Memoria de la palabra

Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro

María Luisa Lobato
Francisco Domínguez Matito (eds)

IBEROAMERICANA

María Luisa Lobato
Francisco Domínguez Matito (eds.)

MEMORIA DE LA PALABRA
Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro

MEMORIA DE LA PALABRA

ACTAS DEL VI CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL SIGLO DE ORO

Burgos - La Rioja 15-19 de julio 2002

Editadas por

MARÍA LUISA LOBATO
FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO

AISO

IBEROAMERICANA • VERVUERT • 2004

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at http://dnb.ddb.de

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2004
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2004
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 84-8489-093-7 (Obra completa) (Iberoamericana)
ISBN 84-8489-132-1 (Volumen I)
ISBN 84-8489-133-X (Volumen II)
ISBN 3-89354-619-7 (Vervuert)

Depósito Legal: M-12277-2004

Cubierta: Marcelo Alfaro
Impreso en España por : IDD, Pintores 21, Alcorcón (Madrid)
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Contenido

Volumen I

Presentación 19
Discurso de apertura del VI Congreso de la AISO 23

Plenarias

Anthony J. Close
Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro 27

Gonzalo Díaz Migoyo
Memoria y fama de Román Ramírez 39

Begoña López Bueno
La poesía del Siglo de Oro: historiografía y canon 55

José Pascual Buxó
El Sueño *de Sor Juana: reflexión y espectáculo* 89

Caterina Ruta
Los comienzos y los finales de las Novelas ejemplares 111

Claudio García Turza
La glosa 89 del Em. 60, «el primer vagido del español» 139

Comunicaciones

Amélie Adde
El Prólogo 'Al Teatro' de La Dorotea *de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico* 157

Jorge Aladro
Algunos aspectos de la sociedad de los Siglos de Oro vistos desde el púlpito 169

M. Carmen Alarcón
El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico *de 1678* 183

Pilar Alcalde Fernández-Loza
La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del Laberinto de amor 193

Belén Almeida
Las guerras civiles romanas en los Siglos de Oro 201

Rosa Almoguera / Kate Regan
La orquestación de realidades: Las manos blancas no ofenden *de Calderón de la Barca* 211

Julio Alonso Asenjo
Máscara de los estudiantes del Colegio de San Pablo de Burgos y otros festejos por el preñado de la reina María Luisa de Saboya (Burgos, 1707) 219

María José Alonso Veloso
Los Preliminares «no ineruditos» de González de Salas a la Musa V, Terpsíchore, *de Quevedo* 229

Christian Andrès
Historicidad, Mito y Teatralidad en el personaje de la Monja Alférez (según la comedia de Juan Pérez de Montalbán) 251

Fausta Antonucci
Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de El perro del hortelano 263

Julián Arribas Rebollo / Jesús Peñalva Gil
El «Canto de Erión» inserto en la Fílida *de Montalvo* 275

Urszula Aszyk
Notas sobre el texto y el espacio escénico en La estatua de Prometeo: *el escultor y su obra en el escenario* 287

Enrique Balmaseda Maestu
El español americano de El Güegüence o Macho-Ratón 295

Nieves Baranda
Reflexiones en torno a una metodología para el estudio de las mujeres escritoras en justas del Siglo de Oro 307

Alain Bègue
Teología y política en los villancicos del siglo XVII*: el ejemplo de José Pérez de Montoro* 317

Bernard P. E. Bentley
Fuenteovejuna *en 1947: la hipoteca del presente* 331

Esther Borrego Gutiérrez
Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Sitio Real de Aranjuez (1622) 337

Stephen Boyd
Un espacio ejemplar cervantino: El patio de Monipodio en Rinconete y Cortadillo 353

Julián Bravo Vega
Ninfa *intertextual: actualización de un modelo literario* 365

Tatiana Bubnova
Delicado editor (2): El texto del Primaleón 373

Catalina Buezo
Disposición bipartita y secuencias binarias en el auto calderoniano Las espigas de Ruth 385

José A. Caballero López
Mito e historia en la Crónica General de España *de Florián de Ocampo* 397

Rodrigo Cacho Casal
Los Dialogi piacevoli *de Nicolò Franco y Quevedo* 407

Mariano de la Campa Gutiérrez
Algunas observaciones para la edición de un texto atribuido a Quevedo 419

Ysla Campbell
La vida es breve: La vida es sueño 429

Manuel Ángel Candelas Colodrón
La «Silva que hizo su autor estando fuera de la corte» del Conde de Villamediana: los límites de la referencialidad y la intertextualidad 437

Elvezio Canónica
Producción española de autores italianos (siglos XVI-XVII) 447

Elena Cantarino
Justo Lipsio en la Biblioteca de Lastanosa. Apuntes para las fuentes de Gracián 457

José Ramón Carriazo Ruiz
Alegoría, isotopía y léxico técnico en la Navegación del alma *de Eugenio de Salazar* 467

Sofía M. Carrizo Rueda
Los libros de viajes medievales y el análisis de diferentes niveles de textos áureos 477

María José Casado Santos
La versión jocosa de la historia de Jorge Castrioto: Escanderbey, *comedia burlesca de Felipe López* 485

Cristina Castillo Martínez
De las lágrimas a la risa: análisis de la decadencia de los libros de pastores 497

Luisa Shu-Ying Chang
Lazarillo de Tormes: *variantes de la técnica narrativa de la novela al cine* 511

Kyung-Won Chung
El Siglo de Oro visto por Jorge Luis Borges 525

Noelia Sol Cirnigliaro
Del cielo a España y viceversa: recorridos espaciales por las comedias de santos *de Lope de Vega* 537

William H. Clamurro
Cervantes lee la picaresca, la picaresca lee a Quevedo: dos versiones morales 549

Manuel Cornejo
Algunas funciones del espacio sevillano en las comedias de Lope de Vega 559

Ángel Cueva Puente
Inarmonía cortesana - armonía de la naturaleza *como núcleo de sentido en la literatura áurea* 571

Pablo Cuevas Subías
Significado y contexto de un acto *alegórico representado en Huesca (1609)* 593

Trevor J. Dadson
Un Ricote verdadero: el licenciado Alonso Herrador de Villarrubia de los Ojos de Guadiana - morisco que vuelve 601

Claudia Demattè
Las proezas de Esplandián, *comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco* 613

Elena Di Pinto
Relación burlesca de los Hechos de un jaque y sus hazañas 629

M.ª A. Díez Coronado
Juan Bautista Escardó y la oratoria sagrada barroca 647

Elisa M.ª Domínguez de Paz
Sobre la ética y la libertad en El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria, *de Hoz y Mota* 657

Jesús Duce García
Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el Quijote *de 1605* 671

Javier Durán Barceló
El arte de lo risible en Cervantes 689

Karine Durin
Los frutos del concepto y las flores de la poesía: Lope de Vega en la Agudeza y arte de ingenio 699

Sofía Eiroa
Técnicas dramáticas tirsianas 711

Rosa Ana Escalonilla López
Estética escénico-lingüística y ficción cómica de los travestidos en las comedias de Tirso de Molina 723

Francisco Javier Escobar Borrego
Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: la Tabla *del* Hércules animoso, *de Juan de Mal Lara* 737

Javier Espejo
Una aproximación al espacio y el tiempo real e imaginario en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas 751

Lola Esteva de Llobet
Los cancioneros de Jorge de Montemayor: el Cancionero del poeta *(1554) y el* Segundo cancionero espiritual *(1558)* 761

Judith Farré Vidal
A propósito de las metáforas y los tópicos panegíricos en las loas palaciegas de la segunda mitad del siglo XVII 775

Jaime Fernández, S. J.
Inquietud, enajenación y desengaño: Con su pan se lo coma *de Lope de Vega* 787

Jorge Fernández López
La polémica contra la filología europea en las Dissertationes criticae *de E. M. Villegas* 795

M.ª Amelia Fernández
Formas de análisis en las Anotaciones *de Fernando de Herrera* 803

Ruth Fine
Tiempo y memoria: reflexiones sobre la función del recuerdo y el olvido del desmemoriado caballero Don Quijote de la Mancha 813

Bernardo J. García García
Un comediante ante el Santo Oficio. El proceso de Alonso de Ávalos por bigamia (1589) 823

Ángel María García Gómez
Pedro Crespo, padre y juez, en la primera versión de El alcalde de Zalamea 841

Begoña Leticia García Sierra
Sociedad y personajes en los Pasos *de Lope de Rueda* 853

Mario Garvin Barba
Constitución formal, contenido literario e imagen del público en obras literarias impresas del Siglo de Oro 863

Delia Gavela García
La autoinspiración como método dramático en algunos personajes lopescos 873

María Azucena Gómez Otero
Propercio y Quevedo 887

Aurelio González
Espacio y dramaturgia cervantina 897

Lola González
La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica 905

Rafael González Cañal
Las comedias sobre el Gran Tamorlán de Persia 917

Marta González Miranda
La Compositio *en el canto I del* Poema Heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado *de Quevedo* 929

Diego González Ruiz
Una Apología *antifeminista en un Sermón barroco:* Consideraciones sobre la Fiesta de la Degollación de S. Juan Bautista *del Maestro Hernando de Santiago (1557-1639)* 943

VOLUMEN II

Giuseppe Grilli
Un licenciado de vidrio: re-escritura y autoparodia según Moreto (con Cervantes y Lope al fondo) 957

Mónica Güell
Usos dramáticos de la versificación en La hija del aire *de Calderón* 977

Carlos M. Gutiérrez
Hacia una teoría de la interautorialidad para el Siglo de Oro 993

Domingo Gutiérrez
La 'Dido' de Cubillo de Aragón: reivindicación histórica y defensa de un modelo de mujer 1003

Susana Hernández Araico
Baccio del Bianco y sus anticipos escenográficos en pinturas florentinas 1019

Emma Herrán Alonso
Tras las huellas de una obra prohibida: El Libro de la Cavallería Celestial *de Jerónimo de Sampedro* 1029

Emilio Hidalgo-Serna
El humanismo retórico y político de Cervantes y Gracián 1045

Kenji Inamoto
Frey Miguel Cejudo, poeta olvidado y amigo de Lope de Vega 1053

Víctor Infantes
Tipologías de la enunciación literaria de la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (VI) 1059

Amalia Iniesta Cámara
Barroco virreinal de la Nueva España: El auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano *de Francisco de Bramón* 1073

Paula Jojima
Aproximación a un intento de identificación del misterioso interlocutor de Mateo Alemán 1083

Lola Josa / Mariano Lambea
Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico 1093

Encarnación Juárez Almendros
El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro 1109

M. Teresa Julio
Francisco de Rojas Zorrilla: Un dramaturgo metido a poeta. Las fiestas de 1637 1121

Edyta Kwiatkowska Farys
Las traducciones polacas de Quevedo 1133

Stephan Leopold
El mejor Narciso de nuestro bosque —*homosexualidad como táctica en el petrarquismo del Conde de Villamediana* 1141

Paul Lewis-Smith
Cervantes como poeta del heroísmo: de la Numancia *a* La gran sultana 1155

Rosana Llanos López
Humor inofensivo / humor tendencioso: los géneros de la (son)risa 1165

Renata Londero
Hacia una edición crítica de El hechizado por fuerza, *de Antonio de Zamora* 1177

Blanca López de Mariscal
La relación entre el imaginario y el referente en las descripciones del Nuevo Mundo en el siglo XVI 1187

Beata Baczyńska / José Luis Losada Palenzuela
Libros españoles en el fondo antiguo de la Universidad de Wrocław 1195

Abraham Madroñal
Sobre Jiménez Patón y el culteranismo a la luz de un texto inédito 1203

Jesús Maire Bobes
El doctor, figura cómica de los entremeses 1217

M.ª Jesús Mancho
Los prólogos de la literatura científica del Renacimiento: la cuestión de la lengua 1229

Beatriz Mariscal Hay
Teatro novohispano del siglo XVI: escenografía y fiesta pública 1245

José Manuel Martín Morán
Función del diálogo en el Quijote *(I): Tres distancias deícticas* 1255

José Julio Martín Romero
Garcilaso como objeto de imitación poética y de reescritura narrativa 1267

Juan Antonio Martínez Berbel
Algunas calas en el mito de Orfeo y su representación áurea 1277

Maribel Martínez López
Los triunfos de San Miguel, *de Álvaro Cubillo de Aragón* 1289

Carlos Mata Induráin
«De flores intrincado laberinto»: el jardín poético de Aula de Dios *(Zaragoza, 1637) de Miguel de Dicastillo* 1303

Benjamin P. McLean
Don Quijote: ¿Héroe o antihéroe? 1317

Francisca Medina Morales
Las formas nominales de tratamiento en el Siglo de Oro. Aproximación sociolingüística 1329

Esteban Tomás Montoro del Arco
La fraseología popular en el Siglo de Oro: análisis de la Segunda parte del Lazarillo de Tormes *de Juan de Luna* 1343

María Teresa Morabito
El tema de la caída en el Siglo de Oro 1355

Estela Moreno-Mazzoli
Deshonor y reparación: travestidas en busca del honor perdido en algunos personajes de Cervantes 1367

José Luis Ocasar
Marcas formales de la filosofía escéptica en diálogos españoles del siglo XVI 1377

M.ª José Osuna Cabezas
La poesía de Juan de Vadillo 1389

Inmaculada Osuna
Aproximación a las academias granadinas del siglo XVII 1401

Alejandra Pacheco y Costa
Reescribir a Calderón: adaptaciones y refundiciones de Primero y Segundo Isaac *durante el siglo XVIII* 1411

Chul Park
El Erasmismo en los Entremeses *de Cervantes* 1421

José Luis Pérez Pastor
Cascales y la inutilidad del Humanismo 1433

Sonia Pérez Villanueva
Historia de la Monja Alférez: ¿escrita por ella misma? 1443

Nuria Plaza Carrero
La catalogación bibliográfica de las loas del siglo XVII: problemática general 1453

Alberto Prieto Calixto
Interpolación y cautiverio en las crónicas de la conquista de México 1465

Char Prieto
María de Zayas o la forja de la novela de autora en los albores del nuevo milenio 1477

Marjorie Ratcliffe
Florinda La Cava: Víctima histórica, víctima literaria. La Crónica sarracina *en el Siglo de Oro* 1485

Ines Ravasini
Las «Stancias de Rugier nuevamente glosadas» de Alonso Núñez de Reinoso: glosas ariostescas entre Italia y España 1495

Lygia Rodríguez Vianna Peres
El retrato en la expresión barroca del teatro del «Siglo de Oro»: emblemática y teatralidad 1507

Melchora Romanos
Niveles de funcionalidad del espacio en el teatro histórico de Lope de Vega 1523

Nieves Romero-Díaz
De la quinta a la ciudad: Carvajal reflexiona sobre la posición de la mujer en el dinamismo social del seiscientos 1535

Javier Rubiera
La movilidad espacial en la Comedia española. El espacio itinerante 1545

Enrique Rull
Celos humanos y divinos en Calderón (*En torno a* Celos aun del aire matan) 1555

María Ascensión Sáenz
El juez de los divorcios o la institución matrimonial en entredicho(s) 1569

Alexander Samson
El teatro del triunfo: representaciones de la monarquía en celebraciones cívicas y en el teatro 1577

Encarnación Sánchez García
Notas sobre la imagen de Persia en la prosa española del siglo XVI..... 1587

Ruth Sánchez Imizcoz
La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra..... 1599

Rafael Sánchez Martínez
El requiebro en las Novelas a Marcia Leonarda 1609

María Sanhuesa Fonseca
El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII 1619

Carmen Sanz Ayán
El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia 1629

M.ª Ángeles Sanz Manzano
San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez: dos tentativas poéticas de llegar a lo divino..... 1641

Jesús Sepúlveda
A vueltas con González de Salas..... 1653

Jeong-Hwan Shin
La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica..... 1669

Guansú Sohn
El «chiasmus» de Borges y el de los escritores del Siglo de Oro 1681

Alina Sokol
Dinero y valor en el soneto «Valimiento de la mentira» de Quevedo..... 1691

Juan Luis Suárez
Cervantes y el problema de la representación en el Persiles..... 1697

Ana Suárez Miramón
La profanación del mito de Venus Anadiomena en Rojas y Calderón.... 1707

Jonathan Thacker
La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega..... 1717

Margit Thir
Sobre la tipología de «La vida es sueño»..... 1731

María Luisa Tobar
Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleans: las tres jornadas burgalesas de la fiesta 1749

Lucas Torres
Hijas e hijastras de Justina: venturas y desventuras de una herencia literaria 1763

Marcella Trambaioli
Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas 1773

Hélène Tropé
Los «Hospitales de locos» en la literatura española del siglo XVII: la representación alegórico-moral de la Casa de los locos de amor *atribuida a Quevedo*..... 1785

Luis Vázquez Fernández
De cómo Tirso se ríe del río Manzanares..... 1795

Martha Elena Venier
Entre las ruïnas de su vuelo (de la melancolía en Faetón) 1805

Pavlina Vesselínova Pavlova
Voces desafinadas: sobre los extranjeros en el teatro breve del siglo XVII 1811

Francisco Vivar
Tucídides y La guerra de Granada *de Hurtado de Mendoza*..... 1819

Rina Walthaus
Representaciones de Susana 1827

Horst Weich
El silencio en la poesía amorosa del Conde de Villamediana 1841

Jules Whicker
La virtud militar y el diseño moral de La monja alférez *de Pérez de Montalbán* 1851

Jing Xuan
Sacrificio y teatro en Calderón de la Barca 1861

Saiko Yoshida
¿Cómo se tradujeron al japonés las Soledades *de Góngora? Una prueba de la traducción poética* 1875

María Jesús Zamora Calvo
Reflejos de mundos ocultos. Inquisidores y demonólogos en los Siglos de Oro 1885

José Luis Canet / Ricardo Serrano
Norma-recomendación sobre edición de textos electrónicos áureos 1897

Relación de plenaristas y comunicantes 1913

Presentación

El VI Congreso de la Asociación Internacional *Siglo de Oro* tuvo lugar en la ciudad de Burgos y en el monasterio de San Millán de la Cogolla durante los días 15 a 19 de julio de 2002, organizado en colaboración por dos de las instituciones universitarias más jóvenes de España —la Universidad de Burgos y la Universidad de La Rioja— para las cuales fue un honor acoger tan importante acontecimiento.

En la tradición marcada por los cinco Congresos anteriores de la AISO (Madrid-Córdoba, Salamanca-Valladolid, Toulouse, Alcalá de Henares y Münster), éste castellano-riojano fue también un encuentro extraordinario de hispanistas especializados en la época áurea de la cultura española, procedentes de todo el mundo (desde Japón, Corea y Taiwan a los países de la vieja Europa, desde los Estados Unidos de América y Canadá hasta Australia, desde Israel a los países de América Latina como Argentina, México o Brasil). Y la participación de un significativo número de investigadores jóvenes, que establecieron durante aquellos días un entusiasta diálogo de conocimientos con los hispanistas más veteranos, atestigua la pujante actualidad de los estudios áureos y asegura la continuidad de la Asociación y de sus reuniones en el futuro.

Durante los días del Congreso, los participantes presentaron los resultados de sus últimas investigaciones y ofrecieron el estado de la cuestión sobre diversos aspectos vinculados con la cultura española de los Siglos de Oro, algunos de ellos poco explorados hasta el momento. En este VI Congreso, a través de ponencias plenarias, comunicaciones y encuentros de investigadores, ha sido posible trazar un panorama de conjunto actualizado sobre aquellos temas y enfoques científicos que constituyen el trabajo actual de quienes desde diversos lugares del mundo trabajan sobre la civilización española y sus manifestaciones artísticas, con especial atención a las literarias. El listado de cuestiones tratadas por las seis ponencias y las más de ciento cincuenta comunicaciones demuestra la amplitud de los objetivos propuestos, y la calidad de las mismas contribuyó de forma decisiva a lograr el nivel de excelencia que se perseguía con este vasto simposio.

La trayectoria científica de los ponentes, tanto como la variedad de sus intereses, explica que sus exposiciones constituyan microcosmos temáticos con su análisis de la actividad literaria de los moriscos en España, de la lírica barroca de Sor Juana Inés de la Cruz, de la prosa

cervantina o de los inicios del castellano en el escritorio emilianense, y han contribuido a deshacer tópicos en torno a la falta de influencia de la censura civil y eclesiástica sobre nuestra literatura y a establecer revisiones de conjunto sobre la poesía áurea en castellano.

Por otra parte, las comunicaciones versaron sobre las cuestiones relacionadas con los autores siempre palpitantes de nuestra literatura áurea (Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Quevedo, Góngora o Gracián), reclamando la atención, sin embargo, hacia muchos otros merecedores de mayor reflexión crítica (Moreto, Cubillo de Aragón...) o alumbrando textos poco conocidos (como algunos de nuestros *Lazarillos*) y diversas manifestaciones de la prosa retórica y religiosa.

Los Encuentros de Investigadores realizaron un importante esfuerzo de síntesis del estado actual de la investigación en torno a varios temas clave, señalando los derroteros que siguen los trabajos en torno a los géneros canónicos de la literatura: poesía, prosa y teatro de los Siglos de Oro, y a materias afines, como es el caso de la historiografía. La transmisión de los textos a través de la edición crítica y la anotación filológica, el empleo de nuevos instrumentos de trabajo (como la Informática) y sus aplicaciones a la Filología, suscitaron un gran interés llamado a enlazar este Congreso con sucesivas convocatorias.

