunque está en el XV, en el XVI no parece frecuente...

<sup>59</sup> majestad, 1,1; juicio, 4. Está en el original latino y parece que es la primera documentación que tenemos de esta palabra. Más tarde, Aldana, Herrera y Virués en el XVI. En los diccionarios no aparece hasta el de Oudin (1607).

<sup>60</sup> 14. Aut. cita a Pellicer y Arteaga.

con el significado clásico de 'víctima de los sacrificios', en un sintagma sinonímico con el hereditario *sacrificios*. Lo mismo sucede con *pupilo*<sup>61</sup>, que tiene sentido restringido, 'huérfano menor de edad' –tecnicismo jurídico que está en las *Partidas*–, y que aparece con ese significado en el libro segundo de los Macabeos, que cita el franciscano, el cual aprovecha la ocasión para construir un nuevo sintagma sinonímico, cuya segunda parte aclara el significado extraño de *pupilo*: «perseguidor de pupilos y matador de huérfanos». También, al traducir un fragmento de la Epístola de San Pablo a los Corintios, utiliza la doble traducción (cultismo–palabra hereditaria): «Estás atado y ligado con tu muger: no quieras buscar *dessatamiento* y *solución*»<sup>62</sup>, esta última, en sentido material (no habitual en la lengua española, salvo en expresiones como «solución de continuidad»). Y de igual modo resuelve la traducción del pseudoagustino *Speculum* cuando traduce: «Vive *grato*<sup>63</sup> y *agradable* a Dios».

Como ocurre con cierta frecuencia el cultismo semántico incorpora el primitivo sentido concreto latino. Así *comprehender* –en el capítulo XIII– tiene el significado de 'coger, agarrar' (c. mis iniquidades»), sentido que está en el Salmo 39 que traduce; de igual modo el «vínculo ferri» de la *Oratio Manassae* es traducido en un primer momento como «atadura de hierro» –cap. XII–, pero después –cap. XIII– aparece como «vínculo de hierro», sentido físico que no ha pasado al español. En el capítulo XII, que es la glosa, verso a verso, de la *Oración de Manasés* (y, como ya señalé, traducción literal de las correspondientes glosas de Nicolás de Lyra) aparece *discernir* con el significado de 'separar' en un sintagma con su correspondiente sinónimo hereditario (*aparta*) y *agravar* como 'cargar o poner excesivo peso sobre una cosa' (que recoge Aut.) en un sintagma sinonímico con *oprimido*). Lo mismo sucede con *fundamento*<sup>64</sup> que aparece con el sentido material de 'asiento'. Finalmente hay que citar dos nombres de color que ya en latín adquirieron un significado moral: son *purpurada*<sup>65</sup> («adornada»; «lection... p. de rethórica») y *colorar*<sup>66</sup> («disimular»: «Mas para *colorar* su malicia» y «tentando –el diablo– debajo de especie de bien *colorándola* con alguna obra pía»)<sup>67</sup>.

Anoto también algunas **palabras hereditarias** que ahora apenas se utilizan: *frisar*<sup>68</sup>, *embidando*<sup>69</sup>, *reovero* (como sinónimo de *usurero* en 6,3; en una enumeración

<sup>61</sup> 18,4. Se refiere a Heliodoro, opresor de viudas, perseguidor de pupilos y matador de huérfanos.

<sup>62</sup> Epíst., 3.

<sup>63</sup> 'agradecido'; 2,1. Así en Herrera, Alcázar y Medrano en la poesía del XVI. También en Góngora. Recoge ese significado Covarrubias. Curiosamente tenemos la pareja *agradecido-desagradecido*, pero no la paralela culta *grato-ingrato*.

<sup>64</sup> 6,1: «edifica sin f.». Aldana lo utilizó referido al fondo del río: «abismales *fundamentos* / del río...».

<sup>65</sup> 3,4. En Apuleyo, sentido que no ha pasado al castellano.

<sup>66</sup> 11,5; 20,6. Ese significado está en Prudencio. Ya aparece en el *Corbacho* y en el XVI lo utilizan Castillejo y fray Luis («*fee colorada* falsamente» –15,60–).

<sup>67</sup> Otros cultismos semánticos son *dañado* ('condenado'; 8,1), *estudio* ('afán, interés, deseo'; 1,1...; relativamente frecuente en los Siglos de Oro) y *reduzida* (25,2: –ánima– «quanto tiempo estuviere en ser purificada y *reduzida*). Un posible cultismo semántico es *conocer* ('reconocer' –lat. *agnoscere*–; 12, aunque *cognoscere* también significaba 'reconocer'. Puede que se trate de una traducción imperfecta).

<sup>68</sup> 20,5; ref. a la tela: 'levantar y rizar los pelillos de algún tejido'.