Un mismo horizonte —los Siglos de Oro— confiere unidad al carácter forzosamente misceláneo del volumen que aquí se presenta, testimonio de la naturaleza de una reunión científica en la que se dan cita temas, enfoques, intereses y metodologías diferentes. Por eso quizá no sea ocioso señalar que la heterogeneidad de planteamientos que en estas Actas puede encontrar el atento lector constituye su mayor singularidad. El amplio despliegue de orientaciones críticas da fe, por una parte, del dinamismo y la energía de la investigación sobre la literatura áurea; por otra, de la riqueza de perspectivas que permite la expresión literaria de los Siglos de Oro; y, en fin, de las múltiples y sugestivas provocaciones que nuestra literatura mayor concita en los más diversos lugares del mundo, en diálogo fecundo con otros ámbitos de cultura.

Las *Actas* que tiene en sus manos el lector recogen la casi totalidad de las intervenciones que tuvieron lugar en el citado VI Congreso de la AISO. Si algunas no están aquí incorporadas, ello se debe a diferentes razones expuestas por sus autores. Los editores de este volumen hemos empeñado en su publicación la misma «industria» que pusimos en la organización del Congreso. En aquella ocasión tratamos de que la reunión se desarrollara con rigor y deleite, combinando la ciencia con la amistad, en los amenos lugares del Hospital del Rey y del monasterio emilianense, jalones de los romeros jacobeos; ahora hemos procurado con la mayor fidelidad y pulcritud «que cosas tan señaladas y, por ventura,

nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido». Que esta edición traiga de nuevo al recuerdo de los congresistas lo vivido, y que todos los que a sus páginas se asomen «puedan sacar de ella algún fructo».

No podemos concluir estas palabras sin expresar nuestra más sincera gratitud a cuantas personas e instituciones hicieron posible, tanto la celebración del Congreso como la estampa de sus *Actas*: las Universidades de Burgos y de La Rioja, los Gobiernos de Castilla y León y de La Rioja, el Ayuntamiento y la Diputación Provincial de Burgos, la Fundación San Millán de la Cogolla y las Cajas de Ahorros del Círculo Católico y Municipal de Burgos. Y vaya también, claro está, nuestro recuerdo y agradecimiento final para la Comisión Ejecutiva de la Asociación, que, presidida por el Dr. Trevor Dadson, nos apoyó y alentó en todas las tareas del VI Congreso, cuyo punto final significa este libro.

«Y con esto, Dios [os] dé salud y a [nosotros] no olvide. *Vale*.»

María Luisa Lobato
Francisco Domínguez Matito

Discurso de apertura del VI Congreso de la AISO

Distinguidos invitados —excelentísimos Presidentes de Castilla-León y de La Rioja, Rectores Magníficos de las dos universidades que albergan este congreso, Alcalde de Burgos y Presidente de la Diputación, Abad del Monasterio de San Millán, Presidentes de las Cajas de Ahorros de Burgos, miembros del Comité Local Organizador, colegas de la Junta Directiva de la *Asociación Internacional Siglo de Oro*, socios de la AISO, amigos todos:

Han pasado tres años desde nuestro último congreso celebrado en la ciudad universitaria alemana de Münster, y aquí estamos de nuevo, a punto de inaugurar otro congreso de la *Asociación Internacional 'Siglo de Oro'*, que en esta ocasión cumple quince años de congresos, y algunos más de existencia. Todavía somos una asociación joven, en comparación con otras, pero nos vamos haciendo mayores y afirmando cada vez más nuestra existencia y la necesidad de que ésta siga por mucho tiempo.

Hemos celebrado congresos en ciudades universitarias muy distintas: las de fundación medieval, como Salamanca y Alcalá de Henares, otras también antiguas como Valladolid, o más nuevas como Córdoba, extranjeras como Toulouse (de tanta tradición española) y, la última, Münster. Ahora vamos a celebrar este sexto congreso en dos universidades de relativamente nueva creación: Burgos y La Rioja. Y es bueno que celebremos un congreso sobre el Siglo de Oro en estas dos universidades, no sólo porque son nuevas y esta asociación propone en sus estatutos (y cito): «facilitar y difundir la información científica entre todos sus miembros y ampliar los contactos entre los que se dedican al estudio de la literatura, la lengua, el arte y la civilización en España y en el mundo hispánico en general durante los siglos XVI y XVII» (apartado 2a) y «contribuir al desarrollo de dichos estudios» (apartado 2b), sino porque ambas se encuentran en lo que en estas tierras se llama y con toda razón «El Camino de la Lengua», es decir, los lugares en los que se forjó el castellano, ¡sin el cual nuestra asociación tendría poco que decir!

Nos reunimos alrededor de unos 250 participantes: se van a leer más de 150 comunicaciones, y tendremos el honor y el placer de escuchar a seis plenaristas, elegidos de entre los principales países que forman esta asociación: esta vez, de España, México, Estados Unidos, Italia y Reino Unido. El Comité Local Organizador nos ha estructurado un programa lleno, no sólo de ponencias y trabajo científico, sino también de eventos cul-

turales, de momentos de diversión y de apacible descanso. Como dijo Cervantes en el Prólogo de las *Novelas ejemplares*, «no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse», y estos momentos de descanso y recreo nos lo han proporcionado con amplitud y generosidad nuestros principales anfitriones: la Dra. María Luisa Lobato y el Dr. Francisco Domínguez Matito. Ocasiones más apropiadas habrá durante esta semana para agradecerles como es debido el trabajo que han hecho para que este Congreso pudiese celebrarse, pero no puedo dejar escapar ésta, estando aquí muchos de los que también han contribuido con su apoyo institucional y económico. Quisiera, por tanto, en nombre de la *Asociación Internacional Siglo de Oro*, que tengo el honor de presidir, agradecerles sinceramente a todos su apoyo, su ayuda, su patrocinio; y también, su interés y su buena voluntad. Sin el Comité Organizador, sin las autoridades locales, sin las dos universidades y el Monasterio de San Millán no habría congreso que celebrar.

Por la afluencia de colegas aquí reunidos, creo que se puede decir que los estudios áureos están en un buen momento: veo a muchos jóvenes en este salón de actos, y esto es muy esperanzador, pues sois el futuro de los estudios áureos y, espero, de esta asociación. Nuestra disciplina está cambiando constantemente y no está exenta, ni debería estarlo, de las nuevas corrientes críticas, tales como el nuevo historicismo o los «Estudios Culturales/*Cultural Studies*», tan de moda hoy en día. Estas corrientes pasarán, qué duda cabe, como han pasado de moda tantas otras antes, pero vendrán nuevas, y harán que tengamos que pararnos a pensar y a reevaluar lo que creíamos tan firmemente antes. Eso es bueno y necesario: ¡qué triste sería nuestro trabajo si no cambiara nunca, si siempre fuese igual e inalterable! En esto hay mucho que podemos aprender de otras disciplinas para que los estudios áureos sigan valiendo hoy y en el futuro. La tan anunciada muerte de los especialistas áureos en algunos países no se ha producido, y poco a poco se va renovando la profesión.

Los congresos sirven para que nos renovemos todos, para que nos veamos y hablemos, al menos cada tres años. Los organizadores locales han puesto el marco para que todo salga bien: ahora nos toca a los demás rellenar este marco con la vida propia de un congreso de la AISO, y estoy seguro de que en estas tierras tan cargadas de historia y cultura, tan entrañables, no nos va a ser difícil acometer esta tarea.

Lunes, 15 de julio de 2002.

Trevor J. Dadson
Presidente de la AISO, 1999-2002

Plenarias

Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro

Anthony J. Close

Entre los muchos trabajos que versan sobre la relación de la censura con la literatura de entretenimiento del Siglo de Oro no hay ninguno que examine su repercusión en la literatura cómica considerada en conjunto. Es ésta una omisión que merece la pena subsanarse, tanto más cuanto que los eruditos que han estudiado su impacto sobre obras cómicas particulares —maestros eminentes entre ellos— tienden a defender la cuestionable tesis de que tuvo consecuencias más superficiales de las que tradicionalmente se le han atribuido. Y digo cuestionable por las razones siguientes:

En un libro mío recién publicado sostengo que Cervantes tiene, además de una teoría de la ficción épica —estudiada en el conocido libro del llorado Ted Riley—, una teoría complementaria de la ficción cómica, y, para entenderla cabalmente, la pongo en relación con lo que yo llamo «la mentalidad cómica del Siglo de Oro»[1]. Con esta designación me refiero a cuanto comporta para nosotros el sentido de la pregunta «¿qué es lo que hacía reír a los hombres de aquel siglo y cómo discurrían sobre lo risible?».

Ahora bien, esta mentalidad evoluciona a lo largo del siglo XVI, y entre los factores que contribuyen a este proceso fue muy importante el papel de la censura, ya que ésta chocó de frente con algunos de los rasgos congénitos del humor español tal como se nos presenta en el período de los Reyes Católicos y Carlos V. Me refiero a su tendencia blasfema, subversiva y chocarrera, cuyo ejemplo más destacado y escandaloso, aunque no por cierto el único, es la sección del *Cancionero general* dedicada a las obras de burlas. Un sentido del humor tan espontáneamente procaz y rebelde no podía menos que chocar con un poderoso sistema estatal de censura que, si bien instaurado para asegurar la ortodoxia católica junto con el respeto por la Iglesia y el culto, en la práctica fue ampliando su ámbito de competencias para frenar cualquier tipo de desacato al régimen y a las llamadas buenas costumbres. Este amplio horizonte de vigilancia se deslinda de forma pormenorizada en la regla XVI del Índice de Sotomayor de 1640. Por consiguiente, me parece del todo invero-

1 *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

símil cuestionar el impacto de la censura sobre la mentalidad cómica del siglo de oro; para bien y para mal, la moldeó profundamente. Lo que a mí me interesa es estudiar el juego de represión y resistencia, de restricción y compensación creativa, entre las dos fuerzas encontradas. Aunque la censura no logró ahogar dicha mentalidad, sí la forzó, de varias maneras, a disfrazarse o metamorfosearse, proceso que tuvo resultados no sólo negativos, sino también positivos. Así mismo, la forzó a buscar medios clandestinos de expresión, como ocurre con la sátira política, donde, sobre todo en el siglo XVII, el pueblo español se desquitaba de su rencor y frustración por la incompetencia de sus gobernantes atacándolos en virulentos pasquines anónimos[2].

No obstante, ni siquiera la literatura manuscrita, amparada a menudo por la clandestinidad y el anonimato, se exime de los efectos de la censura sobre la mentalidad colectiva.

Antes de examinarlos, voy a asentar escuetamente algunos puntos que, ante este auditorio, no necesitan elaboración.

Durante el período al que estamos referiéndonos había dos aparatos de censura independientes y complementarios: el Consejo de Castilla y el Santo Oficio, siendo cada uno de ellos un departamento de Estado[3]. El motivo de su instauración fue el mismo en los dos casos: la urgencia por controlar la herejía. El Consejo se encargaba de todos los trámites anteriores a la impresión, reservándose la Inquisición el derecho a intervenir en cualquier momento, antes o después —en la práctica, después—, si tenía motivos para hacerlo. Hacia finales de la década de los cincuenta el clima censorio se volvió más severo, sobre todo a raíz de la publicación del primer Índice, en 1559, y de la espeluznante premática de 1558, que amenazaba con castigar ferozmente a quienes no cumplieran con las leyes relativas a la impresión de libros, es decir, con la obligación de pedir una licencia al Consejo de Castilla y con la de entregarle el manuscrito para que sus calificadores pudieran aprobarlo y después cotejarlo con la versión impresa. El aumento de vigilancia coincidió con la sistemática campaña llevada a cabo durante la segunda mitad del siglo XVI por la Iglesia Católica para elevar, tanto entre el clero

2 Véanse Etreros, Mercedes, *La sátira política en el siglo XVII,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, y Egido, Teófanes, *Sátiras políticas de la España moderna*, Madrid, Alianza, 1973.

3 Para la evolución de ambos sistemas véase Martínez Millán, José, «Aportaciones a la formación del estado moderno y a la política española a través de la censura», en Pérez Villanueva, Joaquín, *La inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, España Editores, 1980, pp. 537-578. Véanse también los estudios recogidos en *Historia de la Inquisición en España y América*, ed. J. Pérez Villanueva y B. Escandell Bonet, Madrid, BAC, 1984, 2 tomos.

como los legos, el nivel de formación religiosa, enseñanza en general y moralidad. El movimiento estaba en consonancia con el contemporáneo Concilio de Trento, aunque su origen no provenía exclusivamente de él[4].

El Índice de 1559, del Inquisidor General Valdés, fue de carácter puramente prohibitorio, y apuntaba principalmente a textos que difundían doctrinas protestantes o favorecían el iluminismo, pero incluyó también, entre los libros en romance, numerosos libros de entretenimiento. El Índice siguiente, de Gaspar de Quiroga, que apareció en dos partes (en 1583 y 1584), introdujo modificaciones importantes que repetirían y elaborarían sus sucesores: primero, una lista preliminar de reglas que clasificaban las distintas categorías de textos censurados, y segundo, un principio de discriminación plasmado en las reglas tercera, quinta y undécima, que eximían de condena absoluta aquellos textos en los que la herejía fuese un elemento ocasional y secundario[5]. Tales obras se permitían con tal de que se tachasen los pasajes culpables, señalados en la parte expurgatoria del Índice. Aunque el Índice de Quiroga repite todas las prohibiciones de libros en romance del de Valdés, y les añade muchas más, no aumenta la lista de libros de entretenimiento prohibidos en 1559, e incluso la matiza de modo importante al permitir la lectura de cuatro que ya habían salido en versiones expurgadas: el *Decamerón*, el *Lazarillo de Tormes*, la poesía de Castillejo y la *Propalladia* de Torres Naharro. La expurgación de las tres obras en castellano había sido hecha por Juan López de Velasco por mandato de la Inquisición, que las publicó en 1573.

A lo largo del período que nos ocupa, los dos aparatos de censura fueron igualmente importantes desde el punto de vista del control que ejercían sobre los libros de entretenimiento. No obstante, y para ahorrar tiempo y espacio, voy a centrarme principalmente en la censura inquisitorial.

Hay quienes han calificado el Índice de Quiroga de «tolerante», por el principio de discriminación que introdujo y por su actitud aparentemente permisiva ante los libros de entretenimiento. El estudioso británico Peter Russell, por ejemplo, defiende que la Inquisición española siem-

4 Esta campaña ha sido estudiada por Nalle, Sara, *God in La Mancha: Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, y también por Dedieu, J.-P., «'Christianisation' en Nouvelle Castille: catéchisme, communion, messe et confirmation dans l'archevêché de Tolède, 1540-1650», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 15 (1979), pp. 261-294.

5 Véase De Bujanda, J. M., *Index de l'inquisition espagnole 1583-1584*, Sherbrooke, Quebec, Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1993, pp. 75-76 y 100. En la misma serie el autor ha publicado ediciones de los demás Índices de la Contrarreforma, con útiles estudios preliminares de cada una.

pre adoptó una postura marginal frente a la literatura de creación, y subraya el hecho de que el Índice de Quiroga se desentiende de la regla VII del Índice del Concilio de Trento[6]. Esta regla condenaba la literatura obscena, y permitía, dentro de esta categoría, solamente los clásicos antiguos «propter sermonis elegantiam», con tal de que se estudiasen en griego o en latín y jamás se leyesen a los niños. Russell también pone de relieve el contraste entre el Índice de Quiroga y el publicado en Lisboa dos años antes, en 1581, que prohibió numerosos libros de entretenimiento permitidos en España, incluida *La Celestina*, y para escándalo del público portugués incluso intentó poner trabas a la circulación de *Os Lusiadas* y las obras de Gil Vicente. De todo ello concluye que en nuestro período la Inquisición española era indiferente, en el fondo, hacia cuanto no comportara error heterodoxo o no fuera burla del clero y del culto.

Ahora bien, antes de alabar el Índice de Quiroga por su tolerancia debemos tener en cuenta que, al sentar el principio de discriminación entre libros prohibidos y libros expurgados, operaba de acuerdo con Índices anteriores, en especial con el de los padres del Concilio de Trento, publicado en Roma en 1564. El Concilio ya se había mostrado sensible a las exigencias de la enseñanza, la erudición y la buena literatura, que habrían sido gravemente perjudicadas de no haberse hecho esa distinción. En cuanto a la omisión de la famosa regla VII, observemos, primero, que fue subsanada en el Índice español de 1612[7]. Además, esa regla ya se había cumplido, en la práctica, mediante la publicación de las versiones expurgadas del *Lazarillo*, de Torres Naharro y de Castillejo. El motivo de la regla, como ya hemos visto, era eximir de prohibición absoluta los libros obscenos que, por su elegancia estilística, pudiesen ser de provecho para fines pedagógicos. Pues bien, la justificación aducida por López de Velasco para las ediciones expurgadas de Torres Naharro y de Castillejo se basa en razones muy semejantes: la conveniencia de poner al alcance del público textos que se han destacado por lo puro y castizo de su estilo, y que, por tanto, han merecido la estimación «de muchos hombres doctos y estudiosos de lengua castellana»[8].

6 «El Concilio de Trento y la literatura profana», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 443-478 (462-465).

7 Es la regla VII de dicho Índice. Los Índices principales publicados en España en el siglo XVII pueden consultarse en Sierra Corella, Antonio, *La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*, Madrid, Góngora, 1947.

8 Véase el prólogo «Al lector» a la edición de *Propaladia de Bartolome de Torres Naharro y Lazarillo de Tormes. Todo corregido y emendado, por mandado del consejo de la santa y general Inquisicion*, Madrid, 1573, repetido en *Las obras de*

En efecto, López de Velasco trata a Torres Naharro y a Castillejo como clásicos de la lengua vernácula. Y aunque, para nuestra sorpresa, muestre menos entusiasmo por el estilo del *Lazarillo*, al menos le reconoce primor artístico: «es una representación viva y propria de aquello que imita con tanto donayre y gracia, que en su tanto merece ser estimado, y así fue a todos muy acepto». Puesto que tiene entre manos más bien textos en romance que en latín, López de Velasco, en calidad de editor, no puede tratarlos como si fuesen poemas de Propercio, Catulo o Marcial, donde la dificultad lingüística sirve para poner en cuarentena los pasajes moralmente contagiosos, sino que debe utilizar el cuchillo de poda. En cuanto a Castillejo lo hace con entusiasmo, pareciéndose sus enmiendas al «Sermón de amores» y al «Diálogo de las mujeres» a los resultados de una visita prolongada de Atila el Huno. Es cierto que manifiesta menos severidad hacia Torres Naharro y menos aún hacia el *Lazarillo*, que solamente —valga el adverbio— poda en un diez por ciento.

Aquí conviene que me refiera a Joseph Gillet, Alberto Blecua, y Edward Wilson, que estudian, respectivamente, cómo la censura inquisitorial afectó a la *Propalladia* de Torres Naharro, al *Lazarillo*, y a la poesía de Góngora[9]. Todos tienden a decir lo mismo: que las supresiones o enmiendas hechas por la censura sólo tocan la corteza y dejan intacto lo esencial. Gillet, el gran editor de Torres Naharro, después de reconocer la melindrosidad de López de Velasco ante voces como «desvirgar», «empreñar», «mear», «regar», «berraco», «garañón», y su persecución implacable de cuanto pueda interpretarse como blasfemo, sacrílego o herético, incluso juramentos anodinos como «Voto a Dios», califica de «good-natured indifference», indiferencia bonachona, su postura ante todo lo demás.

Ahora bien, este juicio resulta tal vez comprensible si —como hacen Gillet y Wilson— la leyenda negra tradicional sobre la censura inquisitorial se mide con el rasero de lo que hizo concretamente en los textos de que se ocupan. Pero éste no es el único criterio pertinente. Cabe preguntarse qué efecto psicológico tendría sobre el público espa-

Christoval de Castillejo, corregidas y emendadas, por mandato del consejo de la santa, y general Inquisicion, Madrid, 1573. El breve «Al lector» que precede al texto del *Lazarillo* viene en el folio 373 de la primera de estas ediciones.

9 Gillet, Joseph, *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Wisconsin, Banta, 1943, tomo I, pp. 55-71. En él describe al pormenor la edición de López Velasco aludida en la nota anterior. Blecua, Alberto, introducción a su edición del *Lazarillo*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 37-38. Wilson, Edward, «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 247-272 (255, 271-272).

ñol de aquella época el hecho de haberse tomado deliberadamente tres clásicos de la literatura nacional —todos ellos de naturaleza cómica, en todo o en parte— y haberse hecho en ellos un castigo ejemplar que demostrase concretamente cuáles eran, de allí en adelante, los límites de lo tolerable. Para juzgar el efecto sólo tenemos que preguntarnos cuántas novelas picarescas después del *Lazarillo* se permitieron el tipo de irreverencias que encontramos en la novelita anónima: sátira mordaz al clero regular en los tratados segundo y séptimo, y alusiones burlescas a la Extremaunción, a la Eucaristía y al Evangelio en los tratados primero y segundo. La respuesta es, que yo sepa, ninguna, con la excepción de tal o cual pasaje del *Buscón*, que su propio autor se guardó bien de reconocer por suyo, y fue prohibido, por tanto, por el Índice de 1632. A nosotros nos puede parecer señal de tolerancia o indiferencia el que, al menos en el siglo XVI, la Inquisición pasara por alto todas las Celestinas menos la segunda, cuando esta literatura contiene abundantes trozos semejantes a los suprimidos o enmendados por López de Velasco. Los españoles de aquel entonces no sacaban esta consecuencia. Para ellos, la amenaza de la censura era como una espada de Damocles que les colgaba sobre la cabeza[10]. Observaban lo que la espada había cortado en los casos mencionados y escarmentaban en cabeza ajena.

El escarmiento consistía en modificaciones profundas de la manera en que los escritores concebían una obra cómica. Podemos resumirlas en los siguientes puntos: la autocensura, el decir sin decir, la desautorización burlesca, el desplazamiento metafórico, la modificación de temas vedados por la censura y la asimilación de las normas censoriales. Cada uno es un tema de múltiples facetas, y no me da tiempo para más que para echar un vistazo a los tres últimos.