<sup>69</sup> 20,6; 'hacer envite en el juego'.

sinonímica con *logrero* y *merchante*, en 18,2) o *sarojas*<sup>70</sup>. Necesitan asimismo de alguna anotación palabras con formas diferentes a las habituales (pero no fácilmente identificables): es el caso de *añoría* (29,4; ‘noria’) y de *prea* (29,4; ‘presa’, del lat. *praeda*). Especiales problemas me ha planteado la palabra *sosota*, que aparece en un pasaje en el que se explica el mal olor del infierno:

«De tal manera que será como un muladar del mundo y como *sosota* de la nao, donde se recogen todas las inmundicias y vescosidades de pésimo y mal olor» (10,4).

Es una palabra muy extraña en el español (no está en los vocabularios habituales). Parece una reduplicación fonética de la forma *sota*, palabra utilizada en la poesía gallega medieval con el sentido de ‘bodega o sentina de un navío’, que es el del texto que nos ocupa<sup>71</sup>.

En definitiva, aunque cada editor considere la anotación léxica más o menos importante, debe ser suficiente para que el lector consiga una lectura más cabal del texto. Iluminar, como decía al principio, esos rincones oscuros. Rincones que, como los del *Espejo del pecador*, han sido suficientes para llenar con ustedes estos minutos de reflexión.

<sup>70</sup> 19,1: «Un hombre que cogía unas sarojas, unos sarmientos en el día del sábado...»; *seroja* y *serojo* – de *serus*, ‘tardío’ – en el *DRAE* como ‘residuo o desperdicio de la leña’, ‘hojarasca que se cae de los árboles’; traduce *ligna* en la *Vulgata* (libro de los Números). En Salamanca (Huebra), ‘hoja de las encinas’ (L. Cortés, «Contribución al vocabulario salmantino», *RDTTrP*, XIII, 1957, p. 183).

<sup>71</sup> Está en una cantiga de Santa María y en G. Eanes do Vinhal. Corominas comenta que está presente en la expresión actual *facen sota*, ‘volver a echar al fondo del mar la jábega’...

## **ESTRATEGIAS DE VALORACIÓN DEL INDIVIDUO EN EL *CURIOSO IMPERTINENTE*: ¿CUÁNTO VALE CAMILA?**

Steven Hutchinson  
University of Wisconsin-Madison

Como es bien sabido, los escritores de la llamada «Escuela de Salamanca» fueron teólogos que se ocuparon además de la teoría económica. Esta escuela, que tuvo su vigencia desde mediados del siglo XVI hasta principios del XVII, y que contó con figuras tales como Diego de Covarrubias, Domingo de Soto, Martín de Azpilcueta Navarro, Francisco García y Pedro de Valencia, desarrolló importantes teorías económicas cuya contribución consiste en parte en su conceptualización de la noción del valor. «El valor de una cosa –dice Diego de Covarrubias– no depende de su naturaleza esencial sino de la estimación de los hombres, aun cuando esa estimación sea necia»<sup>1</sup>. De modo parecido, Francisco García (1583) escribe que el filósofo y el político juzgan de manera muy diferente el valor de las cosas, ya que el filósofo estima el valor de una cosa según su naturaleza intrínseca mientras que el político se basa en factores extrínsecos; así, para el filósofo el ratón vale más que una medida de maíz<sup>2</sup>.

Al asignar el precio justo de una cosa, arguye Covarrubias, no debemos considerar ni cuánto costó originalmente ni tampoco el trabajo que su adquisición costó al vendedor, sino sólo el valor habitual del mercado en el lugar donde se vende. Los precios caen cuando son pocos los compradores y muchos los bienes y vendedores, y suben

---

<sup>1</sup> Marjorie Grice-Hutchinson, *The School of Salamanca: Readings in Spanish Monetary Theory 1544-1605*, Londres, Oxford University Press, 1952, p. 48. La traducción es mía.

<sup>2</sup> Grice-Hutchinson, *The School of Salamanca*, p. 103.

cuando prevalecen las condiciones contrarias. De hecho, todos los escritores están de acuerdo en que el factor más importante del precio es la estimación en que se tiene la cosa, y que dicha estimación se determina primariamente basándose en las fuerzas de oferta y demanda, utilidad, escasez, etc. Para estos autores, el dinero mismo se considera no como la medida del valor de las mercancías sino más bien como una mercancía más, sujeto, por tanto, a los mismos factores de valoración; así, el valor de una moneda depende no tanto de su valor intrínseco como de la estimación en que se tiene tal moneda en el mercado.

Podríamos decir que la falta de criterios objetivos de valoración afectaba no sólo al ámbito mercantil sino a todos los dominios, a todos los campos de práctica —como diría Pierre Bourdieu—, entre ellos la producción literaria. Quiero invocar aquí el modelo de Bourdieu, quien ve el mundo social como un espacio multidimensional diferenciado por campos relativamente autónomos. En cualquier sociedad y momento histórico, sostiene Bourdieu, es muy probable que haya correspondencias en términos de cómo se articulan las relaciones internas, lo que Bourdieu llama «homologías»<sup>3</sup>. Ahora bien, me parece, en efecto, que existe tal homología entre la teoría económica de los Siglos de Oro y la producción literaria no sólo por lo que se refiere a la obsesión plasmada en los textos hacia las cuestiones de valor sino también por la particular manera de abordar esta problemática desde la ficción. Utilizo el modelo de Bourdieu porque en este caso no creo que se pueda hablar de influencias en un sentido convencional que implique mecanismos de causa y efecto.