El desplazamiento metafórico comporta un juego ambiguo entre un texto inocente y un subtexto subversivo, referente, por lo general, a la actualidad política. Por ejemplo, lo típico de los dramas históricos de Lope de Vega y Tirso de Molina es ambientar en una época remota a la actual cuestiones que se ventilaban en los tratados de gobierno contemporáneos de Juan de Mariana, Pedro de Rivadeneyra, Juan Márquez, etcétera, y que, para los entendidos, eran transparentemente aplicables a Felipe III y Felipe IV y a sus ministros: ¿Cómo conciliar la moralidad cristiana con la razón de estado o, por otra parte, las flaquezas y pasiones humanas del rey con su poder absoluto y su papel de personificación de la ley? ¿Cómo debe o no debe conducirse el privado? Comedias

10 Sobre esto véase Bujanda, *op. cit.* (nota 5), p. 27.

como *La fortuna merecida* y *El Duque de Viseo*, de Lope, *La estrella de Sevilla*, atribuida a Lope, y *La prudencia en la mujer*, de Tirso, aluden claramente a la situación política contemporánea aunque traten de episodios de la historia medieval protagonizados por Alfonso XI de Castilla, Juan II de Portugal, Sancho el Bravo, Doña María de Molina o el joven Fernando Cuarto.

Pero volvamos nuestra mirada y pasemos de estos dramas sombríos a lo cómico y al *Coloquio de los perros* cervantino, en cuyas primeras treinta o cuarenta páginas encontramos el mismo tipo de estrategia. Aquí, el perro Berganza relata la parte de su vida que transcurre en Sevilla o cerca de ella; y sus primeros recuerdos enfocan las corruptelas practicadas en el matadero sevillano, que introducen el tema de la maldad del hombre, de alcance universal, y el de la corrupción de la administración de justicia en Sevilla, de alcance actual y político. Hablando de los carniceros, Berganza dice: «No hay res alguna que se mate de quien no lleve esta gente diezmos y primicias de lo más sabroso y bien parado», y a continuación añade con sorna: «no hay ninguno que no tenga su ángel de guarda en la plaza de San Francisco, granjeado con lomos y lenguas de vaca». Aquí Berganza alude a los señores del Cabildo y de la Audiencia, quienes, sobornados por los carniceros, hacen la vista gorda a sus hurtos. Llegados a este punto, Cipión, como hará repetidamente en lo sucesivo, le corta el hilo, reconviniéndole por su prolijidad. Es claro que, para Cervantes, esta interrupción sirve para poner de manifiesto su rechazo a la sátira personal, y más concretamente, su negativa a meterse en asuntos políticos delicados, actitud no-intervencionista que formula en otros lugares de su obra.

Sin embargo, la discreción de Cervantes no le impide insinuar lo que piensa entre líneas. Las aventuras sevillanas de Berganza aluden repetidamente, por desplazamiento metafórico, al tema mencionado, y un ejemplo de ello es la decepción que sufrió cuando se hallaba al servicio de unos pastores en el campo fuera de Sevilla. En un principio estaba muy contento con su trabajo: sus amos le daban bien de comer, al cuidar el rebaño tenía la satisfacción de cumplir con un fin noble y provechoso, y a la hora de la siesta solía descansar a la sombra de alguna mata o peña, pensando en las novelas pastoriles que leía la amiga de su primer amo. En fin, para vida de perros, una vida muy agradable. De noche, cuando los pastores gritaban «¡al lobo!», él siempre era el primero en salir en persecución del enemigo, y, después de recorrer selvas y montes, siempre volvía, a la mañana siguiente, con las patas llenas de pinchos y sin haber encontrado rastro del misterioso lobo que iba devorando el rebaño. Luego, una noche, en vez de obedecer a los gritos de «¡al lobo!», decidió quedarse cerca del rebaño, y descubrió, para su

horror, que el lobo eran los mismos pastores, que escogían y mataban una oveja o un carnero, y después, para disculparse con el dueño del rebaño, echaban la culpa al lobo, daban al dueño el pellejo y parte de la carne, y guardaban para sí lo mejor y más sabroso. Resulta evidente la simetría del engaño de los pastores con las corruptelas del matadero sevillano. Los pastores corresponden en parte a los carniceros y en parte a sus poderosos protectores. Las connotaciones políticas de la anécdota de Berganza son indudables, ya que entronca con una larga tradición alegórica de fábulas que se sirven de perros, lobos y pastores para aludir a la perfidia de gobernantes y eclesiásticos. El ejemplo español más conocido al respecto son las *Coplas de Mingo Revulgo*, compuestas durante el reinado de Enrique IV y bien conocidas en el siglo dieciséis. Pero, pese a la alusión implícita a la administración pública de Sevilla, Cervantes difumina su mensaje deliberadamente, al hacer que Berganza y Cipión saquen una moraleja de alcance universal: lo pernicioso del abuso de la confianza, cimiento de la convivencia social. Berganza exclama: «¡Válame Dios!... ¡Quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba y el que os guarda os mata!». Estas reflexiones valen para cualquier tipo de relación entre los hombres. La ambigüedad entre los dos planos, el actual y el universal, es típica de esta novela.

En la literatura áurea, la modificación de temas prohibidos se manifiesta de múltiples maneras en el tratamiento de la sexualidad. De mediados del siglo XVI en adelante desaparecen los frailes y clérigos mujeriegos de las tablas y novelas españolas, y les toman el relevo los ermitaños, sacristanes o tipejos como el hipócrita Don Cosme de *El Buscón* (III, 3), que, de puro virtuoso, «no levantaba los ojos a las mujeres, pero las faldas sí». Sin embargo, los frailes y clérigos no dejan de ser blanco de chistes cínicos en el refranero, en cuentecillos tradicionales y en poemas satírico-burlescos como los de Góngora. Una cosa es la representación directa, y otra la alusión. En la novela picaresca la sexualidad casi desaparece, a pesar de que este género entronca más o menos directamente con la tradición de las celestinas, tan poco melindrosa a este respecto. Un ejemplo significativo es *La pícara Justina*, cuyo autor afirma en el prólogo haber sustituido los «amores deshonestos» de la tradición celestinesca con el tema de los «hurtos ardidosos» de la buscona.

Otro ejemplo revelador de este tipo de modificación es la efectuada por Tirso de Molina en una de las fuentes de su novela de los tres maridos burlados en el quinto «Cigarral» de *Cigarrales de Toledo*. La fuente es la novela octava de la tercera jornada del *Decamerón*, que narra una burla hecha a un marido tonto y celoso, casado con una mujer her-

mosa. El abad de cierto monasterio, enamorado de la mujer, le promete curar los celos de su marido siempre que ella convenga en ser su amante durante el tiempo en que se efectúe la cura. Persuadida por sus razones y sus dádivas, ella acepta el pacto. Encierran entonces al marido durante meses, en un sepulcro donde un fraile le convence de que está en el purgatorio, le da de palos continuamente y le reprende duramente por el cruel tratamiento que dio a su mujer cuando estuvo en vida. Mientras tanto, el abad la goza a placer. Cuando ella se halla embarazada, se pone fin a la penitencia del marido; fingen resucitarlo y lo devuelven a su esposa, quien, cuando nace la criatura, le persuade de que es suya.

En la versión tirsiana de esta poco edificante novela se suprime, por supuesto, toda huella del escandaloso contrato sexual entre el abad y la esposa. Aquí se trata del prelado de un monasterio madrileño, hermano de la esposa, que hace la burla al marido movido a compasión por la angustia de su hermana. Y para atenuar el efecto sacrílego de la parodia del purgatorio en la novela de Boccaccio, Tirso la modifica: la burla hecha al marido celoso comporta hacerle creer que ha sufrido un cambio de personalidad, y que se ha hecho fraile de un convento, con el nombre de padre Rebolledo. Los demás frailes, todos cómplices de la burla, lo tratan de loco y lo someten a castigos continuos hasta que, amonestado por voces celestiales, se arrepiente de sus celos y vuelve a su vida conyugal. Ahora bien, y aun teniendo en cuenta las modificaciones de la fuente boccacciana, podríamos extrañarnos de la irreverencia del mercedario al presentar una situación en la que el prior de un convento, haciéndose cómplice de una mujer contra su propio marido, lleva a cabo una burla ridícula de la vida conventual[11]. En una cultura tan empapada de referencias religiosas como la del Siglo de Oro, sin embargo, sería inimaginable la supresión de todo tipo de tratamiento burlesco del tema, y en la práctica los censores inquisitoriales se daban cuenta de que, a este respecto, tenían que aplicar sus normas con flexibilidad. Las cuidadosas modificaciones a las que Tirso —fraile mercedario y maestro en teología— somete su fuente demuestran que sabía perfectamente cuáles eran los límites de lo tolerable, y que, para él y sus coetáneos, la relación del escritor con la censura —y hasta cierto punto a la inversa— era como un complicado juego que exigía conocimiento preciso de las reglas y sutileza y destreza para ejecutar las jugadas.

11 Dicha reacción la manifiesta André Nougué en su bien documentado estudio *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962, p. 131.

La prueba más concluyente de que la censura llevó a los escritores a modificar su enfoque mental de una obra cómica es la estrecha vinculación de creatividad con reflexión teórica en la obra de Cervantes. El eje de su poética de la ficción cómica es el decoro, o, como él mismo suele llamarlo, la propiedad. En su obra, este lugar común de la preceptiva renacentista toma un sesgo particular fijado, directa o indirectamente, por dos principios de la censura de su tiempo, principios que el *Guzmán de Alfarache*, de Alemán, había puesto en el tapete de manera sugerente y polémica, ya que afirma ambos a la vez, sin resolver la potencial contradicción entre uno y otro[12]. Primero, la norma de ejemplaridad, repetida machaconamente por las trilladas fórmulas de las aprobaciones, que de 1560 en adelante aparecen en los preliminares de libros impresos: «doctrina sana y católica», «libro provechoso», «sin tener cosa mal sonante, deshonesta ni contraria a buenas costumbres», «de honesta y apacible recreación», etcétera. Por huecas que nos suenen, tales fórmulas se hacen axiomas de la literatura del barroco, resonando en los títulos de colecciones de novelas, incluida la del mismo Cervantes. La norma de ejemplaridad se manifiesta también en su afirmación orgullosa en el capítulo cuarto del *Viaje del Parnaso*:

> Yo he abierto en mis novelas un camino
> Por do la lengua castellana puede
> Mostrar con propiedad un desatino[13].

Aquí «propiedad» significa primor artístico, que, para Cervantes, incluye el buen gusto y el precepto que manda deleitar aprovechando, como se infiere de la contraposición implícita de las novelas cervantinas a la consabida indecencia del género encabezado por el *Decamerón*. Aunque en los citados versos no se precisa de qué tipo de «desatino» se trata, por aquellos años no podía ser otro que el mencionado.

El segundo aspecto del decoro cervantino es la insistencia en la impropiedad de convertir el libro de entretenimiento en púlpito de predicador o cátedra magistral, como ocurre en varias obras impresas en torno a 1600, incluidas *Guzmán de Alfarache* y varias obras de Lope de Vega. La brillante sátira que a esta moda literaria nos brinda el prólogo a la primera parte del *Quijote* tiene su punto de partida en la denuncia sarcástica de la torpeza de mezclar lo sacro con lo profano: «¡Pues, qué, cuando citan la Divina Escritura! No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia; guardando en esto un decoro tan

12 Véase Close, *op. cit.* (nota 1), p. 289.

13 Schevill, Rodolfo y Bonilla, Adolfo, eds., Madrid, Gráficas Reunidas, 1922, p. 55.

ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado destraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle»[14], y culmina en el pasaje en que el amigo de Cervantes formula los criterios que debe acatar en la composición de su novela: verosimilitud, estilo llano pero elegante, claridad de propósito, ingeniosa invención, incitación a la risa y rechazo al didactismo impertinente: «no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención».

La tensión entre los dos mencionados aspectos del decoro se plantea y resuelve tanto teórica como prácticamente en las obras de Cervantes, siendo el ejemplo más notorio de ello *El coloquio de los perros*, novela en que Cervantes se enfrenta con la gran novela de Alemán, la imita y la transforma, incorporando al diálogo de los perros la postura satírica y moralizante de Guzmán, y sometiéndola al mismo tiempo a un proceso de interrogación crítica. Un ejemplo menos obvio, pero no menos significativo, es el *Quijote*, donde Cervantes, al manejar las materias proscritas en el prólogo a la primera parte —sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, etcétera— les quita gravedad pedantesca poniéndolas en boca del loco hidalgo, que las expresa culta y elegantemente pero siempre con vestigios de comicidad involuntaria. De este modo, el ideario común de la época de Cervantes se recoge en el *Quijote* y se reviste de un aire de ambigüedad al situarse en la frontera indecisa entre la razón y la locura. Para la posteridad —ni que decir tiene— éste ha sido uno de los aspectos más fecundos de la gran novela.

Ahora bien, fijémonos en que la condena al error de mezclar lo sacro con lo profano se había asentado como norma de censura en los preliminares del Índice de 1583, y había apuntado concretamente a la perversión burlesca de los textos sagrados que se practica en el *Cancionero de obras de burlas*. Tomado en un sentido algo más amplio y menos específico, este principio se había convertido para fines del siglo XVI en un criterio de buen gusto que daba por sentado cualquier hombre honrado y bien educado[15], y como tal, sin duda, lo considera Cervantes, sin pensar concretamente en las reglas inquisitoriales. Sin embargo, no hay duda de que éstas contribuyeron a fijar este principio como norma éti-

14 Murillo, Luis Andrés, ed., *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1978, 2 tomos, I, 52.

15 Abunda en el tema el capítulo 4 del *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco (hacia 1586), ed. Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968.

ca y estética en el pensamiento colectivo. Aparte de Cervantes, Quevedo y López de Úbeda también lo afirman tajantemente en torno a 1605, en los prólogos a sus novelas picarescas, para justificar su reacción contra el didactismo de Alemán. La censura, en fin, marcó decisivamente las directrices de la novelística del barroco, y, aunque tuvo consecuencias innegablemente perjudiciales, también fue el catalizador involuntario de algunos de sus principales logros.

Memoria y fama de Román Ramírez

Gonzalo Díaz Migoyo

El 30 de abril de 1599 el alcalde mayor de Arcos, Juan de Barrionuevo, familiar del Santo Oficio, prendió a Román Ramírez, morisco de la vecina villa de Deza, de 60 años de edad «poco más o menos», por orden de los inquisidores Francisco de Arganda y Pedro Cifontes de Loarte. Una semana después, el 7 de mayo, lo entregó al alcaide de las cárceles secretas de la Inquisición de Cuenca. A los cinco meses, gravemente enfermo del pecho, fue trasladado al Hospital de Santiago de la misma ciudad, donde murió dos meses más tarde, el 8 de diciembre de 1599. Al dar noticia de su muerte al inquisidor Cifontes de Loarte, el mayordomo del hospital recuerda que, «como vuestra merced me tiene mandado, no le enterraré en sagrado ni con solemnidad ninguna».

La causa estaba todavía incompleta, pero había concluido ya lo principal, las deposiciones y ratificaciones de los testigos, los interrogatorios al acusado y sus contestaciones a los cargos del fiscal. Faltaban la publicación de testigos y sus posibles recusaciones por el reo, para llegar a las conclusiones definitivas, a seguido de las cuales el tribunal votaría la sentencia definitiva. Estos últimos trámites procesales no modificaban en la práctica la decisión inquisitorial, que para entonces solía estar tomada. En este caso, desde luego, lo estaba, como se aprecia por la orden del inquisidor de negarle un entierro cristiano.

La muerte del acusado no dio lugar a la suspensión del proceso, sino a una serie de consultas del tribunal provincial con el de la Suprema. Uno de los inquisidores conquenses, Francisco de Arganda, viajó a Madrid para tratar del caso y recibió orden de rematar la causa expeditivamente. El 31 de enero se lo comunicó así a su compañero de tribunal, Cifontes de Loarte, desde Madrid:

> El Ilustrísimo Señor Cardenal Inquisidor General y señores del Consejo me han mandado que de su parte escribiere a vuestra merced que en todo caso el proceso de Román Ramírez se concluyese y votase y se remitiese al Consejo. Como por otras dos cartas tengo avisada a vuestra merced, es cosa que se estimaría mucho. Se podría mucho abreviar por este camino despachando un propio a buena diligencia a la villa de Deza con orden que el comisario citase a la mujer e hijos de Román Ramírez mandándoles que dentro de seis días pareciesen a tomar traslado de la

> causa y proseguirla en el estado en que está y, pasados aquellos, que el fiscal acuse la rebeldía y se nombre defensor y con él se concluya, porque sin duda no parecerán, a mi parecer. En el interín que esta diligencia se hace y corre el término de la citación, podría vuestra merced por la mañana ir comunicando el proceso con el letrado que hubiere de su defensor y a la tarde viéndolo en consulta, y con esto podría venirse a votar sin dilación al mismo tiempo que se acabare de concluir. Y porque lo que más podría retrasar esta causa sería la publicación, no se embarace con ella, que bastará que se dé publicación de los testigos que yo dejé sacados, que son seis, si bien me acuerdo, y los demás darlos por el original a modo de publicación o dejárselos de dar, que de cualquier modo que vuestra merced lo haga no se causa en falta con su Ilustrísima y señores del Consejo, y sería grandísima no hacerse este servicio, que lo desean mucho. Y declarándome más, digo que si vuestra merced concluyere esta causa con solos los testigos que están sacados en publicación bastará, y, conclusa y votada, la remita vuestra merced con propio sin detenerse en sacar la relación del proceso. Y para todo despache en los correos que fueran menester sin reparar en la costa, porque así me lo mandó su Ilustrísima y señores del Consejo y en él, donde fui llamado para solo este efecto.

Un añadido tras la firma de la carta revelaba la razón de la urgencia, al tiempo que aconsejaba cómo debía hacerse la última diligencia necesaria:

> En los huesos de Román Ramírez hará vuestra merced que se echen en cal viva luego y en abundancia de manera que, enyesados, se junte lo que más pudiere de ellos y al tiempo de enviar el proceso se pongan en una caja bien breada y cerrada de manera que el olor no pueda ofender y se envíe a Toledo con propio y a buen recaudo y con toda brevedad, de manera que esté allí a tiempo, que sin duda ninguna el auto será el primer domingo de Cuaresma, como está escrito por el Consejo, y su Majestad se ha de hallar en él, y no hay otro relajado en persona ni estatua si no es el dicho, que por lo que resulta del pacto con el demonio ha de parecer bien. Y torno a suplicar a vuestra merced que no haya punto de dilación y que responda vuestra merced al tiempo del recibo de esta mi carta y avisando de lo que se va haciendo[1].

1 Archivo Diocesano de Cuenca, Inquisición, legajo 813, expediente 6571, ff. 1r-2r.

Se agilizan entonces los trámites de tal modo que, el 13 de febrero, dicho inquisidor, el ordinario del obispado de Sigüenza y tres consultores votan

> que en auto público de la fe su memoria y fama del dicho Román Ramírez sea condenada y su estatua relajada a la Justicia y brazo seglar, y sus huesos exhumados y quemados, pudiendo ser discernido de entre los fieles cristianos, con confiscación y perdimiento de bienes desde el día y tiempo que comenzó a cometer los delitos de herejía[2].

El proceso se envía con este parecer a la Suprema madrileña, y ésta, dos semanas más tarde —el 26 de febrero—, lo remite a los inquisidores de Toledo «para que ejecutéis lo en él acordado por los inquisidores de la dicha Inquisición de Cuenca». La sentencia fue dictada rápidamente, pues una semana después, el domingo 5 de marzo de 1600, se pronunció en

> auto público de la fe en la plaza de Zocodover de esta ciudad... en presencia del licenciado Sotocarrero, promotor fiscal de este Santo Oficio, y la estatua del dicho Román Ramírez y sus huesos en una caja, los cuales y la dicha estatua fue entregada a la Justicia y brazo seglar conforme a la dicha sentencia, asistiendo a todo ello Sus Majestades del Rey don Felipe Tercero y la Reina doña Margarita, su mujer, Nuestros Señores, que Dios guarde muchos años, y presente el señor Duque de Lerma y don Pedro de Silva y don Álvaro de Zúñiga, regidor de Toledo y otras muchas personas eclesiásticas y seglares de esta ciudad y de fuera de ella[3].

De acuerdo con la característica contradicción entre recuerdo y olvido de las sentencias inquisitoriales, su texto constituye irónicamente el acta de nacimiento de la memoria y fama de Román Ramírez. Véase lo más importante de su parte dispositiva:

> Hallamos, atentos los autos y méritos del dicho proceso, que el dicho promotor fiscal probó bien y cumplidamente su acusación y querella según y cómo probar le convino, damos y pronunciamos su intención por bien probada, por ende que debemos declarar y declaramos el dicho Román Ramírez haber sido y ser hereje após-

2 Archivo Diocesano de Cuenca, Inquisición, legajo 343, expediente 4876, f. 243v.
3 *Op. cit.*, f. 260r.

> tata mahometano, fautor y encubridor de herejes, impenitente relapso, ficto y simulado confitente, y por ello haber caído e incurrido en sentencia de excomunión mayor y estar de ella ligado, y en confiscación y perdimiento de todos sus bienes... desde el día y tiempo que comenzó a cometer los dichos delitos, cuya declaración en nos reservamos; y que debemos condenar y condenamos la memoria y fama del dicho Román Ramírez mandando como mandamos que el día que se celebre auto público de la fe sea sacada al cadalso una estatua que represente su persona con una coroza de condenado y un sambenito que por la una parte tenga las insignias de tal condenado y por la otra un letrero del nombre del dicho Román Ramírez, lo cual y sus huesos, después de ser leída esta nuestra sentencia, sean entregados a la Justicia y brazo seglar para que sean quemados públicamente en detestación de tan grandes y graves delitos, y quitar y raer cualquier título si lo tuviese puesto sobre su sepultura o armas, si estuvieran puestas o pintadas en alguna parte, por manera que no quede memoria del dicho Román sobre la faz de la Tierra, salvo de esta nuestra sentencia y de la ejecución que nos por ella mandamos hacer, y para que mejor quede en la memoria de los vivientes mandamos que el dicho sambenito u otro semejante con las dichas insignias y letrero de condenado sea puesto en la iglesia parroquial de la dicha villa de Deza, donde fue parroquiano, en lugar público donde esté perpetuamente[4].

Como ya indicaba la carta del inquisidor conquense a su compañero de tribunal, el caso de Román Ramírez tenía la casual singularidad de ser el único relajado en persona o estatua en el auto de fe de Toledo de 1600, pero sobre todo tenía la de ser condenado por tener pacto con el demonio, que «ha de parecer bien», decía el inquisidor. La ocasión no era para menos. No se trataba de un auto cualquiera, sino de un auto general en el que el reciente monarca Felipe III había de jurar su defensa de la fe y prometer su apoyo incondicional al Santo Oficio. Lo que no sabía entonces el inquisidor provincial es que mientras él consultaba con la Suprema sobre Román Ramírez, ésta se esforzaba por dar mayor lucimiento al acto por otros conductos: hubo, en efecto, otros dos relajados aquel día, otro más en estatua y uno en persona, y ambos fueron tramitados de urgencia para poder ser incluidos en aquella ocasión. Acertaba en cambio el inquisidor conquense en que Román Ramírez sería la estrella del evento.

4 *Op. cit.*, f. 259r.

Casi inmediatamente después del auto de Toledo, el jesuita Martín del Río aprovechó la sentencia de Román Ramírez para sus famosas *Disquisiciones mágicas*, incluyendo un resumen de ella, en latín, en su tercera edición revisada de 1603. Publicación, por cierto, que no violaba el secreto inquisitorial pues, como era acostumbrado, la sentencia era leída «urbi et orbi» en su totalidad. Y sabido es que las sentencias inquisitoriales recogían casi palabra por palabra las acusaciones del fiscal y, menos fielmente, las confesiones del acusado. Bastante más información en todo caso que la de la versión de Martín del Río, que se limitaba a la acusación fiscal en lo relativo a la hechicería demoníaca del reo.

Poco después también, la memoria y fama de Román Ramírez sería nuevamente objeto de publicación en la comedia de Ruiz de Alarcón *Quien mal anda en mal acaba,* fechada como de 1617 por Aureliano Fernández-Guerra pero muy posiblemente de la década anterior, como señala Antonio Castro Leal, para aprovechar la reciente notoriedad del condenado. Efectivamente, como dirá Ángel González Palencia, «la rareza del caso pudo hacer que [su historia] circulara verbalmente por Toledo primero y luego por el centro de España» e incluso «no es descabellado pensar en algún romance o pliego de cordel que reprodujera la vida y hechos del famoso morisco a raíz del auto de fe de Toledo de 1600»[5].

En la comedia el pacto del morisco con el demonio adquiere resonancias fáusticas ausentes en el proceso, pero lo que más destaca en ella es la animadversión contemporánea contra los moriscos, manifiesta, por ejemplo, en la observación despectiva con que lo descalifica uno de los personajes: «Quien no come tocino / ni vino bebe, es indigno / de hablar ni escupir en corro». Ruiz de Alarcón vino a ofrecer a los espectadores teatrales un segundo auto de fe que, como el original, cifraba su propósito biográfico en una (decidida) voluntad condenatoria.

No sé de ninguna otra referencia a Román Ramírez hasta la *Historia de los heterodoxos españoles,* de Menéndez Pelayo, quien, muy brevemente y limitándose a la noticia de Martín del Río, es igualmente malévolo con el morisco.

Hasta ese momento, pues, la memoria y fama de Román Ramírez no había superado el olvido histórico más que en los términos impuestos por la voluntad inquisitorial. Pero pocos años después, en 1929, Ángel González Palencia tuvo la buena fortuna de dar con el proceso completo de este individuo entre los casi mil procesos inquisitoriales contra moriscos del tribunal de Cuenca —cuya jurisdicción ya abarcaba también

5 «El curandero morisco del siglo XVI, Román Ramírez», en González Palencia, Ángel, *Historias y leyendas. Estudios literarios,* Madrid, CSIC, 1942, originalmente 1929-1930, p. 280.

la diócesis de Sigüenza, de la que dependía la villa soriana de Deza, cuna y domicilio de Román.

Aunque interesado en su tratamiento por Ruiz de Alarcón, González Palencia no dejó pasar la ocasión de historiar «La vida del morisco Román Ramírez según su proceso inquisitorial». Con abundantes transcripciones literales, resúmenes y comentarios intermedios saca así a la luz pública las siguientes materias en los epígrafes correspondientes: «La vida religiosa de Román Ramírez», el episodio central del proceso, el relativo a «La endemoniada de Tajahuerce», «Las curas médicas de Román Ramírez», «La memoria fabulosa de Román Ramírez y la recitación de libros de caballerías», el episodio de «El caballo mágico volador», «Las relaciones de Román Ramírez con el diablo» y el «Desgraciado fin y terrible castigo del morisco». En total, una fascinante suma de aspectos biográficos que suponía el primer vuelco contemporáneo de la condena que pesaba sobre su memoria y fama: desde entonces el recuerdo de sus crímenes y castigo pasó a un segundo plano y tomó la delantera el de su vida.

Han sido tres fundamentalmente los intereses que han llevado a ella a partir de entonces: como modelo del personaje homónimo de la comedia, como curandero, y como aficionado a los libros de caballerías.

Julio Caro Baroja fue el siguiente en tratar de él en su «Magia y estilización literaria. Un hechicero morisco: Román Ramírez (realidad y ficción en su derredor)». Su comentario, dice, «no es el del historiador de la literatura sino más bien el de un historiador de las costumbres y un sociólogo»[6]. Dejando pues aparte el tratamiento del personaje en la comedia, se centra en «la historia de Roman Ramírez II», así la llama, «es decir, la que da a conocer el proceso inquisitorial, [que] es más dramática, «de verdad», que la del personaje de Ruiz de Alarcón». Apunta Caro Baroja el carácter y las causas probables de su triple «demonización», inquisitorial, popular y teatral, y concluye:

> De un lado está la personalidad del morisco, con sus rasgos heredados, genéricos unos, familiares otros: su evidente tendencia a curar y simular, a declamar y llamar la atención. De otro, la opinión pública que, durante años y años, fue formando una imagen del mismo. Vino luego la acción del Santo Oficio y, en último término, se produjeron los rumores confusos, posteriores al auto de fe[7].

6 Reproducido en Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición,* Madrid, Taurus, 1967, vol. I, pp. 309-328.

7 *Op. cit.*, p. 323.

Éstas conclusiones nos dejan con la miel en los labios, pero es que, limitado por el extracto de González Palencia, Caro Baroja es incapaz de aplicar toda su maestría antropológica al Román Ramírez que él pudo conocer.

Poco después, en 1975, el moriscólogo L. P. Harvey se interesó también por Román Ramírez. En vez de limitarse a la versión del proceso de González Palencia, Harvey consultó el legajo correspondiente en el Archivo Diocesano de Cuenca —aunque, sorprendentemente, sin ofrecer ninguna información que no hubiera ya dado aquél. Lo hizo, dice, porque a diferencia de su predecesor no le interesaba tanto el hombre, el curandero, ni su carácter de fuente de la comedia de Alarcón, cuanto la extraordinaria memoria del morisco:

> No sabemos nada, dice, de la vida interior y del proceso creador del «performer» oral... Estos documentos inquisitoriales contribuyen a alzar una punta de ese velo. Lo hacen porque el morisco, bajo la terrible presión del proceso inquisitorial, consideró oportuno revelar sus secretos profesionales y mostrar que sus aparentemente milagrosos efectos técnicos como cuentacuentos tenían una explicación perfectamente humana y nada sobrenatural[8].

Así, por ejemplo, su costumbre de recitar con un libro en la mano, aunque sin leerlo, que recuerda a Harvey un tipo semejante de recitación serbo-croata. Aunque no llega a sugerir que haya una relación genética entre uno y otros, sí concluye que «el interrogatorio de Román Ramírez revela que en las narraciones de libros de caballerías se seguían utilizando técnicas supervivientes del pasado épico de España». O también el hecho de que no recitara de memoria, sino que improvisara la narración a partir de otra historia ya conocida, en su mismo estilo pero sin atenerse a su desarrollo textual. Cuando a ello se añade que Román Ramírez fue autor de su propia novela de caballerías, Harvey no puede dejar de pensar en Cidi Hamete Benengeli y en el texto árabe sobre don Quijote traducido en Toledo. En relación con lo cual vuelve a sorprender, tratándose de un especialista en literatura aljamiada como Harvey, que en ningún momento relacione a Román Ramírez con la tradición árabe del cuentacuentos —aunque quizás lo haya hecho en su «The Moriscos and *Don Quixote*», conferencia pronunciada en 1974, que desconozco.

8 «Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain», en Duggan, Joseph, ed., *Oral Literature. Seven Essays*, Edinburgh & London, Scottish Academical Press, 1975, p. 86. (Mi traducción).

Al hilo de la comedia habrá todavía varios trabajos más sobre el Román Ramírez histórico, todos ellos basados en la transcripción de González Palencia: tenemos el de otro arabista, O. Hegyi, en 1982[9], el de Ángel Martínez Blasco en su edición de la comedia, en 1993[10], y el de Grace Magnier Heney, en 1995[11], y Carl Johnson, en 1997[12].

En relación con la actividad médica de Román Ramírez, en 1984 Luis García Ballester, en su libro *Los moriscos y la medicina*[13], da a nuestro hombre un papel sobresaliente, destacando la cantidad de remedios específicos confesados por él, su particular forma de aprendizaje médico por transmisión oral y familiar, y su enfrentamiento a los médicos académicos y consiguiente demonización y persecución por el Santo Oficio.

Recientemente Román Ramírez ha sido también traído a colación en relación con el tratamiento literario de la hechicería morisca en el *Persiles*[14], y, de nuevo respecto de la transmisión y creación oral de literatura caballeresca durante el XVI, por José Manuel Lucía, para quien, lo mismo que para Harvey, la práctica de Román Ramírez delata la existencia de «una tercera vía de transmisión de los libros de caballerías al margen de la imprenta»[15].

Que la memoria y fama actuales de Román Ramírez gozan de buena salud queda de manifiesto por el hecho de haber sido incluido en esa historia de la heterodoxia española para andar por casa que fue, en los años del destape, el sonado *Gárgoris y Habidis* de Fernando Sánchez Dragó, comercialmente revitalizado hace cinco años mediante el *Diccionario Espasa de la España mágica*, cuyas palabras de lanzamiento dedicaban un lugar privilegiado no sólo a Román Ramírez, sino a la vi-

9 «Literary Motifs and Historical Reality in Ruiz de Alarcón's *Quien mal anda en mal acaba*», en *Renaissance and Reformation*, v. 18 (1982), pp. 249-263.

10 *Teatro e Inquisición*, ed. y estudio preliminar de Ángel Martínez Blanco, Kassel, Reichenberger, 1993.

11 «Román Ramírez: Villain or Victim», en *Mélanges Louis Cardaillac*, ed. y estudio preliminar de Temimi, Adeljalil, Zaghouan, Fondation Temimi pour la recherche scientifique et l' information, 1995, vol. I, pp. 449-455.

12 «Opening the Closed Books on Alarcón's *Quien mal anda en mal acaba*», en Madrigal, José, ed., *New Historicism and the Comedia. Poetics, Politics and Praxis*, Society of Spanish American Studies, Boulder Co., 1997, pp. 181-189.

13 *Los moriscos y la medicina. Un capítulo de la medicina y la ciencia marginadas en la España del siglo XVI*, Barcelona, Labor Universitaria, 1984.

14 Díez Fernández, José-Ignacio, y Aguirre de Cárcer, Luisa-Fernanda, «Contexto histórico y tratamiento literario de la *hechicería* morisca y judía en el *Persiles*», *Cervantes*, 12 (1992), pp. 33-62.

15 «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (Observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en Beltrán, Rafael, ed., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 39-41.

lla de Deza, morería de conocimiento imprescindible según Sánchez Dragó —pero ya se sabe de las simpatías sorianas del autor.

No hay duda pues de que Román Ramírez ya ha entrado en el panteón de los españoles históricamente recordables. Bien es verdad también que lo ha hecho únicamente por el conducto de la sesgada información que de él recoge su proceso inquisitorial.

¿Merece la memoria y fama de Román Ramírez más atención de la que ha recibido hasta ahora?

En lo que a la comedia se refiere podría mantenerse que basta lo conocido para apreciar la estilización teatral de Ruiz de Alarcón en una obra que dista mucho de estar entre las mejores suyas. No carece de interés, sin embargo, la leyenda popular de Román Ramírez, en la que sin duda se fundamenta el personaje. Para comenzar a estudiarla el primer documento que habría que consultar sería el de la relación de aquel auto, si es que existe. Y luego habría que rastrearla en la literatura de cordel y en el romancero.

En cuanto al trabajo de Román Ramírez como sanador morisco, no estaría de más ampliar lo conocido mediante la comparación de sus remedios con los del *Dioscorides* de Laguna, que Román se apresuró a comprar en Madrid poco después de su publicación. Quizás incluso debería consultarse el recientemente descubierto *Misceláneo de Salomón* en relación con sus posibles conocimientos de hechicería árabe. Sobre todo tendría interés saber más de su fama como sanador entre su habitual clientela morisca y entre su esporádica clientela de cristianos viejos, especialmente los señores, que no solían recurrir a los curanderos moriscos sino cuando el enfermo estaba desahuciado.

Pero para la mayoría de nosotros, dedicados a la literatura de la época, sin duda la faceta más intrigante de Román Ramírez es la de su afición a los libros de caballerías, y, muy especialmente, su segundo oficio como cuentacuentos caballeresco; por no hablar del detalle más intrigante de todos, el de haber escrito él mismo un libro de caballerías, *Florisdoro de Grecia*, «que le daban trescientos reales por lo que tiene escrito», dice.

Román Ramírez tuvo una biblioteca nada despreciable de libros caros, como eran los de caballerías. No confiesa más que unos pocos. En sus propias palabras o, mejor dicho, en las del secretario del Tribunal, que trabuca algunos títulos, descubrimos los siguientes:

> *Floranuel*, los doce de *Amadís*, *Don Cristalián*, *Olivante del Aura*, *Primaleón* y *Don Duardo* [es decir, el segundo y el séptimo libros, respectivamente, del *Palmerín de Oliva*], *Don Clarián del Amadís* [posiblemente *Don Clarián de Landanís*], *El Caballero del Febo*, *Don Rogel de Grecia* [parte tercera de *Don*

> *Florisel de Niquea*, libro noveno del *Amadís* de Feliciano de Silva], *Don Felismalo* [bien el *Félix Magno*, bien *Félixmarte de Hircania*], *Carro de Donas*, el *Flor Sanctorum* de Villegas, *Vida de los Emperadores* [supone González Palencia que se trate de la *Historia imperial y cesárea* de Pedro Mejía], Fray Juan de Dueñas [quizás su *Espejo de consolación de tristes*], y otros que al presente no se acuerda, todos libros de romance[16].

No era aquella ocasión sin duda para hacer alarde de poseer ningún otro tipo de libros, pero ¿no tendría Román Ramírez también libros aljamiados, libros en árabe incluso? Hay indicios para sospechar que bien podía ser así. Por un lado no es de creer, aunque él lo afirmara y los inquisidores lo dieran por comprobado, que no supiera leer de corrido y sin dificultad alguna, o escribir con toda soltura, quien había compuesto su propio libro de caballerías. Por otro varios testigos concuerdan en que recitaba con la misma facilidad relatos caballerescos que pasajes de la Sagrada Escritura. No fue, además, el primero en su familia en dedicarse a estas lecturas. La afición le venía de sus padres, a quienes escuchaba leer frecuentemente tales libros, y antes incluso, de su abuelo aragonés, Juan de Luna, con quien convivió de pequeño. Él, a su vez, transmitió ésta afición a sus hijos, especialmente al menor de su primer matrimonio, Miguel Ramírez, de quien se sabe, por su propio proceso en 1609, que tenía libros de «cosas de Mahoma» que obligaba a sus sobrinos a besar cuando iban a visitarle a su casa[17].

También es curioso que su libro de caballerías preferido, al menos el que utilizaba como plantilla para sus creaciones verbales, fuera el *Cristalián de España*, de la vallisoletana Beatriz Bernal. ¿Por qué esta preferencia? ¿Sería porque Román se identificaba con su curioso narrador, el bondadoso sabio Doroteo?

Como antes indiqué, no estaría de más tampoco explorar la relación de la actividad de Román Ramírez como cuentacuentos con la narrativa árabe oral superviviente en las comunidades mudéjares y luego moriscas peninsulares: esa tradición de los *hakawati* que todavía sigue viva en distintos puntos del mundo árabe, el más cercano a nosotros, el marroquí, por cuyos *halaiquis* se ha interesado Juan Goytisolo.

Con sólo tratar de precisar los aspectos ya conocidos de la vida de Román Ramírez (su leyenda, su medicina, su afición caballeresca), habría ya, como ven, abundante quehacer. Pero el primer paso para ello, desde luego, sería dar a conocer su proceso inquisitorial completo.

16 *Op. cit.*, f. 202r.

17 Archivo Diocesano de Cuenca, Inquisición, legajo 362, expediente 5142.

El proceso dice bastante más sobre él de lo que deja ver el extracto y comentarios de González Palencia. En el capítulo de las correcciones deja claro, por ejemplo, que Román Ramírez no fue llevado a Cuenca en 1595, como se ha creído hasta ahora. Cuando, en 1595, el alcalde mayor de la villa de Deza lo prendió «atendiendo el oficio que tenía de alcalde ordinario [que lo es este año del estado de los nuevos convertidos], le dio la villa por cárcel con fianza de más de dos mil escudos de volverle cada y cuando que el dicho alcalde mayor se lo pida»[18]. Es decir, Román Ramírez gozó de libertad bajo fianza durante casi cuatro años, y no ingresó en las cárceles secretas del Tribunal conquense hasta el 7 de mayo de 1599.

El proceso revela también el detalle de su comportamiento en los veinte interrogatorios a que fue sometido durante tres meses, así como los términos, razones y circunstancias de los testigos que depusieron contra él —aquello mismo que Caro Baroja lamentaba no encontrar en el extracto de González Palencia. No es éste el momento de pararse a considerarlo, pero sí de señalar que destaca en el proceso la falta de las habituales deposiciones de otros moriscos. Bien es verdad que estas acusaciones cruzadas solían darse cuando la Inquisición procedía contra grupos de sospechosos, y la causa de Román Ramírez, que sólo apuntaba a él, está aislada entre la febril actividad inquisitorial en Deza alrededor de 1570, consecuencia de la guerra de Granada, y la de los años 1609-1611, inminente ya la expulsión. Quizás, además, la acusación de pacto con el demonio en la cura de Tajahuerce se considerara más que suficiente para condenarlo sin necesidad de testimonios adicionales de criptoislamismo.

Más allá de su proceso particular, la consulta en el Archivo Diocesano de Cuenca revelaría también que Román Ramírez y su primera mujer, Ángela de Miranda, fueron procesados no sólo en 1571, con ocasión de un edicto de gracia —que de eso sí da noticia el proceso principal, pues, reconciliado entonces, en ello se basa para condenarle como relapso—, sino que también lo fueron diez años después, en 1581, por presentar cédulas de confesión falseadas, siendo multados, él con 6.000 maravedís y ella con 1.000; y que en 1576 había sido prendido por error, tras haber sido confundido con Román de Deza, pariente suyo, por lo que estuvo preso en la cárcel de Molina durante «quince meses, hasta la Navidad del año de setenta y siete, [pues] la víspera de la dicha Navidad ciertos presos rompieron la cárcel de Molina y éste se salió con ellos y se compuso con el doctor Camargo»[19], que era quien había justiciado a

18 *Op. cit.*, f. 5r.

19 Archivo Diocesano de Cuenca, Inquisición, legajo 707, expediente 625.

su pariente. Es decir, Román Ramírez había sufrido los rigores de la Inquisición repetidamente desde poco antes de haber cumplido los treinta años.

Igualmente revelaría que toda su familia, ascendientes y descendientes, fue objeto de la atención inquisitorial. Desde su abuelo aragonés, Juan de Luna, médico localmente famoso de quien le vino no sólo la tradición profesional, sino también la herencia de un espíritu familiar, pasando por su padre, Román Ramírez el viejo, procesado en 1570, su madre, María de Luna, que lo fue en 1605, ya difunta, respecto de ciertas palabras suyas en 1570, su cuñada, María de Medrano, en 1582, sus hermanos, y hasta todos los hijos de su primer matrimonio —los del segundo eran demasiado niños—, uno por uno, más algunos de sus sobrinos. A ellos podrían añadirse los procesos de sus amigos moriscos más cercanos, Lope de Guerrero el mayor y Francisco de Miranda el viejo, y los de varios otros vecinos de Deza. Todos ellos arrojan luz adicional sobre la vida de Román Ramírez.