Cervantes, en particular, explora una y otra vez la noción del valor aplicado nada menos que al ser humano, sobre todo en textos como *La Gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *El coloquio de los perros*, el argumento principal del *Quijote*, la *Historia del cautivo* y la *Novela del curioso impertinente* —y en cada texto la cuestión del valor humano se propone de manera diferente.

En este trabajo me limitaré a esbozar algunos aspectos de esta problemática tal como se plantea en el *Curioso impertinente*. Dado que en esta novela se desarrolla de manera sumamente compleja el tema de la estimación y del valor del ser humano, creo oportuno trazar a grandes rasgos las principales manifestaciones de la dinámica de valoración personal que se dan en el texto sin entrar en un desarrollo prolijo.

Como todo el mundo recordará, gran parte de la novela gira en torno al problema de lo que vale Camila, y, por extensión, de lo que valen los demás personajes que al principio se sitúan como observadores, como asesores del valor de Camila, pero que luego se verán ellos mismos involucrados necesariamente en el mismo sistema de valoración. Dada la situación básica del triángulo de personajes, no sería necesario que surgiera el problema del valor de uno u otro personaje. En otras palabras, se podría narrar todo lo que hacen y sienten los personajes en esta novela de amor, temor, deseo, emoción, amistad, prueba, seducción, engaño, etc., sin plantear explícitamente la cuestión de lo que valen en sentido literal los propios personajes.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, ed. John B. Thompson, Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1991, p. 29.

Lo sorprendente es el grado en que se recurre a una terminología económica para hablar de relaciones interpersonales, hasta tal punto que el proceso de estimación o valorización se convertirá nada más y nada menos que en el eje temático de la obra. El narrador, sin duda, prepara el terreno desde las primeras frases casi formulaicas al calificar a los caracteres de atributos axiológicamente cargados; así, Anselmo y Lotario son «caballeros ricos y principales», y Camila es «una doncella principal y hermosa». Asimismo, el narrador se referirá a la relación matrimonial como «posesión» de la mujer por parte del marido; declarará la «bondad y valor» de Camila; y, sobre todo, aludirá de forma explícita al hecho de que Lotario no quisiera poner en tela de juicio ni el «crédito» de Camila ni el de Anselmo (I,33,399-400)<sup>4</sup>. Ya desde el principio, entonces, se irán sugiriendo nociones tales como la reificación de relaciones humanas en términos de posesión, la casi equivalencia entre bondad y valor, y la interdependencia del valor de esposa y esposo.

Pero es Anselmo quien formula su deseo en términos de valor económico, su deseo de saber lo que vale Camila –y cito el conocido pasaje donde Anselmo le dice a su amigo Lotario:

el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfeta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad, si no es probándola de manera que la prueba manifieste *los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro*. Porque yo tengo para mí, ¡oh amigo!, que *no es una mujer más buena de cuanto es o no es solicitada*, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las promesas, a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los solícitos amantes. Porque, ¿qué hay que *agradecer* [...] que una mujer sea buena, *si nadie le dice que sea mala?* [...] Así que la que es buena por temor, o por falta de lugar, yo no la quiero tener en aquella *estima* en que tendré a la solicitada y perseguida, que salió con la corona del vencimiento. De modo que por estas razones, y por otras muchas que te pudiera decir para *acreditar y fortalecer* la opinión que tengo, deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades, y *se acrisole y quilate en el fuego de verse requerida y solicitada, y de quien tenga valor para poner en ella sus deseos* [...]

Antes de considerar la respuesta de Lotario, quiero señalar lo siguiente. Primero, aunque toda esta supuesta voluntad de saber por parte de Anselmo bien puede enmascarar otros motivos indecibles, el hecho de que Anselmo defina la situación en términos del valor de Camila desencadena todo un desarrollo de este mismo problema a lo largo de la novela. Segundo, Anselmo en efecto rechaza la noción del valor como estimación, como cálculo, como opinión, ateniéndose más bien a la noción de valor intrínseco probado; dice que quiere saber lo que Camila vale de por sí. Y cabe añadir aquí que a pesar del uso del sustantivo *quilates* y el verbo *quilatar*, que suponen grados de pureza en sustancias como el oro, sólo quedan dos opciones opuestas, todo o nada: Camila o vale o no vale, o es estimable en su pureza o menospreciable en su impureza. Tercero, desde el punto de vista de Anselmo, para que Camila tenga valor es impres-

<sup>4</sup> En este ensayo citaré la edición del *Quijote* de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1987.

cindible que sea deseada por otros; así el valor se cotiza implícitamente según el deseo de otro que no sea su marido, y como corolario, parece también imprescindible que ella como sujeto rechace los deseos del otro. Y cuarto, Anselmo se erige como juez del valor de Camila, sin que se vea muy afectado por el resultado. El que ha de realizar el experimento es el gran amigo, el único que reúne las características necesarias de ser un seductor a la vez digno y fiable.

Como bien sabemos, Lotario no tarda en descifrar las ingenuidades, por no decir la locura, de Anselmo, quien disminuiría el valor (la honra) de Lotario y correría el riesgo de perder el valor de Camila –un valor basado en la estimación de su virtud– sin la posibilidad de añadirle nada. Varias páginas se dedican exclusivamente a la cuestión del valor de Camila. Aquí tenemos una serie de cinco analogías donde se compara a la buena mujer en general y a Camila en particular con un diamante puesto en el yunque, el armaño que no se quiere enlodar, el espejo que no debe tocarse, la reliquia que debe ser adorada pero no tocada, y el bello jardín que huele bien pero donde nadie debe entrar excepto el jardinero. En esta serie de comparaciones, Anselmo resalta sobre todo la naturaleza rara, delicada, y vulnerable del objeto en sí, y la mujer por consiguiente se convierte en cosa, animal o lugar cuyo valor se basa en la estimación o buena opinión, sí, pero una estimación muy enfocada en las cualidades intrínsecas de la cosa.

Pero Lotario en seguida replantea la cuestión del valor en términos de interdependencia, de modo que la honra –léase valor– de cada uno de los tres personajes depende de la de los demás, según el código de la honra y la especificidad del tipo de relaciones entre ellos. Cito a Lotario:

Tú me tienes por *amigo*, y *quieres quitarme la honra*, cosa que es contra toda amistad [...] De que quieres que te la quite a ti no hay duda, porque viendo Camila que yo la solicito, ha de pensar que yo he visto en ella alguna liviandad que me dio atrevimiento a descubrirle mi mal deseo, y *teniéndose por deshonrada*, te toca a ti, como a cosa suya, *su mesma deshonra*. (I,33,403)

Lotario desarrolla más este concepto interrelacional o mutuo del valor, destacando la degradación del cornudo y la idea de la unidad carnal entre esposa y esposo. El marido en particular ya no se queda fuera del experimento como observador, sino que se ve profundamente afectado por el proceso y el resultado. Nos encontramos dentro de un sistema en el que si la conducta de la mujer determina en gran parte la honra de la pareja o familia, la conducta del marido no obstante desempeña un papel significativo que necesariamente afecta al balance de honra. Hay que añadir que el narrador de la novela evidentemente se suscribe a esta noción, ya que no se cansa de subrayar la deshonra de Lotario, desde mucho antes de que éste sepa la verdad de su condición de cornudo, y mucho antes de que se sepa públicamente; basta que sea de hecho cornudo, lo que supone un criterio objetivo; en otro sentido basta que lo sepan su amigo, su mujer y su criada Leonela, y que lo sepa el narrador y su público.

Por su parte, los nuevos amantes tienen que abandonar los criterios del valor basados en el código de la honra, al mismo tiempo que mantienen la ficción de la apariencia de su honradez. El foco del debate sobre el valor se traslada a Camila como sujeto en

crisis, quien, con la ayuda de Leonela, logra redefinir el valor según los criterios del amor. Le dice Leonela:

Lotario te *estima como tú le estimas a él*, y vive con contento y satisfacción de que ya que caíste en el lazo amoroso, *es el que te aprieta de valor y de estima*. (I,34,424)

El valor de cada uno de los amantes dependerá ahora de la estima del otro. En efecto, la cuestión del valor se ha reorientado radicalmente pero de la manera más precaria imaginable, ya que la pareja de amantes corre peligros tanto internos como externos. Pensando que el amante de Leonela es en realidad un nuevo amante de Camila, Lotario llega a creer que Camila se ha entregado a otro con la misma facilidad con que se entregó a él.

Por razones que no voy a explicar aquí, se observa en estas páginas una transferencia de Leonela a Camila de modo que la señora queda contagiada por la deshonra de su criada, y el mismo Lotario lo pone todo en peligro. Como bien sabemos, Camila monta un espectáculo admirable cuando amenaza con vengarse de Lotario y sacrificarse a sí misma —estrategia que funciona durante un tiempo, porque redime su honra perdida, su valor perdido, ante los ojos de su marido. Pero también sabemos muy bien que esta ficción no puede sostenerse durante mucho tiempo, de modo que los tres personajes principales acaban sin honra, sin amor y sin valor alguno, ya que carecen de bases para cualquier tipo de estimación, y la deshonra de cada uno conlleva la deshonra de los otros dos. Al final, todo por un deseo impertinente, nadie valdrá nada.

Tal, por lo menos, parece ser la conclusión a la que estaríamos obligados a llegar si aceptáramos los criterios de los personajes o del narrador con respecto al valor del ser humano. Pero el texto dista mucho de ser un tratado nihilista; tampoco se contenta con ofrecernos un *exemplum* de lo que se ha de evitar. A los oyentes de la venta les da mucho gusto, pese al reparo un tanto miope que le pone el cura. Pero es el cura quien alude a la calidad artística de la novela. Se nos ofrece un relato con profundidad psicológica, de personajes demasiado humanos que ceden a la intensidad de sus propios deseos a la vez que saben que sus transgresiones los pueden conducir a la tragedia, personajes que ignoran que los estamos observando con enorme interés tras otra cortina.