En total los procesos dezanos no llegan a los dos centenares, muchos de ellos suspensos, otros incompletos, y sólo unos pocos sustanciales. Según el *Censo de los ocho millones*, en 1591 Deza era una villa de 390 vecinos distribuidos en 370 pecheros, 12 hidalgos y 8 clérigos; es decir, usando un coeficiente multiplicador de cabezas de familia de 4, algo más de 1.500 almas. Según los censos inquisitoriales, su población morisca en 1594 era de 360 individuos y en 1609 de 365. De modo que en los cuarenta años que van de 1570 a 1611 más de la mitad de los moriscos dezanos habría pasado bajo las horcas del Santo Oficio, algunos dos o más veces, desde luego, pero, así y todo, prácticamente toda la población morisca adulta. Razón de más para extrañarse de que el proceso mismo de Román Ramírez carezca de una sola referencia u opinión de sus vecinos moriscos: o vivía muy prudentemente o lo respetaban lo suficiente como para callar su nombre. Sólo después de muerto, condenada su fama y memoria y exhibido su sambenito en la iglesia parroquial de la villa, empiezan a abundar las referencias a él en los procesos, como no podía ser menos.

De esas referencias se desprende lo destacado que había sido su papel en Deza, especialmente en la comunidad morisca. Román Ramírez no era quizá el más rico de los moriscos de la villa, ni el más poderoso, pero sin duda era uno de sus líderes espirituales. Un ejemplo: arrendatario casi vitalicio de la Huerta del Duque, un predio con amplia vivienda extramuros de la villa, propiedad del señor de Deza, el Duque de Medinaceli, no solamente lo dedicaba Román a la horticultura y a la herbolaria, sino que en él oficiaba como *alfaquí* en materias espirituales, y, quizá más ampliamente, sociales y culturales; en él se discutían

y acordaban las cuestiones de interés para la comunidad morisca; en él se recogía y escondía a moriscos que estaban de paso por la villa, lícita o ilícitamente. Un verdadero centro morisco en Deza, que era de todos conocido.

Todo esto y mucho más se encuentra en el proceso inquisitorial de Román Ramírez, adicionado con los demás documentos inquisitoriales afines. En última instancia, sin embargo, la conveniencia de ahondar en la vida de Román Ramírez se debe a la necesidad de abandonar este tipo de fuentes documentales. En efecto, todo lo que sabemos de él hasta la fecha, como criptomahometano, como curandero, como aficionado a la literatura caballeresca, proviene de la información inquisitorial. En cierto modo, el Santo Oficio sí se salió con la suya hasta el día de hoy: no dejar más memoria de este hombre que la derivada de su condena. Y de ese secuestro documental es del que habría que rescatar su memoria y su fama.

Por muy consustanciales que fueran religión y vida cotidiana en el XVI, sobre todo en la versión persecutoria que afectaba a los moriscos; por muy ampliamente que el Santo Oficio desplegara sus redes inquisitivas sobre las vidas de sus víctimas, sus registros dicen muy poco del día a día personal o familiar o laboral o económico o político.

Además, lo que el documento inquisitorial nos dice sobre la conducta y las actividades de cualquiera de sus encausados está evidentemente deformado por el propósito antiherético y el espíritu legal. Si no fuera porque una chiquilla de 17 años, Ana Sanz, malcasada por su madre, dio en justificar su repugnancia a acostarse con su marido fantaseando una posesión demoníaca de la que sería responsable el curandero morisco, nada sabríamos de su práctica médica. Si no fuera porque al hilo de aquella acusación, la «lectura de memoria» de Román Ramírez sugiriera cierto poder sobrenatural, tampoco sabríamos de ella. En ninguno de ambos casos suscitaron estas cuestiones otro interés por parte de sus interrogadores que el del posible pacto diabólico: cuando Román se esforzó por desmentir el carácter excepcional de su memoria revelando el truco de sus lecturas, bastante más sorprendente que el de una buena memoria, los inquisidores no se interesaron ni poco ni mucho por ello: ni por cómo lograba repentizar aventuras caballerescas de manera tan verosímil, ni por cuáles eran las que solía repetir, ni por qué ocasiones o para quién las hacía. Nada de nada. Los inquisidores, evidentemente, iban a lo suyo, y por el camino más expeditivo.

Y es que, como ya ha sido abundantemente señalado, la historia de los moriscos, como minoría o en la particularidad de sus individuos, ha estado inherentemente «envenenada»: sus vidas y sus costumbres no han sido dadas a conocer más que en la memoria de quienes los perseguían

y los condenaban, en la medida de su «herejía» y de su diferencia. Lo positivo o simplemente lo ortodoxo de sus vidas no ha dejado un rastro tan fácilmente reconocible como el de la malevolencia contemporánea, y no sólo contemporánea.

En la lectura e interpretación de los documentos inquisitoriales se impone además una corrección básica. Evidentemente, en aquella coyuntura Román Ramírez dijo sobre sí mismo lo menos perjudicial; es decir, mintió, por omisión si se quiere, todo lo posible. Por ejemplo, no se comportó ni altanera ni fanfarronamente, dos rasgos que, según recuerdan tres testigos, le caracterizaban. Añádase a lo anterior la transcripción formulista de sus palabras, en tercera persona, por el secretario del tribunal, y se aprecia la necesidad de reinterpretar el tenor del proceso.

Independientemente de la sugerencia de criptoislamismo, su vida no carece de singularidades llamativas: por un lado, sus conocimientos médicos y su creencia y utilización de espíritus familiares, sus controversias y disputas con los demás médicos, su clientela y su fama como sanador, y por otro, la frecuencia de sus viajes a las vecinas Medinaceli y Soria, Daroca y Calatayud, desde luego, pero también a Zaragoza y a Madrid, donde vivió una temporada; también su especial posición de abanderado, y protegido, del Duque de Medinaceli, su posesión de una biblioteca caballeresca perfectamente al día y su trato con señores como conocido y remunerado juglar caballeresco, incluso varias veces en la Corte para el mismo Felipe II, así como su respetada posición en la comunidad morisca, de la que fue alcalde y guía espiritual; etc., etc.

Los documentos inquisitoriales dan una información aviesa, escueta e imprecisa de todo ello, aunque suficiente para atisbar una complejidad del personaje que no se aviene con la simplicidad con que acostumbramos a delinear las comunidades moriscas, especialmente las rurales.

Para acercarse a la verdadera vida de Román Ramírez ha de consultarse otro tipo de documentos, independientes de su etnia. ¿Cómo saber, si no, la medida en que participaba ortodoxamente en las prácticas sociales y personales de sus contemporáneos?

Es con este propósito con el que me propongo rebuscar en primer lugar en el Archivo Ducal de Medinaceli, al que ha debido de ir a parar una parte sustanciosa de los asuntos dezanos, habiendo pertenecido la villa al ducado desde 1445: los económicos y los judiciales, los administrativos y hasta los personales. Igualmente lo haré en los archivos municipales de Deza, pues —evidentemente— gran parte de la vida interna de la villa se ventilaba a ese nivel, así como en los archivos de protocolos notariales correspondientes, sin olvidar los archivos parro-

quiales de la villa, especialmente los registros de tazmía y los libros sacramentales de bautizados, confirmados, casados y difuntos.

En relación con estos últimos no puedo dejar de mencionar que en el registro correspondiente a los años de 1605 a 1646 se encuentra en contraportada este apunte del párroco, sobrecogedor en su brevedad: «A ocho días del mes de julio de 1611 salieron los moriscos de esta villa de Deza. Fueron personas al pie de cuatrocientas»[20].

Bien pudiera resultar de todo ello que el mundo de Román Ramírez fue tan sorprendente como su misma memoria y fama. Pero debo confesar que, en cualquier caso, me interesa más su vida que su época o su grupo étnico. Lo uno no va sin lo otro, evidentemente, aunque yo pretendo reflejar lo general en lo particular y no al revés. Mi desconfianza de los grandes temas, sean estos históricos, sociológicos o etnográficos, me hace preferir el estudio del caso individual al de la situación general. Ni historia ni intrahistoria: nada más, y nada menos, que la vida de un hombre, lo único, creo, que da sentido a los demás accidentes de la Historia.

20 Archivo Diocesano del Obispado de Osma-Soria, IV, Arciprestazgo de Gómara, Número 160, Deza y Granja de Albalate, Libros sacramentales, referencia 160/3, f. 1v.

La poesía del Siglo de Oro: historiografía y canon

Begoña López Bueno

Pretender hablar de historiografía y canon en la poesía del Siglo de Oro es mucha pretensión. Pero he propuesto un título tan amplio persuadida de que debía plantear mis indagaciones en un marco general para mejor centrar luego la atención en algunos aspectos de la historiografía literaria española referida a la poesía de los siglos XVI y XVII. En ese marco general, el propio título de la intervención, con su doble apelación a historiografía y canon (dos conceptos convergentes, como veremos), me da pie para las primeras reflexiones.

No resultará de más comenzar por aclarar que lo que hoy entendemos bajo el enunciado *poesía del Siglo de Oro* posee una doble referencialidad; por una parte remite a una realidad histórico-literaria como conjunto de textos marcados o delimitados por dos inferencias, una genérica y otra cronológica; y por otra parte alude a un concepto, a una construcción crítica, en tanto en cuanto aquella realidad ha sido filtrada en un continuado proceso de análisis histórico. Como observó Claudio Guillén refiriéndose a las literaturas nacionales —observación que bien puede hacerse extensiva a cualquier parcelación menor— «no nos hallamos ante unos meros hechos, sino ante unos conceptos, frente a ciertos hechos»[1].

Pues bien, esa construcción crítica que llamamos *poesía del Siglo de Oro*, sobre la que hoy parece haber un consenso generalizado (con acuerdos más o menos explícitos), no es sino el resultado de una continuada atención historiográfica de tres siglos, XVIII, XIX y XX. Cada una de esas centurias contribuyó a su modo. De manera decisiva la segunda mitad del XVIII y primer tercio del XIX, franja temporal en la que de hecho quedaron fijadas las líneas maestras de esa construcción crítica en lo que representa el elenco preferencial de escritores seleccionados, digamos ya canónicos. Luego hubo ampliaciones de ese elenco, bastantes rectificaciones, y algunas —aunque pocas— exclusiones, al son de los sucesivos dictados ideológicos, estéticos y metodológicos, para venirse a

1 «Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales», en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 299-335 (300).

confirmar a partir de los años treinta del siglo XX, con pocas variaciones en lo sustancial hasta la fecha. De esa continuada atención ha resultado el mapa *canónico* de la poesía del Siglo de Oro que hemos heredado. Porque —no hemos de olvidarlo— el *canon siempre es el resultado de un proceso histórico*. Por decirlo en palabras de José-Carlos Mainer, «las sanciones del canon son legitimidades que se alcanzan por un esfuerzo historiable», de donde «se desprende, en fin, una verdad un tanto perogrullesca: que la historia de la literatura es —o habría de ser— la historia de la historia de la literatura»[2].

Lo dicho nos induce a su vez a una doble consideración: que la historiografía literaria es un proceso cambiante, sometida también a revisión permanente, como los propios textos que analiza, y que, de alguna manera, esa revisión crítica e histórica forma conjunto con los textos que analiza en la constitución del discurso literario resultante. En este sentido el discurso literario debe ser entendido de un modo amplio y abarcador, tal como propone esta definición de Leonardo Romero Tobar: «un inacabado proceso de escritura y lectura, un proceso en el que se reelabora dinámicamente lo que ya estaba escrito e interpretado por los escritores y críticos»[3]. Este planteamiento de considerar las sucesivas actualizaciones críticas de los valores virtuales del texto literario como integrantes del proceso literario mismo es, de hecho, una realidad en los medios académicos. Y en relación con él han surgido algunas de las más interesantes propuestas teóricas sobre el canon, como la de J. Guillory, cuando se refiere a los «complejos institucionales» que propician la perduración de los juicios frente a las respuestas individuales o espontáneas[4]. O la muy conocida de F. Kermode respecto a la canonicidad de los textos literarios, entendida como la atención e interpretación continuadas de los mismos; atención e interpretación que pueden ser incluso variables, aunque eso no hará más que asegurar la canonicidad de aquellos textos, en cuanto que mantendrán su contigüidad con cualquier momento, y por tanto su modernidad[5].

El discurso crítico que aseguró la canonicidad de los textos poéticos del Siglo de Oro empezó, como ha quedado dicho, en el siglo XVIII, a partir de mediados de la centuria. Ello supuso la atención sistemática a

2 «Sobre el canon en la literatura española del siglo XX», en Sullà, Enric, ed., *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 271-299 (273 y 275).

3 «Las Historias de la literatura y la fabricación del canon», en Pont, Jaume, y Sala-Valldaura, Josep M., eds., *Cànon literari: ordre i subversió*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Diputació de Lleida, 1998, pp. 47-64 (48).

4 Art. «Canon», en Lentricchia, F., y McLaughlin, Th., eds., *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, Chicago University Press, 1990, pp. 233-249.

5 *Formas de atención*, Barcelona, Gedisa, 1988, pp. 114-115.

ese legado literario. E insisto en lo de sistemática porque de hecho la poesía de los siglos XVI y XVII ya había sido observada, y en cierta forma analizada contemporáneamente, en diversas formas de acercamiento. Fundamentalmente en tres: en tratados, fuesen poéticas, retóricas y comentarios o *anotaciones*; al ser recogida en un número no desdeñable de colecciones poéticas o cancioneros, de autor o colectivos; y por haber sido cantada en la perspectiva metapoética de los poemas de *laus* a la poesía y a los poetas, género de cierto relieve en el Siglo de Oro.

Es verdad que en cuanto a los tratados y teorías en general sus autores estuvieron bastante miopes para observar la realidad poética del entorno y prefirieron atenerse a la preceptiva aristotélica y horaciana para aclimatar a ella —muy forzadamente en tantas ocasiones— la poesía contemporánea. Sirva la mención de la más completa poética del tiempo que es la *Philosophia antigua poética* (1596) de López Pinciano, tan poco afortunada en sus referencias al género —o «especie», como se decía en la terminología aristotélica— de la poesía lírica (que estudia en la epístola décima como «la especie de poética dicha ditirámbica»), y desde luego tan de espaldas a la praxis poética del tiempo. Tampoco van mucho más lejos en ese sentido de observación las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales, aunque al menos delimitaron con más acierto el género en cuestión (al tratar de la «poesía lírica» en una de las tablas «in specie»). Sí tuvieron que fijarse más en la práctica poética contemporánea las preceptivas métricas (aunque tan atentas o más lo estaban a los teóricos italianos), como el tratadito de Sánchez de Lima *Arte poética en romance castellano* (1580), y otras, particularmente la difundidísima, por útil, *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo, cuya «silva de consonantes» tuvo una enorme acogida hasta fines del siglo XVIII. Pero, en cualquier caso, ninguna de ellas ofrece un análisis, ni siquiera mediano, de la poesía contemporánea. Sí lo hace, en cambio, Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*, aunque de una manera *sui generis*, porque su método era el del comentario de un autor, por mucho que extienda sus reflexiones —cosa que hace sobradamente— más allá de los poemas concretos del toledano.

En cuanto a los cancioneros y colecciones de textos en general, es obvio que su propósito fue el de ofrecer muestras o panoramas poéticos, si bien con muy diversos criterios. Los cancioneros individuales a veces hacen interesantes propuestas editoriales que mucho tienen que ver con incipientes teorías sobre el género y sus taxonomías. Y en cuanto a los colectivos, sus recopiladores los orientaron hacia muy diversos objetivos, aunque pocas veces con la voluntad de hacer antologías representativas y generalizadas de la práctica poética contemporánea. Cosa que sí sucede en la colección de Pedro Espinosa, *Primera parte de las*

flores de poetas ilustres de España (1605), que resulta ser una excelente muestra de la trayectoria poética áurea en el cambio de los dos siglos (entre otras cosas porque Espinosa, además de tener talento poético para seleccionar autores, pretendió una especie de moderna antología *consultada*, si tenemos en cuenta lo que él mismo dijo en su prólogo acerca de «escalar el mundo con cartas» previamente). De esa bondad de la recopilación de Espinosa se percataron antólogos del siglo XVIII, como los autores del *Parnaso español*, que la tuvieron tan presente.

Junto a tratados y colecciones poéticas he mencionado, en fin, como muestra de la atención que la poesía del Sigo de Oro mereció en su tiempo, los elogios a la poesía y los poetas en las listas o relaciones de autores que proporcionaron poemas laudatorios, con frecuencia bajo la forma humanística de la alegoría satírica, del tipo del *Viaje de Sannio* (1585) de Juan de la Cueva, del *Canto de Calíope* (1585) y del *Viaje del Parnaso* (1614) de Cervantes, o del *Laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega, entre otros, minero todos ellos de información desde el siglo XVIII hasta hoy. Por no mencionar otros que, como el *Ejemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva, nos acercan al frecuentado ámbito de las preceptivas. Quede mencionado todo ello muy a vuelapluma y sólo a modo de indicación, ya que detenerme ahora en esta deriva del tema me apartaría del que me ocupa.

Porque lo cierto es, además, y como vengo diciendo, que la atención sistemática a la poesía del Siglo de Oro sólo comienza en el XVIII[6]. Atención sistemática entendida como el esfuerzo consecutivo de eruditos y críticos por historiar la trayectoria de la poesía de los siglos anteriores de una manera organizada. Dicho seguimiento debe ubicarse en dos coordenadas, bien conocidas ambas: por una parte, la avidez del siglo ilustrado por el estudio de la historia, orientada —según documentó José Antonio Maravall[7]— hacia diversos frentes (la lengua, la literatura, el derecho...) y concebida como un vasto proyecto cultural de análisis de la realidad; y por otra, el papel jugado por los nacionalismos en la configuración de la propia historia, cuyas señas de identidad se convierten en atento objeto de estudio e ineludible deber patriótico, con

6 Con esfuerzo notable por parte de los primeros historiadores en su labor pionera, como bien lo hacen notar. Así afirma el padre Martín Sarmiento: aun teniendo presentes las aportaciones anteriores de Nicolás Antonio, Díaz Rengifo, Caramuel, Argote de Molina, Cervantes, Lope, etc, que «dan noticia de muchos poetas, todo es corta cosa para el asunto de averiguar el origen de la poesía castellana y su historia» (*Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Ibarra, 1775, p. 11).

7 «Mentalidad burguesa e idea de la historia en el siglo XVIII», *Revista de Occidente*, 107 (1972), pp. 250-286.

ecos constantes de reivindicación de lo propio frente a lo extraño o extranjero.

Es obvio que la historia literaria resulta determinante en el conjunto de la historia por representar una de las bazas fundamentales —si no la fundamental— del proyecto cultural que se quiere analizar y, eventualmente restaurar o desterrar, según los casos. Y ya sabemos que si la cultura es instrumento esencial al servicio del estado en cualquier época, su influencia es particularmente notoria en el siglo XVIII por la voluntad política de los Ilustrados. Así, la literatura, que supone uno de los mayores orgullos del patrimonio de la nación, se contempla como una institución colectiva estrechamente ligada a los nacionalismos, de cuya mano nace.

Semejante nacimiento y evolución inmediata privará a la historia literaria del grado necesario de distanciamiento o desapasionamiento que hubieran sido deseables, y la hará entrar por unos cauces —digamos— políticos que lastrarán su historia, al menos durante algún tiempo. Todo esto se ve muy claro en la construcción de la historia literaria española, que primero fue parapetada contra los excesos barrocos y luego contra los gustos afrancesados, cuya neutralización se buscó con una vuelta a la propia literatura como el mejor modelo posible. Se trata de un fenómeno que se inicia ya a finales del siglo XVIII, según comenta Nigel Glendinning: «con la creciente oposición al gusto francés por razones nacionales en la década ochenta algunos se volvieron hacia los estilos que, a su parecer, reflejaban el fogoso carácter nacional mejor que el clasicismo»[8].

El mismo Glendinning[9] estudió la oposición frontal a la estética barroca, y en particular a sus derivaciones en el primer tercio del siglo XVIII (desde las imitaciones gongorinas de León y Mansilla y Gerardo Lobo en las primeras décadas hasta llegar, a mediados de siglo, a Porcel, que es ya integrante de la Academia del Buen Gusto, y, por tanto, curiosamente, compañero de reformadores como Luzán o Velázquez, responsables del destierro de Góngora). Y es que esta oposición frontal a la poesía barroca, y a Góngora en particular, fue precisamente el denominador común más claro de los intentos dieciochescos y aun decimonónicos a la hora de valorar el corpus poético aurisecular. Bajo la consigna del *buen gusto*, elevado a la categoría de criterio estético supremo, se reivindicó un pasado, el del «clásico» siglo XVI, frente al pasado más inmediato.

8 «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, XLXV (1961), pp. 323-349 (345)

9 *Ibíd.*

Es cierto que tales adhesiones y rechazos no sólo se hicieron en virtud de criterios estéticos. Es común reconocer que la exaltación del siglo XVI en la obra de los apologistas de la cultura española y primeros historiadores (como Lampillas, Masdeu o Andrés), o en los escritos de Cadalso y de Capmany, mucho tiene que ver con el dominio de la monarquía de los primeros Austrias, así como con el hecho de situar la decadencia más tarde, tras el reinado de Felipe II[10]. Semejante asociación de las glorias nacionales con el apogeo literario y artístico fue moneda común en toda la historiografía a partir del siglo XVIII. Se aprecia desde el primer intento de organizar el legado poético aurisecular realizado por Luis José Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754): «Los medios sólidos, de que la Nación se había valido, para alcanzar este buen gusto, no podían dejar de producir tan ventajosas consecuencias». Afirmación que hace referencia a la que él clasificó como «tercera edad», «el siglo de oro de la poesía castellana», y que se situaba «desde el tiempo de Carlos V hasta el de Phelipe IV»[11]. El lugar común de unir dominio imperial y apogeo artístico iba a perdurar. También hubo inferencias de signo religioso en la reivindicación de un humanismo cristiano. De hecho, el redescubrimiento de fray Luis en el siglo XVIII, de la mano de Gregorio Mayáns, estuvo estrechamente relacionado con la restauración de una «pietas literata» en su vinculación de humanismo y religiosidad, como ha hecho ver Antonio Mestre[12].