Concluyendo, hemos visto cómo Cervantes, de una forma un poco despiadada, nos pone ante un análisis *ético* de las relaciones interpersonales basado en una lógica y en una dinámica cuyas raíces arrancan de nociones estrictamente económicas, las que, a su vez, coincidirán con aspectos esenciales de la «teoría del valor» desarrollada en su época.

## VERGARA *EL BUENO*: ¿LUIS O JUAN?

Kenji Inamoto  
Setsunan University (Japón)

En este artículo se trata de identificar a un autor de comedias —o sea, director de la compañía teatral— del Siglo de Oro español, que se llama Vergara *el Bueno*. Confieso que llevo algunos años preparando una edición crítica de *El favor agradecido*, la comedia más antigua de Lope de Vega de las que quedan en forma de autógrafa<sup>1</sup>. Y es Luis de Vergara quien estrenó la comedia<sup>2</sup>. Mientras que tomaba notas sobre este autor de comedias, me encontré con la referencia de Vergara *el Bueno*, también autor de comedias. Entonces, Vergara *el Bueno*, ¿es Luis de Vergara u otra persona? Sobre este punto hay algunas confusiones y hasta errores en los estudios realizados hasta ahora. Por esta razón hace falta la identificación de Vergara *el Bueno*.

El primero que hizo mención de Vergara *el Bueno* es Bartolomé José Gallardo, quien dijo en su *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos* como sigue:

Vergara (Juan de)- El Bueno

Autor de comedias: estuvo en Valencia el año de 1594 y 95<sup>3</sup>.

Pero esta descripción es bastante confusa e incompleta. Porque, como él mismo

---

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, Ms.Res. 134. En la primera hoja se ve la fecha: «En Alba a 19 de Xbre 1593». Lamentamos, sin embargo, que carece de los actos segundo y tercero.

<sup>2</sup> Rennert, H.A., *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, p. 627. Al final de la copia manuscrita de dicha comedia transcrita por un amanuense dieciochesco Ignacio de Gálvez, hallamos una noticia importante a este respecto: «Esta comedia escribí para Luis de Vergara y porque es verdad lo firmé de mi nombre, a 30 de diciembre de 1603. Lope de Vega Carpio». (González de Amezúa, A., *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, C.S.I.C., 1945, p. 44. Subrayado mío).

<sup>3</sup> Gallardo, B. J., *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (1863), edición facsímil, Madrid, Gredos, 1968, vol. I, col. 683.

apuntaba en las notas al pie de la página<sup>4</sup>, no hizo nada más que sacar algunos datos que le parecieron interesantes del código *La Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. Hugo A. Rennert recogió esta descripción en su repertorio de actores y actrices del Siglo de Oro pero no atribuyó a Juan de Vergara la clase profesional de autor de comedias ni el apodo *El Bueno*, por no sabemos qué razón<sup>5</sup>.

Gracias a la labor de los investigadores ingleses N.D. Shergold y John E. Varey, contamos ya con la edición crítica de aquel código<sup>6</sup>, en la cual encontramos tres referencias que tienen relación con Vergara *el Bueno*. La primera se ve en el número de entrada 1047 del primer volumen:

*Vergara*. Fue autor y se tiene noticia que estuvo en Valenzia representando con su compañía año 1594<sup>7</sup>.

Es de notar que no aparece su nombre ni el apodo y que representó en Valencia solamente en 1594. La segunda referencia es la que vemos en el número siguiente de entrada 1048 del mismo volumen:

*Vergara*. Es diferente del de la pagina 1047, y a este le llamaron, quizá por diferenziarle del otro, Vergara el Bueno. Ay noticia que estuvo representando con su compañía en Valenzia el año 1595<sup>8</sup>.

Aquí confirmamos que a finales del siglo XVI hubo dos Vergaras, diferentes pero ambos autores de comedias y que Vergara *el Bueno* representó en Valencia solamente en 1595. Ya hemos visto que el otro Vergara representó en Valencia el año anterior. Sin embargo, reconocemos la confusión en la tercera referencia que corresponde al número de entrada 696 del primer volumen:

*Juan de Vergara el Bueno*. Autor de comedias. Estubo en Valencia el año 1594 y el de 1595<sup>9</sup>.

Probablemente Gallardo citó solamente esta tercera referencia, ya confundida. Pero el apodo *El Bueno*, por lo menos en la Genealogía, fue atribuido a Juan de Vergara<sup>10</sup>.

Como saben todos, el profesor Henri Mérimée, de la Universidad de Toulouse, dedicó toda su vida al estudio del arte dramático en Valencia, y publicó en 1913 *Spectacles et Comédiens á Valencia*, estudio muy detallado y siempre basado en documentos<sup>11</sup>. En este

<sup>4</sup> *Ibid.*, col. 667.

<sup>5</sup> Rennert, obra citada, pp. 626-7.

<sup>6</sup> Shergold, N.D. & Varey, J.E. (eds.), *La Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis, 1885.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>10</sup> Sea dicho de paso, a principios del siglo XVII hubo en Madrid un cirujano real de la Cámara que se llamó también Juan de Vergara. Pero es otra persona, sin duda, por su profesión. (Marín, N. (ed.), *Lope de Vega, Cartas*, Madrid, Castalia, 1985, p. 69, nota 5).

<sup>11</sup> Mérimée, H., *Spectacles et Comédiens á Valencia (1580-1630)*, Édouard Privat, 1913.

libro, sin embargo, no se ha registrado Juan de Vergara sino Luis de Vergara, además con su apodo *El Bueno*. Según los documentos sacados por el investigador francés del Libro de Tesorería, Luis de Vergara representó comedias en Valencia tres veces: la primera, desde el 27 de noviembre de 1594 hasta el 20 de enero de 1595<sup>12</sup>; la segunda, desde el 3 de junio de 1595 hasta el 13 de agosto del mismo año<sup>13</sup> y la tercera, desde el 30 de noviembre de 1603 hasta el 2 de marzo de 1604<sup>14</sup>. El documento que registra la segunda estancia de Luis de Vergara en Valencia, dice claramente que:

A III de juny 1595 que fonch lo primer dia que comensa a representar en la casa de la oliuera Vergara el Bueno<sup>15</sup>.

En este caso Vergara aparece sin nombre, así que no es imposible que sea Juan de Vergara. Pero cuando Antonio de Vergara, otro autor de comedias con el apodo *el Temerario*, representó en Valencia desde el 20 de julio de 1603 hasta el 8 de septiembre del mismo año, el Libro de Tesorería lo registra con su nombre y apellido más su apodo, y Henri Mérimée interpreta este hecho de esta manera: «Le surnom était donné à Antonio de Vergara pour le distinguer de Luis de Vergara, alias El Bueno»<sup>16</sup>.

Y además tenemos otra prueba que nos ilustra claramente que Vergara *el Bueno* es Luis de Vergara. El 26 de junio de 1595, la fecha que cae en la segunda estancia de Luis de Vergara, un actor Juan de Giraldes y una actriz Mariana de Velasco, ambos miembros de la compañía de Luis de Vergara, se casaron en la iglesia de San Esteban de Valencia, en cuya parroquia se hallaban entonces la Casa de la Olivera, y entre sus testigos figura Luis de Vergara mismo según el Libro de Tesorería que utilizó Henri Mérimée<sup>17</sup>. Como hemos visto, en verano del mismo año Vergara *el Bueno* estuvo en Valencia para representar. Entonces es más lógico pensar que Vergara *el Bueno* no puede ser otra persona que Luis de Vergara.

Nos debemos preguntar, sin embargo, por qué se ha venido confundiendo a Luis de Vergara no con otra persona sino exclusivamente con Juan de Vergara al identificar a Vergara *el Bueno*. Nos parece aún más extraño si tomamos en consideración el hecho de que no haya ningún documento que nos asegure que Juan de Vergara fuera autor de

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 127, 221.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 124, 128.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 128. Esta tercera estancia puede reducirse o dividirse en dos períodos, porque es muy probable que Luis de Vergara estuviera en Jaén a principios del año 1604, según la licencia de representar, dada en dicha ciudad, que encontramos en la copia manuscrita de Gálvez basada directamente en el autógrafo de *La Imperial de Otón*, comedia lopesca escrita para nuestro autor de comedias. (González Palencia, A., «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* III, (1921), p. 22. González de Amezúa, obra citada, p. 47. San Vicente, A., «El teatro en Zaragoza en tiempo de Lope de Vega», *Homenaje a Francisco Yndurain*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1972, p. 291). Por otra parte, en el documento se hallan otras dos posibles estancias de Luis de Vergara en Valencia: desde el 15 de noviembre de 1597 hasta el 3 de febrero de 1598 y desde el 26 de noviembre de 1611 hasta el 14 de diciembre del mismo año. Pero la descripción en ambos casos no determina si es Luis de Vergara o no.

<sup>15</sup> Mérimée, obra citada, p. 212, nota 1.

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 221-223.

comedias. Para descifrar este enigma, podemos indicar otro hecho más. Su nombre y apellido aparece citado, por lo menos, en dos libros publicados a principios del siglo XVII. Agustín de Rojas incluyó a Juan de Vergara como actor-poeta en la famosa loa de la comedia del Viaje entretenido:

De los farsantes que han hecho  
farsas, loas, bailes, letras,  
son: Alonso de Morales  
Grajales, Zorita, Mesa,  
Sánchez, Ríos, Avendaño,  
*Juan de Vergara*, Villegas,  
(...)¹⁸.