Semejante adhesión al siglo XVI, así como el subsiguiente desprecio para el XVII (aunque habría que hacer muchas salvedades, pues es común proceder de historiadores y críticos literarios dieciochescos matizar su desapego, y en cualquier caso hacerlo parcial: junto a escritores del XVII claramente condenados, ensalzan a otros que forman la nómina

10 *Cfr.* Lopez, François, «La Ilustración: emergencia de *Siglo de Oro*; gestación de *Humanismo* y *Renacimiento*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXI, 2 (1995), pp. 147-158.

11 *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Oficina de Fco. Martínez de Aguilar, 1754, pp. 66-67 y 33-34.

12 «El redescubrimiento de Fray Luis de León en el siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), pp. 5-33; *cfr.* también del mismo autor, *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de Don Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781)*, Valencia, Publ. del Ayuntamiento de Oliva, 1968. En realidad, la gran cultura humanística de Mayáns y su entrega a la labor erudita y editorial fueron fundamentales para la valoración del patrimonio literario áureo, desde su entusiamo juvenil por los poetas de ese tiempo hasta la gran vindicación cervantina (*cfr.* François Lopez, «La institución de los géneros literarios en la España del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, 102-2 [2000], pp. 473-517).

de los gloriosos[13]), en conjunto, esa adhesión —como digo— a una parte de la historia (el siglo XVI) y su rechazo a otra (el XVII) constituyó una forma peculiar del discurso modélico que se quería construir para la literatura española: es lo que José-Carlos Mainer llamó el *canon nacional roto*[14].

Además ese canon histórico español nació al dictado de otra negación: la del supuesto afrancesamiento de nuestra literatura con la consiguiente defensa nacionalista de la misma. No deja de resultar chocante, como ya apreciara Russell P. Sebold, que frente a la constante acusación de afrancesamiento, cuando «los historiadores de la literatura llegan a identificar los modelos concretos de los neoclásicos españoles [para la poesía lírica] no nos señalan las obras de Malherbe, Boileau, Jean-Baptiste Rosseau, Houdar de la Motte ni Voltaire, sino las de Garcilaso, fray Luis de León, Rioja, Quevedo y Esteban Manuel de Villegas»[15]. En cualquier caso, la actitud de historiadores españoles de la cultura y de la literatura fue la de una encendida apología que reaccionó primero contra las críticas vertidas en la *Enciclopedia* francesa por Nicolás Masson de Morvilliers[16], y se afirmó después, en el siglo XIX, con el surgimiento del nacionalismo moderno. De hecho —como ya ha quedado mencionado— hay una conexión incuestionable entre ese postulado ideológico y la historiografía decimonónica.

13 Ésta es tónica dominante en antólogos e historiadores de la literatura del XVIII y XIX, como tendremos ocasión de ver. Incluso la rotunda voz de Juan Andrés hace las salvedades que siguen al condenar el siglo XVII: «Al oir nombrar el siglo XVII se altera toda la sangre, y desde luego nace en muchos la idea del depravado gusto, de la ignorancia y de la barbarie, teniendo a este siglo en concepto tan vil y despreciable que se quisiera verle borrado de los fastos de la literatura. Pero si se reflexionan los adelantamientos que en él hicieron la eloqüencia, el teatro y todas las ciencias serias, ¿cómo se le podrá negar la gloria de haber sido sumamente útil a las letras?» [cita a Galileo, Newton, Leibnitz, Corneille, Racine, etc.]. Claro que Andrés se refiere al conjunto de Europa, por eso más adelante afirma que «mas razón tiene España para quexarse del siglo XVII, puesto que vio introducida en su literatura la misma depravación que padeció la italiana, y no encontró las mismas compensaciones» (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura. Obra escrita en italiano por el abate D. Juan Andrés y traducida al castellano por D. Carlos Andrés*, Madrid, Sancha, 1784-1806, 10 tomos [cita en II, pp. 274 y 278]).

14 «La invención de la literatura española», en Enguita, J. M., y Mainer, J.-C., eds., *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1994, pp. 23-45.

15 «Contra los mitos antineoclásicos españoles» (1964), en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 77-97 (79-80).

16 Quien al redactar el capítulo dedicado a España en la *Nouvelle Encyclopédie par ordre de matières*, voz *Espagne,* formuló la siguiente pregunta «Que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?». El 26 de enero de 1786, el Abad Denina leyó en la Real Academia de

El interés político o, mejor, el sentido patriótico que subyace en las primeras historias literarias es manifiesto en su reiterada insistencia en la defensa de lo propio. Ello se percibe desde la primera de ellas, la *Historia literaria de España* de los hermanos Mohedano, en cuyo prólogo al tomo VIII (1781) dicen continuar la obra «creyéndola útil a la Nación, y aun necesaria en un tiempo, en que no solo la insultan los extranjeros con el olvido u omisión de numerarla en el catálogo de las naciones sabias; sino combatiendo a cuerpo descubierto sus glorias literarias y el buen gusto de sus sabios escritores antiguos y modernos»[17]. Javier Lampillas lleva la intención hasta el propio título en su *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos* (que son Tiraboschi y Bettinelli) (1782-1784)[18]. Y el traductor de la *Historia crítica de España y de la cultura española* (1784...), de Juan Francisco Masdeu, afirma que la intención del autor es mostrar a Italia que la nación española «es digna de un lugar eminente entre los pueblos más célebres de la Europa»[19]. Resulta ser éste un conocido capítulo de la «España defendida», que tuvo uno de sus textos más representativos en la *Oración apologética por la España y su mérito literario*, (1785) de Juan Pablo Forner[20]. En cualquier caso, y para lo que ahora nos interesa, es obvio que semejante necesidad de vindicación nacional forzosamente distorsionó la óptica de lo que hubiera debido ser una historia literaria más imparcial, e influyó hasta en empresas puramente literarias, como la *Colección de poetas españoles por Don Ramón Fernández*, en cuyo prólogo al tomo primero (1786) se presenta la tarea de recuperar «los buenos modelos» literarios como una «apología de nuestro Parnaso, tan injustamente calumniado por los extranjeros»[21]. Además, la actitud perdurará en el siglo siguiente. En 1807 Manuel José Quintana, en la dedicatoria a Meléndez Valdés

Berlín una *Reponse à la question, que doit on à l'Espagne?*, que fue el punto de partida de la *Oración apologética por la España y su mérito literario* (1785) de Forner. La polémica suscitada por Masson de Morvilliers se sitúa en el contexto de la consideración negativa que suscitaba España en países como Francia o Inglaterra a mediados del siglo XVIII (*cfr.* Julio Caro Baroja, *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1970, pp. 93 y ss.).

17 Pedro y Rafael Rodríguez Mohedano, *Historia literaria de España desde su primera población hasta nuestros días. Origen, progresos, decadencia y restauración de la literatura española...*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez de Soto, 1776-1791, 10 vols. (incompleta, puesto que sólo se ocupa de la literatura hispano-latina).

18 Traducido del italiano al español por Doña Josefa Amar y Borbón, Zaragoza, Oficina de Blas Miedes, 1782-1784, 6 vols.

19 Madrid, Sancha, 1784, tomo I, p. XIII.

20 Hay edición posterior: Madrid, Publicaciones Españolas, 1956.

21 *Rimas del secretario L. L. de Argensola*, Madrid, Imprenta Real, 1786.

de su antología *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*[22], afirma haberla realizado, entre otros fines, para «traer sobre nuestras cosas más aprecio y estimación de parte de los extranjeros».

Por lo demás, la historia literaria nace lejana al sentido restringido y técnico que tiene hoy. Nace como historia cultural, o, si se quiere, como historia literaria en el sentido más amplio que puede tener lo literario, esto es, como conjunto de saberes fijados por la escritura. Lo vemos con claridad en la temprana *Historia literaria de España* (cuyo primer volumen aparece en 1766) de los Mohedano, en la que se dan cita la instrucción en artes y ciencias, los progresos en el arte militar, la agricultura, el comercio, etc. Semejante sentido abarcador, enciclopédico, sin duda, de la historia literaria (presente en las obras de Lampillas, Masdeu y Andrés), determinó también desde el principio un estudio de la literatura concatenado con las circunstancias de la realidad entorno, método que no vino sino a ampliarse en el siglo XIX. De ahí un estudio de la literatura que desde muy pronto se dio en llamar *filosófico*, y que, sin duda por la influencia del método enciclopedista, aspiraba a un sistema integral de conocimientos. Ello no sólo se reflejaba en el estudio general de la literatura (como los *Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes,* 1797-1805, de García de Arrieta, traducción de la obra del francés Batteaux[23]), sino también en el estudio de la secuencia histórica (así sucede en el *Plan para un estudio filosófico de la poesía española,* de los sevillanos Arjona y Reinoso, 1806). *Filosófica* era una historia literaria razonada y tendente a averiguar las causas estructurantes del material histórico-literario, pero también una historia literaria integrada con teorías poéticas y estéticas en lo que se denominó también una historia *crítica* de la literatura. Así sucede en la monumental de José Amador de los Ríos (*Historia crítica de la literatura española* en siete volúmenes, 1861-1865). La denominación fue seguida por otros empeños, que, por más que interesantes, quedaban lejos del de Amador de los Ríos, como el *Curso histórico-crítico de la literatura española* (1871) de José María Fernández Espino.

***

22 Madrid, Gómez Fuentenebro y Compañía, 1807, 3 vols.
23 Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 9 vols.

No es necesario decir que una historia literaria nunca surge de una forma natural ni espontánea, y que por lo mismo nunca nace desprovista de intereses y prejuicios, sean de signo político o estético. Los hombres del XVIII, con sus miras nacionalistas y antibarrocas, privilegiaron un pasado que se atuviera a ambos condicionantes, y ese resultó ser el siglo XVI y las derivaciones, llamémoslas «clásicas», del XVII. Sobre ese pasado se proyectaron expectativas modélicas y llamadas constantes a la imitación para restaurar un perdido Siglo de Oro. *Siglo de Oro*: denominación mitográfica donde las haya, que llegó a imponerse para apelar a un pasado glorioso, que, como en el mito de las Edades, se percibía con sentimiento de pérdida y con anhelo de restauración.

Claro está que el concepto de *Siglo de Oro* iba más allá de empeños culturales y tenía claras miras políticas y nacionalistas (en un Capmany, por ejemplo[24]), pero será en la historia literaria donde tenga un decidido arraigo, tanto como para convertirse con el tiempo en un marbete clasificatorio. Debemos a Juan Manuel Rozas el repaso eficaz de los testimonios históricos en los que va fijándose el concepto y acuñándose el término desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días, con el debido resalte de los dos momentos de gran ampliación del concepto: en primer lugar el Romanticismo, sobre todo por mor de los alemanes (y coincidiendo con el nacimiento del hispanismo militante), que lleva el Siglo de Oro hasta Calderón y el teatro barroco; y en segundo lugar el siglo XX, por obra de los poetas y críticos de la Generación del 27, que vindican definitivamente a Góngora y el gongorismo, además de la poesía tradicional y ciertas tendencias de Lope[25].

Tras Rozas, otros críticos han ido perfilando más detalles de la historia y el uso del concepto (Francisco Abad[26], Nicolás Marín[27], Pedro Álvarez de Miranda[28] o Francisco Javier Díez de Revenga[29]), concepto

24 Según vio Hans Juretschke en su monografía sobre Lista, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, pp. 232-234.

25 Juan Manuel Rozas, «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 411-428 (el trabajo se había publicado anteriormente en la *Historia de la literatura española en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1976).

26 «Materiales para la historia del concepto de *Siglo de Oro* en la Literatura Española», *Analecta Malacitana*, III (1980), pp. 309-330; «Otras notas sobre el concepto de *Siglo de Oro*», *Analecta Malacitana*, VI (1983), pp. 177-178, y «Sobre el concepto de *Siglo de Oro*: su origen y crisis», *Anuario de Estudios Filológicos*, IX (1986), pp. 13-22.

27 «Decadencia y Siglo de Oro», en Granja, A. de la, ed., *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro,* Granada, Diputación de Granada, 1988.

28 *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española, 1992, pp. 677-684.

29 «El concepto de Siglo de Oro en la encrucijada de dos épocas», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXI-2 (1995), pp. 193-206.

que, en cualquier caso, ha adquirido hoy por hoy el estatuto de marbete consolidado en la clasificación de la historia literaria española. Conviene precisar, a mi parecer, que su consolidación ha venido de la mano de su descarga de significado ideológico, cuando la mención *Siglo de Oro*, o *Siglos de Oro*, no supone ni adhesiones ni rechazos, que eran precisamente la causa de su anterior utilización discriminada. Y eso sólo ha ocurrido desde la segunda mitad del siglo XX, pues aunque el término se generalizó desde finales de la década de los años veinte de ese siglo, todavía en el primofranquismo se apelaba al glorioso pasado imperial aprovechando semejante marbete[30].

Al respecto del empleo del rótulo *Siglo* o *Siglos de Oro* creo también necesario señalar que, si bien —como indicara Rozas— aparece invariablemente en los testimonios fundamentales de la historiografía dieciochesca (en los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez[31], en el *Parnaso español*[32] o en la historia literaria del Padre Andrés[33], por ejemplo), decae de manera notoria en el XIX: ni lo utiliza Quintana ni ninguno de los principales historiadores de la literatura española, sean extranjeros, como Sismonde, Ticknor o Fitzmaurice-Kelly, o españoles, como Gil de Zárate o Fernández Espino, además de no gustarle demasiado a Menéndez Pelayo[34]. Parece resultar claro que, además de discriminarse su empleo en función de connotaciones inherentes a su nombre (y que unos historiadores evitarían por unas causas y otros por otras: los extranjeros por el oscurantismo y la represión inquisitorial de la época; Menéndez Pelayo por la decadencia de la ciencia), la denominación había perdido arraigo. Arraigo que recuperó, eso sí, en las primeras décadas del siglo XX.

***

30 *Cfr.* Díez de Revenga, «El concepto de Siglo de Oro...», *op. cit.* (nota 29), p. 201.

31 Como antes quedó dicho, la que Velázquez considera «tercera edad» de la poesía castellana, que va «desde el tiempo de Carlos V hasta el de Phelipe IV», «fue el siglo de oro de la poesía castellana» (*Orígenes..., op. cit.* [nota 11], pp. 33-34 y 66).

32 Que recoge «poetas de la época del siglo de oro de nuestra poesía; esto es, desde los principios del XVI, en que Boscán y Garcilaso introdujeron en ella el buen gusto, sacándola de su antigua rudeza, hasta mediados del XVII» (p. VI. Sobre el *Parnaso español*, véase más abajo [nota 50]).

33 Que alude al siglo XVI (si bien refiriéndose al conjunto de Europa) como «el Siglo de Oro de la moderna literatura» (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura, op. cit.* [nota 13], t. I, 1784, p. 217).

34 El propio Rozas ya lo había observado: don Marcelino vaciló mucho en su uso, lo combinó con otros rótulos y, en cualquier caso, prefirió el de *Edad de Oro,* aunque aplicado en especial al siglo XVI.

El género poético representa en cierta forma el buque insignia de ese renacer áureo que vieron los ilustrados en el siglo XVI, e, indefectiblemente, entre los autores exhumados como modelos indiscutibles figuraron los nombres de Garcilaso y fray Luis. Por lo demás, la poesía, género pronto renovado (tomando como referencia la simbólica fecha de 1526), resulta en su conjunto de una brillantez incuestionable, a pesar de la «tara» barroca, que todos los críticos e historiadores, sin excepción, aunque con matices, apreciaron durante el XVIII y XIX. Del aprecio de esa indudable calidad de la poesía áurea en su conjunto podría valer como cifra el juicio, poco sospechoso, de Ticknor: «La poesía lírica en España tuvo desde los tiempos de Carlos V hasta la entrada de la dinastía borbónica una carrera más próspera y feliz que la que logró en los demás pueblos de Europa, excepto en Italia e Inglaterra»[35].

La fortuna crítica de la poesía del Siglo de Oro, cara a su construcción historiográfica, además de ser recogida tangencialmente en el estudio mencionado de Rozas y de haber sido analizada por otros autores en aspectos concretos (Glendinning[36], Antonio Mestre[37], Emilio Palacios Fernández[38]), ha tenido sin duda la revisión más completa en los trabajos de Rosa María Aradra Sánchez[39]. Su meritoria investigación se centra en el repaso sistemático de poéticas y retóricas de los siglos XVIII y XIX, también en el de antologías, y menos en el de historias de la literatura.

Son sin embargo estas últimas las fundamentales en la construcción de lo que podemos llamar *canon crítico-histórico*. Queda clara la diferencia entre unas y otras: las poéticas y retóricas apelan a lo universal y

35 Ticknor, George, *Historia de la literatura española*, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, Rivadeneyra, 1851-1854, 3 tomos, III, p. 233. Poco antes, sin embargo, el juicio de Sismondi, tan furibundo en sus ataques a los aspectos ideológicos del período y tan descontentadizo en cuestiones estéticas, había manifestado que la poesía española renacentista era «una flor pasajera» que presentaba ya «los síntomas de su destrucción próxima» *Cfr.* Sismondi, Sismonde de, *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días, dividida en lecciones*, escrita en francés por..., traducida y completada por D. José Lorenzo Figueroa ... y proseguida [en el segundo tomo] por D. José Amador de los Ríos, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Compañía, 1841-1842, 2 tomos, I, p. 226.

36 «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *op. cit.* (nota 8).

37 «El redescubrimiento de fray Luis de León en el siglo XVIII», *op. cit.* (nota 12).

38 «Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el XVIII», *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1983, vol. II, pp. 517-543.

39 *De la Retórica a la Teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1977; y «El canon en la literatura española (siglos XVIII y XIX)», Segunda Parte de la monografía hecha conjuntamente con José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

abstracto, generalmente bajo dictados aristotélicos, en tanto que las antologías y las historias literarias inciden en lo particular y concreto, como no puede ser de otra manera cuando su primer objetivo es la organización de un conjunto de casos, sean autores o textos. Esa organización debe ser, obviamente, cronológica en una historia literaria. Pero no se trata de una cronología neutra, sino orgánica, con lo que ello supone de permanente argumentación a favor de la disposición pretendida. También eventualmente puede razonarse de manera explícita el orden histórico de una antología (por lo general en una introducción previa), pero *esa no es su razón de ser* como lo es en una historia literaria. Ésta última incorpora, por lo mismo, una función narrativa, o, si se quiere, una actitud de narratividad. Romero Tobar ya reparó en ello: «Las *Historias de la literatura* —y de modo singular algunas escritas en el siglo XIX— responden a un argumento de exposición diacrónica, con un antes y un después, en el que el lector persigue los avatares de un protagonista —una literatura nacional, un género, un tema—, expuestos por un narrador que, a su vez, enuncia desde *su punto de vista* particular»[40].

En efecto, ese proceso narrativo, incluso cierto *anovelamiento*, que se observa en cualquier historia literaria en la persecución de una secuencia (secuencia que se supone existente en la realidad histórica, pero que de hecho es una construcción crítica, pues aunque basada en una diacronía real, ésta puede modificarse produciendo saltos o retrocesos si la construcción crítica así lo aconseja), ese proceso de *anovelamiento* se acentúa en el siglo XIX, cuando las teorías deterministas y evolucionistas introducen sus tentáculos en las historias literarias. Las primeras, unidas a un grado de chauvinismo, a veces moderado y a veces exacerbado, contribuirán a consolidar el nacionalismo literario y a fijar los regionalismos. Resulta clarísimo, por ejemplo, en la fijación de un concepto como el de *escuela poética sevillana*[41]: todos los analistas de la *escuela*, y desde luego los panegiristas de la misma (llegando a la exaltación extrema Lasso de la Vega[42] y Fernández Espino[43]),

40 «Las Historias de la literatura y la fabricación del canon», *op. cit.* (nota 3), p. 53.

41 *Cfr.* mis trabajos «*Jano vs. Proteo*: sobre la historiografía de la poesía barroca», en *Templada lira. Cinco estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp. 133-160 (y en especial 142-149), y «Para la historiografía decimonónica de la *escuela poética sevillana*», en *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Dpto. de Literatura Española-Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, pp. 87-91.

42 *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de Galiano, 1871.

43 *Curso histórico-crítico de literatura española*, Sevilla, Imprenta y Librería de la Calle de las Sierpes, 1871, caps. XXXIV y XXXV.

aluden de una u otra manera a la relación de causalidad entre el medio sevillano (cultura, clima, carácter, etc.) y la floración poética de los siglos XVI y XVII. Por otra parte, las teorías evolucionistas contribuyeron a consolidar la visión organicista de una historia literaria en la que los fenómenos se analizan como organismos vivos que nacen, se desarrollan y mueren (con su juventud, madurez y vejez). Y para esa secuencia organicista encontraron como mejor instrumento metodológico el concepto de *escuela*, prestado de la historia de la pintura, que ofrecía grandes posibilidades de enhebrar la sucesión de maestros, discípulos y epígonos. Valga aquí la mención de un curioso *Plan para una historia filosófica de la poesía española* del sevillano Manuel María de Arjona, que ordena razonadamente —por eso es una *historia filosófica*— el legado poético español en siete *escuelas*.

Este *Plan* de Arjona, seguido de unas *Reflexiones...* de Félix José Reinoso (ambos publicados en 1806 en el *Correo literario y económico de Sevilla*, aunque el *Plan* de Arjona era anterior, de 1798[44]), es muy poco conocido, y sin embargo resulta pionero en la configuración organicista de la poesía española del Siglo de Oro, que clasifica en siete *escuelas*, a saber: *primera escuela italo-hispana* (la de Boscán y Garcilaso), *segunda escuela italo-hispana o sevillana* (fundada por Herrera, «ya enteramente perfecta en su género», dice el sevillano Arjona), *escuela latino-hispana* (la de fray Luis), *escuela greco-hispana* (representada por el Bachiller de la Torre y Villegas), *escuela propiamente española* (de Balbuena, Lope y Góngora «en sus buenas poesías»), *escuela aragonesa o de los Argensola*, *escuela corrompida española* (constituida por el Góngora de gusto depravado) y *escuela de epigramatistas* (en la que entran también los jocosos). Ya advirtió Menéndez Pelayo del carácter pionero de este *Plan* al considerarlo como «primera tentativa encaminada a poner orden en el estudio hasta entonces rutinario y empírico de la poesía española»[45].

Es cierto, sin embargo, que el papel inaugural en el género historiográfico le correspondía a Luis José Velázquez, con sus *Orígenes de la poesía castellana* de medio siglo antes (1754). Sin embargo, su organización se había limitado a dividir la poesía española en cuatro «edades» (niñez, juventud, virilidad y vejez), de las cuales las dos primeras co-

44 Año en el que fue leído por su autor en la Academia de Letras Humanas de Sevilla. Estudié ambos opúsculos en «Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso», *Philologia Hispalensis*, IV (1989), pp. 305-317.

45 *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, III-2, 1886, p. 263.

rrespondían al periodo medieval, mientras las dos restantes cubrían la producción poética de los siglos XVI y XVII. Entre estas dos últimas establecía una radical diferencia (en realidad, una neta oposición): la tercera era el «siglo de oro de la poesía castellana», en tanto la cuarta suponía la decadencia total con el surgimiento de tres «sectas»: la de los corruptores del teatro, la de los *conceptistas* (para la que no menciona aún nombres concretos) y la de los *cultos*, cuyo responsable era —ahora ya sí— Góngora, y tras él sus secuaces[46].

Tan aparentemente nítida clasificación adolecía de un problema. No quedaban nada bien marcados los límites cronológicos entre estas dos edades, pues la tercera, «el siglo de oro», abarcaba «desde el tiempo de Carlos V hasta el de Phelipe IV», y la cuarta simplemente «desde entonces hasta el presente»[47]. Recordemos que Felipe IV comienza a reinar en 1621 (además tampoco se dice si el límite coincide con el inicio o el final del reinado). Sin embargo, páginas adelante afirma Velázquez que la poesía «empezó [al igual que las otras artes y ciencias] a decaer a la entrada del siglo decimoséptimo»[48]. ¿En qué quedamos, pues? ¿A principios del siglo?, ¿en 1621?, o incluso, aunque menos verosímilmente ¿al final del reinado de Felipe IV en 1665? En realidad estamos, ya desde esta primera tentativa, en uno de los puntos conflictivos de la historiografía de la poesía áurea: la secuencia clásico/barroco (llamémoslo así para simplificar) no siempre podía hacerse coincidir —como se pretendía— con una clara oposición en la diacronía siglo XVI/siglo XVII. Tal desajuste perdura en lo sucesivo, constituyendo una de las cuestiones más debatidas de la historia de la poesía del Siglo de Oro.

La pretensión de querer homologar criterios estéticos y cronológicos hizo, pues, que se transfiriera el juicio de valor que para los neoclásicos comportaba la oposición clásico/barroco a la secuencia entre los dos siglos, con su adhesión al clasicismo (y por ende, al siglo XVI) y su desprecio al barroco (y por ende, al siglo XVII). Pero esa división hubo de ser combinada —y lo fue más o menos hábilmente— con la preferencia que críticos e historiadores de los siglos XVIII y XIX, ambos de formación clásica, sentían por autores contemporáneos e incluso posteriores al fenómeno gongorino, como los hermanos Argensola o Rioja. Todo ello tie-

46 *Orígenes...*, *op. cit.* (nota 11), pp. 57-72. Este librito de Velázquez, además de pionero en el género historiográfico literario español, tiene el mérito añadido —como ha señalado Romero Tobar— de haber servido de texto base, por la mediación de J. A. Dieze, para el arranque de las historias de la literatura españolas hechas por alemanes («Las Historias de la literatura y la fabricación del canon», *op. cit.* [nota 3], p. 54).

47 pp. 33-34.

48 p. 67.

ne mucho que ver no sólo con los cuadros clasificatorios que de la poesía del Siglo de Oro ofrecieron las historias literarias, sino con las principales formulaciones metodológicas e instrumentos críticos de que se sirvieron. Entre ellos destacan dos con particular notoriedad: uno que atañía a parcelaciones espacio-temporales mediante el concepto de *escuela poética* aplicado a un ámbito regional, y otro referido a la conceptualización de estilos poéticos (o a su degradación), con la consideración de las tendencias estéticas denominadas *culteranismo* y *conceptismo*.

Los fenómenos mencionados nos acercan a lo que antes denominé el *canon crítico-histórico*, cuya construcción camina en paralelo a la del *canon* entendido en su forma más propia, esto es, como lista o elenco de autores modélicos. Por eso resulta precisa la revisión conjunta de historias y antologías. El hecho es patente en la primera de las colecciones poéticas sobre el Siglo de Oro. Se trata del *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, nueve tomos aparecidos entre 1768 y 1778, los cinco primeros a cargo de Cerdá y Rico (aunque sin nombre de autor)[49] y los siguientes a cargo de López de Sedano[50]. Esta obra es una importante, amplia y pionera recopilación poética, por más que absolutamente caótica en su falta de criterio ordenador. Pues bien, los objetivos de este *Parnaso* van paralelos a los de Velázquez en los *Orígenes de la poesía castellana* (1754): si éste ofrecía la historia de la poesía, aquél proporcionaba los textos. Por eso el propósito de la colección, que dice ser el de «servir de modelo para fixar el buen gusto de la Nación sobre esta parte de nuestra bella literatura»[51], reproduce literalmente el comentario de Velázquez, cuando hablaba de una *colección de poesías selectas castellanas* en la que estaba por entonces trabajándose a fin de «tener un cuerpo de nuestras mejores poesías, que en adelante pueda servir de modelo para fijar el buen gusto de la Nación en esta parte»[52]. Queda patente el sentido *canónico* que pretendía mostrar el *Parnaso español*, y cabe decir que lo logró, sin duda, pues en los aproximadamente setenta autores que recoge, repartidos y repetidos entre los distintos tomos, y que van desde los impres-

49 Como puede verse en la «Correspondencia entre Cerdá y Rico y don Fernando José de Velasco», publicada por Ángel González Palencia en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXIV (1949), cartas 5 (p. 166) y 14 (pp. 176-177).

50 Los cinco primeros tomos (entre 1768 y 1771) fueron editados por Ibarra, en tanto que los otros cuatro (entre 1772 y 1778) por Sancha. La colección, además de poesías del Siglo de Oro, incluye ocasionalmente algunas anteriores a Garcilaso y otras del siglo XVIII.

51 T. I, p. III.

52 *Orígenes...*, *op. cit.* (nota 11), p. 141.

cindibles a los muy secundarios, se encuentra el elenco básico hasta nuestros días.

La segunda gran antología dieciochesca, la *Colección de poetas españoles por Don Ramón Fernández*, veinte tomos aparecidos entre 1786 y 1804[53], es de muy distinto signo. Resulta, por una parte, más selectiva, en tanto que sólo da a conocer lo más granado del parnaso poético español áureo en los autores y obras considerados más importantes, y, por otra, más amplia en la selección que ofrece de cada autor, al que suele dedicar uno o más volúmenes, estableciendo en esto claras preferencias: dedica nada menos que tres volúmenes, los primeros además, a los Argensola, otros tres a Jáuregui, dos a Herrera, además de otro a poetas también andaluces encabezados por Rioja, dos a Juan de la Cueva, uno a Góngora (pero sólo de letrillas y romances), etc.[54]. Además de la selección de textos, en esta colección interesan mucho los prólogos, siempre anónimos, que nos enfrentan al problema de la autoría total de la colección. El nombre de Ramón Fernández venía tomándose como pseudónimo de Pedro Estala (escolapio secularizado y catedrático de Humanidades en el Seminario Conciliar de Salamanca), hasta que René Andioc demostró que se trataba de dos personas distintas (enfrentadas por un litigio a finales de la década de 1780), ambas colaboradoras de la colección pero con competencias bien diferentes: mientras Fernández actuaría como mecenas económico, Estala lo haría como editor literario, cuidando la mayor parte de los tomos de la colección[55]. Pero qué tomos, no lo sabemos. El asunto toma más cuerpo en el tema de los prólogos, pues consta que Quintana —como señaló Derozier[56]— fue el autor de los correspondientes a los tomos XIV (1795), XV (1796) y XVIII (1797). ¿Debemos suponer que fue Estala el autor de los res-

53 Madrid, Imprenta Real.

54 Éste es el plan de la colección: hermanos Argensola (vols. I-III), Herrera (IV-V), Jáuregui (VI-VIII), Góngora, letrillas y romances (IX), fray Luis (X), Lope, *Burguillos* (XI), Castillejo (XII-XIII), Juan de la Cueva (XIV-XV), romanceros y cancioneros (XVI-XVII), Rioja y otros poetas andaluces (XVIII), Mexía, trad. clásicas, *Heroidas* (XIX), Figueroa (XX).

55 Andioc, René, «Ramón Fernández siempre será Ramón Fernández», *Ínsula*, 504 (1988), pp. 18-19. Para establecer las distintas responsabilidades de Fernández y de Estala, Andioc se basó en un documento muy explícito de Forner (que trascribe) en el que éste afirma que «teniendo dicho Estala formada una especie de compañía con Dn. Ramón Fernández, vecino desta Corte, para la reimpresión de nuestros buenos poetas, supe [...] ser dicho Fernández el que agenciaba y costeaba las reimpresiones de los Poetas en cuyos Prólogos, correcciones, adiciones y variantes trabajaba Dn. Pedro Estala».

56 Albert Dérozier, *Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner, 1978, pp. 59 y 271.

tantes? La pregunta queda en el aire al leer, por caso, el prólogo al tomo IV, dedicado a Herrera, y compararlo con los juicios que sobre el mismo Herrera hace Quintana en la Introducción a sus *Poesías selectas castellanas*, en las que a continuación me detendré. La identidad de posturas críticas en ambos textos (exaltar al máximo al autor de canciones u odas patrióticas de estilo levantado y sublime, en la misma medida en que se desestima la faceta de poeta amoroso), así como algunos otros detalles importantes[57], establecen una línea de autoridad que lleva sin duda a Quintana; aunque también podría admitirse simplemente que éste fuera coincidente con la estética y los planteamientos de Estala. En cualquier caso, Quintana colabora como sabemos en la colección, prologando, entre otros, un tomo, el XVIII, dedicado a poetas andaluces, que incluye de nuevo a Herrera.

A Manuel José Quintana se debe precisamente la tercera gran recopilación, que son las *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, tres tomos publicados en 1807[58]. Se trata ahora de una colección equilibrada y perfectamente estructurada, que sigue el esquema organizativo de la poesía del Siglo de Oro que el propio Quintana establece en la amplia Introducción puesta al frente de la antología, en realidad un análisis histórico-crítico de la poesía del Siglo de Oro que supera en contenidos a cualquiera de las historias de la literatura del siglo XIX. Por eso la colección de Quintana contribuye —y de manera decisiva, como veremos— a la consolidación de ambos cánones. La selección de autores de la antología[59] es totalmente consecuente con su planteamiento histórico, que establece en tres etapas, una

57 Coincidir ambos en que el Bachiller de la Torre no era Quevedo, como había creído Velázquez (pp. 39-40 del prólogo al vol. IV de la *Colección* de Fernández, y p. 39 de la Introducción a las *Poesías selectas castellanas* de Quintana); curiosamente —y esto incidiría en la idea de tratarse de la misma persona— en lo sucesivo sólo va a mencionarse a Quintana como el clarificador de la confusión. Tampoco debe pasarse por alto el hecho de que la selección de las composiciones herrerianas que hace Quintana en su antología coincida tanto con los dos volúmenes que recogen poesías de Herrera en la *Colección* de Fernández-Estala, el IV, poesía heroica, y el XVIII, *égloga venatoria.*

58 *Op. cit.* (nota 22). En 1830 aparece una segunda edición en cuatro tomos, corregida y aumentada, sobre todo en lo referente al siglo XVIII, que ocupa el último vol. (Madrid, Imp. de D. M. de Burgos, 1830).

59 Los autores seleccionados del siglo XVI son Garcilaso, fray Luis, Francisco de la Torre, Herrera, Rioja, Balbuena, Céspedes y *Varios* (Mendoza, Figueroa, Montemayor, Gil Polo, Espinosa, Barahona, Espinel, Arguijo, Alcázar, Cetina, Luis Martín) y del XVII los Argensola, Villegas, Lope de Vega, Jáuregui (traductor de Tasso), Góngora (romances, letrillas, pero también algunas canciones y sonetos), Quevedo (con variada muestra de poesía moral, jocosa y satírica) y *Varios* (Ulloa y Pereira, el príncipe de Esquilache, Francisco Manuel, Diego Mexía, Tejada Páez, Mira de Amescua).

de Garcilaso a los Argensola, otra de éstos hasta Góngora y una tercera sobre Góngora, Quevedo e imitadores. En la primera etapa, tras el grupo seguidor de Garcilaso (Acuña, Cetina, Luis de Haro, Hurtado de Mendoza), se refiere a Francisco de la Torre[60], Figueroa, Montemayor y Gil Polo. Aunque en ningún momento los denomina como grupo castellano, es obvia su intención al enhebrar la continuidad de la historia: «pero pasando de estos escritores a los andaluces...». A continuación viene su análisis —el más detenido y el más entusiasta de todos— dedicado a Herrera, de quien elogia en especial la vena épica de la oda elevada. Luego se detiene en Rioja, de quien dice que «mejoró infinitamente» al maestro. Con ello, Quintana sienta las bases de una de las señas críticas más claras del concepto de *escuela poética sevillana*: todos elogiaron a Herrera pero en el fondo se sentían más cerca de la estética del supuesto discípulo. Así, sutilmente y casi sin mencionar el nombre[61], Quintana fija la noción de *escuela poética sevillana* en la historiografía literaria del Siglo de Oro. Además, una circunstancia biográfica de Quintana (su traslado a Sevilla en 1808[62]) contribuyó sin duda a fortalecer su ascendiente sobre eruditos y críticos sevillanos, responsables en última instancia de la consolidación del concepto de *escuela* aplicado a su ámbito local.

Tras la primera etapa fijada por Quintana (etapa que —tal como se comprueba luego en la antología— hace coincidir con el siglo XVI: la inclusión en ella del «clásico» Rioja ejemplifica lo que antes señalé como el conflicto entre estética y cronología), la siguiente etapa de su clasificación viene representada por los Argensola (a quienes considera importantes, pero se confiesa poco amigo de lo que él considera falta de entusiasmo y fantasía), por Villegas (a quien también baja del pedestal en que le había puesto el *Parnaso español*), y por Balbuena, Jáuregui y Lope (de quien dice que le perdió la facilidad). Finalmente, la tercera etapa incluye a Góngora, Quevedo y seguidores. A propósito del primero retoma los dos conocidos lugares comunes y les da forma definitiva: siguiendo a Velázquez, le hace «padre y fundador de la secta llamada de los *cultos*», y, con idéntica intención a la del colector del volumen de la *Colección* de

60 A quien coloca por tanto en su debido lugar entre los poetas castellanos del XVI, deshaciendo así el malentendido de su identificación con Quevedo (véase nota 57).

61 Sólo en p. XLVII, al hablar de Rioja lo llama «discípulo de la misma escuela».

62 Dada su militancia en la causa nacional, la entrada en Madrid de las tropas napoleónicas en diciembre de 1808 le hace abandonar la capital y refugiarse en Sevilla, donde continúa la dirección del *Semanario patriótico* con la colaboración de hombres como Blanco White. Quintana se convirtió en la voz de la resistencia nacional, escribiendo manifiestos y proclamas, además de participar luego muy activamente en las Cortes de Cádiz.

Ramón Fernández, salva a un Góngora y condena al otro, distinguiendo entre «el poeta brillante, ameno y lozano del novador extravagante y caprichoso»[63]. Para acabar de completar el cuadro conocido, se refiere a continuación a los *conceptistas*, «entre quienes descuella D. Francisco de Quevedo»[64], para situar tras ellos la agonía de la poesía castellana con Rebolledo, Esquilache, Ulloa, Solís y Gracián.

Con Quintana quedan, pues, fijados los pilares de la historiografía poética del Siglo de Oro, sólo precedido de Velázquez, de las escasas aportaciones del padre Andrés[65], y del contemporáneo *Plan* de Arjona, de un esquematismo muy superficial comparado con las propuestas de Quintana (para cuya difusión no debemos perder de vista la proyección pública de su autor, figura capital en el primer Estado constitucional español y en su política educativa). Los siguientes y más importantes avances historiográficos del siglo XIX sobre poesía áurea son protagonizados por extranjeros que escriben historias de la literatura española Sismondi[66], Ticknor[67] y, muy a finales de siglo, Ftzmaurice-Kelly[68], cuya tarea, por ser cronológicamente posterior a Menéndez Pelayo, carece ya de mayor interés. En realidad Menéndez Pelayo es el río caudal donde confluye toda la historiografía anterior para convertirse en puerta magna de entrada al siglo XX. Todo lo que quedó ratificado por don Marcelino tuvo garantizado el paso a los manuales escolares del siglo XX. Así ocurrió con las escuelas poéticas del XVI[69], y así ocurrió con la oposición entre *culteranismo* y *conceptismo* que él definió con las conocidas palabras de «Vicio de la expresión y vicio del contenido... [...] Nada más

63 I, p. LXV.

64 I, p. LXX.

65 Escasas pero interesantes, por su fecha tan temprana y por aparecer en el primer «libro de texto» de la materia. Andrés establece así la secuencia: Boscán, Garcilaso, fray Luis, Herrera, Ercilla, Virués, Villegas, los Argensola, Lope, Calderón, Quevedo y Góngora; a éstos cuatro últimos los hace responsables de la corrupción de la poesía, de la que «supieron preservarse el príncipe de Esquilache, Rebolledo y Solís (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, *op. cit.* [nota 13]; las referencias a la poesía española del Siglo de Oro van en los tomos II [1784], p. 279, III [1785], pp.118-126, y IV [1787], pp. 385-388). La extraña consideración de los poetas epigonales del Barroco fue reconducida por Quintana, según acabamos de ver.

66 *Historia de la literatura española*, 1841-1842 (ed. original francesa de 1813), *op. cit.* (nota 35).

67 *Historia de la literatura española*, 1851-1856 (ed. original inglesa de 1849), *op. cit.* (nota 35).

68 *Historia de la literatura española*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1913 (ed. original inglesa de 1898).

69 *Cfr. Historia de las ideas estéticas en España*, *op. cit.* (nota 45), II, 1884, pp. 384-400, y III, 1886, pp. 261-263; *cfr.* también el Prólogo a las *Poesías divinas y humanas del P. Pedro de Quirós*, Sevilla, Sociedad del Archivo Hispalense, 1907.

opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo»[70]. Es decir, redondeó las formulaciones a las que apuntaba Quintana.

Pero entre uno y otro corre casi todo un siglo, tiempo en el que los perfiles historiográficos fueron consolidándose. No sólo en las mencionadas historias de la literatura escritas por extranjeros, en las cuales, por cierto, tan interesante o más que el propio texto, fueron las adiciones y notas de los traductores (para Sismondi, José Lorenzo Figueroa y luego José Amador de los Ríos; para Ticknor, Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia). Lástima que la monumental —y sin duda más valiosa de todas las decimonónicas— de José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, siete volúmenes aparecidos entre 1861 y 1865[71], no pasara de la Edad Media. Pero tampoco debe perderse de vista la enorme importancia que tuvo el *Resumen histórico de la literatura española* (1844)[72] de Antonio Gil de Zárate, que constituía la *Segunda parte* de su *Manual de literatura*[73], que se convirtió en libro de texto oficial a partir de 1845, tras la reforma educativa por él mismo emprendida[74].

Todos estos manuales, y algún otro de interés, como el publicado por José María Fernández Espino en 1871[75], reproducen parecidos esquemas organizativos de la poesía del Siglo de Oro (generalmente en tres etapas: primera y segunda mitad del siglo XVI, y transición al XVII) y parecida secuencia en la ordenación de autores. No abrumaré al lector con su repaso aquí[76], pero sí indicaré que, desde Velázquez, todos sin excepción, aunque con matices, hablan de *culteranismo* (o estilo

70 *Historia de las ideas estéticas en España*, *op. cit.* (nota 45), II, 1884, pp 489-490.

71 Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

72 Madrid, Boix Editor, Imprenta y Librería Calle de Carretas 8, 1844.

73 La primera parte, dedicada a la Retórica y a la Poética, se había publicado en 1842 con el título de *Manual de Literatura o Arte de hablar y escribir en prosa y verso.*

74 Como Jefe de Instrucción Pública, junto a José de la Revilla y Pedro Juan Guillén (*cfr.* Rosa María Aradra Sánchez, *De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX)*, *op. cit.* [nota 39], pp. 222-224).

75 *Curso histórico-crítico de literatura española*, *op. cit.* (nota 43). Este manual nace también con clara voluntad docente («para uso de la juventud») y se orienta en la dirección de Amador de los Ríos (véase más abajo) de presentar «el carácter filosófico» determinante en cada época de la literatura. Ello le da pie a establecer una relación entre el *medio* y la *escuela* sevillana que difícilmente encontraría parangón en su chauvinismo (capítulos XXXIV y XXXV).