Andrés de Claramonte, que aparece también en la loa que acabamos de ver, añadió a su obra *Letanía moral* una lista de los señores ilustres, en la que se refirió al mismo lector:

Juan de Vergara, famoso representante de Jetafe, hizo comedias¹⁹.

Al contrario, Luis de Vergara no tenía tal talento ni escribió comedias. Su nombre se esconde solamente en los documentos. Si uno no consultara documento alguno, se le ocurriría más fácilmente la idea de identificar a un actor que se llama *Vergara* como Juan de Vergara. Y nosotros reconocemos el caso extremo en el *Catálogo bibliográfico del Antiguo Teatro Español (1860)* de Cayetano Alberto de la Barrera²⁰. En este *Catálogo* Barrera reunió todos los datos que tenía sobre Vergara, divididos en cinco párrafos dedicados a Juan de Vergara. Pero se confundió demasiado al incluir aquí a un Juan de Vergara, autor de *Dos coloquios pastoriles*, publicados en Valencia en 1567 y a un Juan de Vergara de la Serna, autor de una glosa presentada en el certamen de las fiestas del Sagrario de Toledo, celebradas en 1616. Y se equivocó, en fin, en los párrafos tercero y último. En el último párrafo Barrera dice de esta manera:

Al actor Vergara nombra también con elogio Lope de Vega Carpio al fin de *El Peregrino* (1604), en la lista que allí inserta de diez comedias suyas que se proponía dar á luz en una Segunda parte de aquella obra. Hace mención de los actores que la representaron, y dice que «Vergara, general en todo género de representaciones» hizo la titulada: *El Argel fingido*²¹.

Los datos que presentó Barrera en este párrafo, básicamente, no son incorrectos. Pero el autor de comedias que representó la comedia *El Argel fingido* no es Juan de

¹⁸ Agustín de Rojas Villandrando, *El Viaje entretenido*, Ressay, J.P. (ed.), Madrid, Castalia, 1972, pp. 157-8.

¹⁹ Gallardo, obra citada, vol. II, col. 476.

²⁰ Barrera, C.A., de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Antiguo Teatro Español (1860)*, edición facsímil, Londres, Tamesis, 1968.

²¹ *Ibid.*, p. 474.

Vergara sino Luis de Vergara. Porque según el documento, publicado en 1941 por Ángel González Palencia, del pleito de Lope de Vega contra un editor, donde quedan enumeradas las comedias que tenía Luis de Vergara, *El Argel fingido* pertenecía al repertorio de nuestro autor de comedias<sup>22</sup>.

En el tercer párrafo Barrera se refirió, como uno de los episodios en el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas, a la rivalidad que se mantenía en Sevilla a principios del siglo XVII entre dos autores de comedias: Antonio de Villegas y un Vergara. Equivocadamente Barrera<sup>23</sup> interpretó a este Vergara otra vez como Juan de Vergara.

En el *Viaje entretenido* aparecen muchos poetas y actores por su carácter autobiográfico. Hemos confirmado en esta obra ocho parejas del mismo apellido: Castro, Cueva, Díaz, Morales, Ramírez, Sánchez y Vergara<sup>24</sup>. Agustín de Rojas siempre distingue de manera muy discreta a las personas que forman estas ocho parejas. Para tres parejas utiliza el nombre y apellido de cada uno: Francisco de la Cueva<sup>25</sup> *versus* Juan de la Cueva<sup>26</sup>, Alonso Díaz<sup>27</sup> *versus* Pero Díaz<sup>28</sup> y Alonso de Morales<sup>29</sup> *versus* Pedro de Morales<sup>30</sup>. Para las otras cinco parejas llama a uno solamente por su apellido y al otro por su nombre y apellido: Castro<sup>31</sup> *versus* Guillén de Castro<sup>32</sup>, Herrera<sup>33</sup> *versus* Juan Félix de Herrera<sup>34</sup>, Ramírez<sup>35</sup> *versus* Marco Ramírez<sup>36</sup>, Sánchez<sup>37</sup> *versus* Miguel Sánchez<sup>38</sup> y Vergara<sup>39</sup> *versus* Juan de Vergara<sup>40</sup>. Es muy interesante observar que estas

<sup>22</sup> González Palencia, obra citada, p. 34.

<sup>23</sup> Barrera, obra citada, p. 474. Es de lamentar que esta equivocación de Barrera no se ha rectificado todavía aún en las dos mejores ediciones de esta obra de Agustín de Rojas: la de Clásicos Castalia, cuidada por Jean Pierre Ressay, y la de Clásicos Castellanos, cuidada por Jacque Josset.

<sup>24</sup> Véase el índice onomástico puesto al final del segundo volumen de la edición de J. Josset (Agustín de Rojas Villandrando, *El Viaje entretenido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977).

<sup>25</sup> *Ibid.*, v. I, p. 142, l. 4.: «don Francisco de la Cueva».

<sup>26</sup> *Ibid.*, v. I, p. 141, l. 20.: «el noble Juan de la Cueva».

<sup>27</sup> *Ibid.*, v. I, p. 144, l. 17.: «San Antonio Alonso Díaz».

<sup>28</sup> *Ibid.*, v. I, p. 144, l. 15.: «hizo Pero Díaz entonces». El número de la página 141 puesto para esta referencia en el índice de la edición de J. Josset es una errata.

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. I, p. 149, l. 12.: «son: Alonso de Morales».

<sup>30</sup> *Ibid.*, v. I, p. 150, l. 3.: «Pedro de Morales Castro». Hay otras dos menciones de Morales pero sin nombre: vol. I, . 52, l. 14.: «¿Qué Morales? ¿Qué Solano?»; vol. I, p. 144, l. 12.: «Morales su Conde locos». Sobre el autor de la comedia *Conde loco*, véase el estudio monográfico de Jean Canavaggio, *Comedia de los amores y locuras del Conde loco*, París, Centre de Recherche Hispanique, 1969.

<sup>31</sup> *Ibid.*, v. I, p. 150, l. 3.: «Pedro de Morales, Castro».

<sup>32</sup> *Ibid.*, v. I, p. 148, l. 4.: «Mescua, don Guillén de Castro».

<sup>33</sup> *Ibid.*, v. I, p. 56, l. 1.: «¡Ah, Señora! ¡Ah, Arcel! ¡Ah, Herrera!»; v. I, p. 297, l. 19.: «Lope de Rueda, Bautista, Juan Corraera, Herrera y».

<sup>34</sup> *Ibid.*, v. I, p. 149, l. 1.: «Liñán, don Félix de Herrera».

<sup>35</sup> *Ibid.*, v. I, p. 43, l. 2.: «Ríos, Ramírez, Solano y Rojas».

<sup>36</sup> *Ibid.*, v. I, p. 299, l. 1.: «Marco Ramírez, Loyola y otros muchos que no me».

<sup>37</sup> *Ibid.*, v. I, p. 150, l. 1.: «Sánchez, Ríos, Avendaño».

<sup>38</sup> *Ibid.*, v. I, p. 146, l. 7.: «El divino Miguel Sánchez». Otra referencia de Miguel Sánchez en el índice de la edición de J. Josset (vol. I, p. 237, l. 28.) no corresponde en el texto. Con mayor probabilidad se trata de una errata.

<sup>39</sup> *Ibid.*, v. I, p. 84, l. 7.: «Rojas. Dígalo la compañía de Vergara». En las páginas siguientes, dedicadas a la loa de *todo lo nuevo aplace*, se encuentran algunas menciones de Vergara pero todas van sin nombre.

<sup>40</sup> *Ibid.*, v. I, p. 150, l. 2.: «Juan de Vergara, Villegas».

cinco parejas constan todas de un actor y un poeta dramático<sup>41</sup>. Agustín de Rojas llama al actor solamente por su apellido y al poeta dramático por su nombre y apellido. Ya hemos visto que Juan de Vergara escribía comedias. Por eso el autor del *Viaje entretenido* le llama por su nombre y apellido. Entonces, el otro Vergara sin nombre es actor y otra persona que Juan de Vergara.

Por otra parte, como hemos dicho, Antonio de Villegas rivalizaba con un Vergara en Sevilla a principios del siglo XVII. En 1598 Antonio de Villegas se encargó de representar autos en el Corpus de Madrid y el año siguiente Luis de Vergara asumió la misma responsabilidad en la misma corte<sup>42</sup>. Antonio de Villegas salió de Madrid, se dirigió a Sevilla y en 1600 se encargó de representar autos en el Corpus de Sevilla pero el año siguiente Luis de Vergara despojó a Antonio de Villegas otra vez del mismo encargo en la misma ciudad<sup>43</sup>. Estas situaciones en que se hallaban estos dos autores de comedias nos enseñan que un Vergara sin nombre en el episodio del *Viaje entretenido* es Luis de Vergara.

En la España del Siglo de Oro representaban gran número de actores. Entre ellos se hallaban muchos que compartían el mismo apellido. Algunas veces eran padre e hijo; otras veces se trataba del apellido favorito. Por tanto es muy difícil, y a veces imposible, identificar solamente por medio del apellido a un actor cuyo nombre desconocemos o no podemos determinar. Sin embargo, no hay regla sin excepción. Como hemos dicho, Vergara *el Bueno* no es Juan de Vergara sino Luis de Vergara. Para terminar, queremos presentar nuestra conclusión como una feliz excepción.

---

<sup>41</sup> Según la interpretación del editor, Castro es Diego López de Castro o Francisco de Castro y Bellvís; Herrera es Melchor de Herrera; Ramírez es Miguel Ramírez, amigo y compañero de Agustín de Rojas; Sánchez es Fernán Sánchez de Vargas. (Sobre estos actores, véase la obra citada de Rennert). En el índice, sin embargo, el editor no pone ninguna distinción entre Vergara y Juan de Vergara.

<sup>42</sup> Rennert, obra citada, appendix B «Autorres de comedias who represented the autos sacramentales in Madrid», p. 357.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 627 y 631.