76 Valga recordar que Sismondi (*Historia de la literatura española*, *op. cit.* [nota 35]) divide en las tres épocas antedichas: el reinado de Carlos V, la segunda mitad del XVI, y desde fines del XVI a principios del XVII; Gil de Zárate (*Resumen histórico de la literatura española, op. cit.* [nota 72]), que se guía mucho por los traductores de Sismondi, establece la secuencia de los importantes, desde Garcilaso a Quevedo, para

culto[77], en acepción despectiva) y de *conceptismo*. Asimismo, todos coinciden en condenar a ambos, aunque siempre disculpan más al segundo[78] (en esto la historiografía decimonónica siguió la misma pauta que los opositores contemporáneos a Góngora[79]), pero, en cambio, difieren a la hora de atribuir responsabilidades en el magisterio de ambos estilos, en particular en el *culteranismo*, pues en el *conceptismo* no había litigio posible y la diferencia se limitaba a considerar iniciador a Ledesma[80], en lugar de a Quevedo.

El asunto de a quién responsabilizar del *culteranismo* o, si se quiere, de la deriva *culta* o *cultista*, se convierte en el gran caballo de batalla, tal vez la más llamativa de las cuestiones disputadas de la historiografía sobre la poesía del Siglo de Oro. La cuestión estaba si en «echar la culpa» a Herrera o a Góngora, bien entendido que, en cualquier caso, éste último era reo seguro (a diferencia de Herrera, quien era considerado por algunos como el mejor, en calificación incompatible con la condena). En esto se observan dos curiosas alienaciones: son las miradas extranjeras (Sismondi, Ticknor, Fitzmaurice-Kelly) las que llevan los orígenes de la decadencia hasta Herrera, mientras los críticos españoles, comenzando por el prologuista del volumen IV de la *Colección* de

terminar con una clasificación temática (poesía sagrada, épica, didáctica, popular y romancero); lo mismo hace Ticknor (*Historia de la literatura española*, *op. cit.* [nota 35]), donde, tras la ordenación cronológica de autores (algo confusa por estar a caballo entre los tomos II y III), sitúa un último capítulo por temas, en el que de nuevo incluye a los autores antes tratados (poesía satírica, elegíaca y epistolar, bucólica, epigramática, didáctica, emblemática y descriptiva); la organización de Fernández Espino (*Curso histórico-crítico...*, *op. cit.* [nota 43]) es menos clara al combinar todos los géneros en la secuencia cronológica y, al combinar, dentro ya de la poesía, la organización por autores y por grupos temáticos (poetas épicos, poetas sagrados); Fitzmaurice-Kelly (*Historia de la literatura española*, *op. cit.* [nota 68]) vuelve a la organización tripartita por épocas (reinado de Carlos V, de Felipe II, y de Felipe IV y Carlos II).

77 Velázquez, Quintana y Ticknor hablarán de *cultos*, en tanto que Sismondi, Gil de Zárate y Fitzmaurice-Kelly prefieren la denominación de *culteranos*.

78 Sismondi reserva la pedantería para los culteranos y el ingenio para los conceptistas (II, p. 32). Ticknor es particularmente crítico con los *cultos*, que «llevaron al último extremo la ridiculez, la extravagancia, el pedantismo y la afectación» (III, p. 200). Y Fitzmaurice-Kelly, ya sobre las huellas de Menéndez Pelayo, afirma que «el conceptismo era otro mal como el culteranismo, pero menos contagioso: el primero jugaba con las ideas, el segundo con las palabras» (p. 338).

79 En especial Juan de Jáuregui (*Discurso poético*, 1624), en un resuelto afán por distinguir entre una *dificultad* permitida, la que provenía del contenido, y una *oscuridad* censurable, la que provenía de las palabras. Semejante convencionalismo crítico no fue desmontado hasta mediados del siglo XX (véase más abajo).

80 Así Ticknor (III, p. 199) y Fitzmaurice-Kelly (p. 337).

Fernández-Estala, ensalzan al poeta sevillano haciéndolo adalid del momento más culminante de nuestra lírica.

En el mencionado prólogo de 1786 de la *Colección de poetas españoles* ya se apuntan las dos ideas básicas de la valoración de Herrera: el enriquecimiento del lenguaje poético a él debido (que se traduce en una sublimidad elocutiva nunca antes conocida) y que Herrera nunca llegó a los excesos posteriores[81]. Quintana abunda en la sublimidad del estilo herreriano[82], como lo harán después Gil de Zárate[83] y Fernández Espino[84], elogiando ambos la dicción herreriana e insistiendo en dejar muy claro que en modo alguno podía responsabilizársele de los futuros desmanes *culteranos*: «a tal extremo ha llegado la injusticia de la crítica», exclamaba Fernández Espino[85]. Semejante afán de vindicación pretendía neutralizar una asentada corriente crítica condenatoria en su totalidad del fenómeno cultista, Herrera incluido. Sismondi había acusado de declarado partidismo a sus defensores[86]; para Ticknor Herrera anunciaba ya el gongorismo[87], y para Fitztmaurice-Kelly Góngora fue el mejor discípulo de Herrera[88].

Como puede observarse, el gran asunto de base era la frontal resistencia a la estética culterana, de la que había que preservar, por tanto, a quien se preciara de buen poeta. Hubo que esperar al siglo XX para que soplaran nuevos aires respecto a la valoración positiva del fenómeno cultista en su generalidad, modificándose con ello el prejuicio anticulterano y esclareciéndose los mecanismos semánticos de la poesía barroca (en sucesivos trabajos de Menéndez Pidal, Alexander A. Parker, Fernando Lázaro Carreter o Félix Monge[89], hacia mediados de la centuria, y otros

81 *Op. cit.* (nota 53), pp. 11 y 17.
82 *Op. cit.* (nota 22), p. XLIII.
83 *Op. cit.* (nota 72), pp. 122-123 y 179-180.
84 *Op. cit.* (nota 43), pp. 690-697.
85 *Ibíd.*, pp. 717-718.
86 Escribía Sismondi que Herrera «ha sido puesto a la cabeza de los poetas líricos españoles más bien por espíritu de partido que por un sentimiento justo de su mérito»; o bien que «todas estas innovaciones fueron consideradas por el partido, cuyo ídolo era, como el complemento de la verdadera poesía, mientras que ahora son el objeto de la crítica» (*op. cit.* [nota 35], II, p. 246). Semejantes juicios acarrearon una encendida defensa de Herrera por el traductor (al igual que más tarde, en el tomo II, se hará una auténtica *Vindicación de Góngora* en el *Apéndice del traductor*).
87 *Op. cit.* (nota 35), p. 195.
88 *Op. cit.* (nota 68), p. 329.
89 Menéndez Pidal, Ramón, «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», *Romanische Forschungen*, 56 (1942), reimp. en *Castilla: la tradición, el idioma*, Buenos Aires, Austral, 1945, pp. 221-232; Parker, Alexander A., «La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, pp. 345-360; Lázaro Carreter, Fernando, «Sobre la dificultad conceptista», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*,

posteriores, como el de Andrée Collard[90]), para conseguir cambiar el horizonte de estudio de la poesía del Siglo de Oro. Inevitable y afortunadamente, todo ello ha trascendido a los manuales escolares, que, con todo, siguen adoleciendo en algunos casos de una llamativa sordera al cuestionamiento de la oposición *culteranismo/conceptismo*, por lo que comporta de una cómoda clasificación esquemática, y, por ende se entiende —aunque equivocadamente— que pedagógica. Y es que la historia literaria en su proyección escolar tiende a un conservadurismo muy perjudicial: el de la inercia.

***

Al igual que en las historias literarias hay rupturas del canon crítico, también se producen interesantes variaciones en la consideración del canon de los autores. Ello nos hace regresar al ámbito de las antologías.

Tras la mencionada de Quintana, otras en el siglo XIX, aunque tal vez no supusieran un decisivo avance crítico, sí fueron importantes en cuanto a la difusión del patrimonio lírico. Fue muy difundida, por ejemplo, sobre todo en el medio escolar, la de Alberto Lista, *Colección de trozos escogidos de los mejores hablistas castellanos en verso y prosa* (1821)[91]; o la muy distinta de Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (1854-1857), establecida con amplias miras, aunque lastrada por una selección muy caprichosa, y difundidísima, como toda la Biblioteca de Autores Españoles en la que se integraba[92]. De ahí, en una visión panorámica, creo que habría de dar el salto a las antologías «históricas» de principios del siglo XX, como *Las cien mejores poesías de la lengua castellana* (*ca.* 1900) de Menéndez Pelayo, las *Flores de poetas ilustres de los siglos XVI y XVII* (1917), de Bonilla y San Martín, o los *Poetas de los siglos XVI y XVII* (1933) de Blanco Suárez. La configuración del canon poético aurisecular está asegurada en todas ellas y no viene sino a confirmarse en las importantes y numerosísimas antologías de la segunda mitad del siglo XX, de las que sólo mencionaré las

Madrid, CSIC, 1956, VI, pp. 355-386, reimp. en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 13-43; Félix Monge, «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», en *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas*, La Haya, Van Goor Zonen, 1966, pp. 355-381.

90 *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1971.

91 Madrid, Imprenta de León Amarita, 2 vols.

92 Constituyendo los tomos XXXII y XLII.

clásicas de Arthur Terry[93], Elías L. Rivers[94], Bruce Wardropper[95] y José Manuel Blecua[96].

La comparación de todo este material antológico nos proporciona una especie de canon consensuado en la inevitable repetición de los autores y textos modélicos[97]. Porque el canon es básicamente conservador, como no podía ser de otra manera[98]. Claro está que hay variaciones[99], pero son variaciones controladas[100]. Eso explica que sean contadas las bajadas del pedestal de algunos autores para subir a otros, y que sea más común (con el cambio de gustos o de cánones) la diferente valoración de los que están, con el consiguiente *moverse por la lista.* Así sucede con el conocido cambio de actitud hacia los poetas barrocos desde el primer tercio del siglo XX: dejan de ser «vigilados» autores como Lope, Góngora o Quevedo, en tanto se concede importante audiencia a todos los «recuperados» tras el gongorismo, Villamediana, Soto de Rojas, Pantaleón de Ribera, Colodrero de Villalobos, Bocángel, Polo de Medina, etc. Nótese que éstos y otros poetas del XVII, como el príncipe de Esquilache, Solís o Ulloa, aparecían bastante regularmente mencionados en la historiografía anterior, desde el siglo XVIII, pero sin duda con otra valoración. O acaso sería mejor decir con otra óptica, porque es terreno vidrioso éste de la valoración en nuestros tiempos (aunque resulta indudable el juicio de valor implícito que hay en el acercamiento crítico a los textos artísticos). Todo esto me sugiere algunas reflexiones, que no tengo tiempo aquí sino

93 *An Anthology of Spanish Poetry 1500-1700*, Belfast, 1965, 2 vols.

94 *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, Nueva York, 1966; origen de la *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1979, con numerosas ediciones hasta hoy.

95 *Spanish Poetry of the Golden Age*, Nueva York, 1971.

96 *Poesía de la Edad de Oro, I: Renacimiento, II: Barroco*, Madrid, Castalia, 1984.

97 Para antologías de la segunda mitad del siglo XX pueden consultarse los recuentos de autores y composiciones realizados por Howard Mancing a partir de cien antologías publicadas entre 1940 y 1980 («A Consensus Canon of Hispanic Poetry», *Hispania*, 69 [1986], pp. 53-81).

98 «Las antologías —comenta Claudio Guillén— suelen ser conservadoras, aún más, militantemente conservadoras, puesto que la realización pretérita se vuelve modelo para el futuro» («Las configuraciones históricas: historiología», en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada,* Barcelona, Crítica, 1985, p. 415).

99 Los cánones «van cambiando —afirma Lía Schwartz— a medida que se alteran los conjuntos de normas y convenciones que gobiernan la producción de textos literarios y los grupos sociales que ejercen el poder en una sociedad histórica y sus instituciones culturales» («Siglos de Oro: cánones, repertorios, catálogos de autores», *Ínsula*, núm 600 [1996], p. 9).

100 Como explica Mainer, el canon es «esencialmente dinámico. O por mejor decir, aspira a la inmutabilidad, pero sabe que la variación controlada es el mejor modo de defenderla» («Sobre el canon en la literatura española del siglo XIX», *op. cit.* [nota 2], p. 272).

de apuntar. Desde el momento en que el «valor estético» deja de ser la única clave para considerar a los autores, la erudición, o si se quiere, la investigación, ocupa y ampara zonas secularmente desatendidas. El conocimiento del patrimonio literario aumenta y con él el del volumen de autores. Ahora bien, este aumento de los autores conocidos o mejor conocidos, y, por tanto, mejor considerados, ¿supone una apertura de compás del canon de la poesía del Siglo de Oro o de cualquier otro corpus literario? Dudo mucho que así sea, por no decir directamente que no lo creo. Con todo, éste sería un tema para la discusión, que nos llevaría de pleno a la esencia misma del concepto de canon, que tiene mucho ver con círculos concéntricos de excelencia y con puntos de vista del crítico en relación a su cercanía e intensidad respecto al objeto estudiado. Es como mirar el cielo: en una simple mirada observamos las estrellas que más brillan; pero, cuanto más limitamos el punto de mira, más estrellas logramos ver, aunque su intensidad es diferente. En este vaivén entre valores absolutos y relativos (tan inherentes, entiendo, al concepto de canon), acaso sea útil la distinción que Guillory estableció entre lo que llamó *biblioteca* y el *canon*: éste último sería una especie de *mapa* o *guía* para moverse por el *territorio* de la biblioteca[101].

Otra consideración, relacionada con la anterior, es la variación del carácter *modélico* que la tradición historiográfica ha asignado a determinados autores. El concepto de *modelo* sigue perdurando porque es implícitamente necesario en una cultura, por más que explícitamente haya podido ponerse en solfa, desde la desaparición de la poética de signo preceptivo (y con ella del prestigio de la imitación) o desde el pretendido, que no real, desamarre con la tradición que supusieron algunas «rupturas» estéticas de los siglos XIX y XX. Ello, tal vez, ha podido acentuar el carácter *monumentalista* de la pervivencia de autores del pasado en detrimento de una influencia *modélica* activa tal como se pretendía en los siglos XVIII y XIX. Pero, al margen de matices nominalistas, si bien es cierto que la vigencia o virtualidad de los poetas del Siglo de Oro sobre el presente es una realidad innegable, también lo es que en buena parte de los casos ha cambiado de signo. Tal vez por eso son clásicos, porque son capaces de suscitar respuestas distintas, como sugería Kermode.

No se trata sólo de casos llamativos, como puede ser el de San Juan de la Cruz, cuyo olvido en la historiografía del XVIII y buena parte del XIX no pasó desapercibido a Rosa María Aradra[102]. Es verdad que el olvido en el siglo XIX fue parcial, pues además de su inclusión en la di-

101 «Canon», *op. cit.* (nota 4), p. 240.

102 «El canon en la literatura española (siglos XVIII y XIX)», *op. cit.* (nota 39), pp. 264-265.

fundidísima antología escolar de Lista (*Colección de trozos escogidos de los mejores hablistas castellanos*, 1821) y en la segunda edición, de 1830, de las *Poesías selectas castellanas* de Quintana (como para subsanar una omisión imperdonable), no repararon en elogios hacia él historiadores de la literatura como Gil de Zárate o Fernández Espino, que ya fueron sensibles a la excepcionalidad de su lenguaje[103]. En cualquier caso, lo cierto es que San Juan de la Cruz resulta ser en su valoración más cabal un poeta resucitado por la modernidad. Desde luego el propio talante de su lenguaje poético, en la expresión de la experiencia inefable, servía en bandeja la comparación con la lírica moderna[104].

También es indudable que el Góngora que hoy conocemos es un poeta resucitado por la modernidad. Es más, lo que sus enemigos contemporáneos —y, tras ellos, los críticos neoclásicos del XVIII y el XIX— vieron como su principal defecto, esto es, lo que ellos entendían como una falta de adecuación o de «decoro» en las correspondencias entre significante y significado (muchas palabras para venir a decir nada), se ha convertido en el *quid* de su vindicación de la poesía contemporánea: no es que hablemos de simbolismo autárquico, impensable en Góngora, pero sí de su falta de supeditación, o de sumisión, a la realidad, para venir a crear una nueva por medio de las palabras: el significado a través del significante. No es que los *versos* de las *Soledades* reflejen los *pasos* del peregrino, es que *son* los *pasos* («Pasos de un peregrino son errante...»)[105]. Pero, además, en el desprecio hacia Góngora había razones más sutiles: en realidad su «pecado» fue apartarse de la tradición que supeditaba la letra al contenido y a su provecho moral, tal como dejó señalado sagazmente Andrée Collard[106].

103 Gil de Zárate, *Manual de literatura. Resumen histórico de la literatura española*, *op. cit.* (nota 72), pp. 256-259; Fernández Espino, *Curso histórico-crítico...*, *op. cit.* (nota 43), pp. 566-573. El primero habla de que «hay en su versificación cierto abandono y descuido que manifiesta muy bien que el poeta se ha dejado arrastrar de la inspiración...» (p. 257); Fernández Espino señala que para la expresión de la inefable grandeza que quería comunicar «podía dar a las palabras distinta aplicación» (p. 573).

104 En un sentido técnico, como la entendió Hugo Friedrich: poesía que se expresa por medio de enigmas y misterios, y poesía que no pretende medirse con la realidad (*La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974, *pássim*).

105 *Cfr.* Mauricio Molho, «Soledades» (1960), en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 39-81. Repasando la historiografía decimonónica me he encontrado con alguna perla cultivada, como ésta de Sismondi, que, infatigable contra Góngora, queriéndole atacar, dice esta gran cosa: las *Soledades*... «por cuya palabra tan poco usada en español, parece haber comprendido los bosques solitarios» (*Historia de la literatura* española, *op. cit.* [nota 35], p. 129).

106 «Para Góngora, innovar no sólo significaba dejar de imitar a la naturaleza, recreándola estéticamente, sino también separarse de la antigua concepción de la literatura

Tal vez más uniforme, aunque no menos discutida, ha sido la valoración de Herrera, poeta muy favorecido por los neoclásicos y los decimonónicos. Se ponderó siempre la potencia de su lenguaje poético, pero esa misma potencia fue la causa de la actitud controvertida de determinada crítica hacia él. Como vimos, la espada de Damocles del cultismo pendió sobre sus versos, y fue salvado o condenado según los gustos y los intereses: o adalid de los verdaderos *cultos* o responsable de la corriente *culterana.* Ha sido precisa la neutralización de la crítica antibarroca para una valoración más equilibrada de Herrera. En cualquier caso, el Herrera elogiado entonces fue el autor de las canciones patrióticas u odas elevadas, en la terminología de la época. La inspiración encendida, o arrebatada (como le gustaba decir a Quintana), de aquéllas le acarreó los mayores elogios, en tanto que se le «perdonaban» los delirios amoroso-poéticos de sus otras composiciones, «elegías y demasiado abundantes sonetos petrarquescos», en expresión de Menéndez Pelayo[107], por más que estas composiciones amorosas merecieran alguna aguda observación de Quintana[108] y el elogio casi compulsivo de Fernández Espino[109].

En realidad, además de algunas otras inferencias de orden ideológico, moral o religioso (en la primera vindicación de autores como fray Luis debe tenerse esto presente), la gran diferencia en la observación de los autores «canónicos» responde fundamentalmente a la distinta valoración del fenómeno cultista. De ahí que los indiscutidos sean siempre los autores más clasicistas, como los Argensola, Rioja o Medrano. A los primeros sólo les puso algún reparo Quintana[110], a Rioja se lo elogió siempre, aun por encima de su supuesto maestro Herrera (bien es verdad que durante buena parte del siglo XIX se consideraban de Rioja *La*

como vehículo de provechosa verdad moral» (*Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española, op. cit.* [nota 90], p. X).

107 Prólogo a las *Poesías divinas y humanas del P. Pedro de Quirós, op. cit.* (nota 69), pp. XXI-XXII.

108 Tras referirse a la «metafísica nada inteligible, en un alambicamiento de penas, dolores y martirios muy distantes de la verdad y de la naturaleza...», da estas condiciones como causa de una evidencia: «a esto debe atribuirse que sea de nuestros poetas el que menos versos amorosos ha hecho propios para andar en boca de las gentes» (*Poesías selectas castellanas..., op. cit.* [nota 22], pp. XLIV-XLV).

109 «El amor de Herrera fue tan grande como su genio; espíritus como el suyo no pueden ser medianos en nada» (*Curso histórico-crítico..., op. cit.* [nota 43], pp. 716-717).

110 «En el género lírico son fáciles, cultos, ingeniosos; pero generalmente desnudos de entusiasmo, de grandiosidad y de fantasía». En cuanto a las sátiras, «la facilidad de rimar les hacía encadenar tercetos sin fin [...]. Esto hace que sus sátiras y epístolas parezcan frecuentemente prolijas y aun a veces cansadas» (*Poesías selectas castellanas..., op. cit.* [nota 22], pp. L-LII).

epístola moral a Fabio y *La canción a las ruinas de Itálica*), y para Medrano todo fueron abiertos parabienes sin sombra de reparo alguno[111].

Pero aun en los poetas clásicos, y por ende siempre valorados, ha habido cambio de actitud crítica. Un caso elocuente es el de Garcilaso. Pese a haber sido siempre elogiado (aunque menos que Herrera en los siglos XVIII y XIX) y pese a haber visto siempre ponderada su labor pionera con Boscán, notamos, con todo, que media una distancia importante entre el Garcilaso algo blando y hasta melifluo («su genio, más delicado y tierno que fuerte y elevado», dijo Quintana[112]) y el poeta que apreciamos hoy, el que, bajo la retórica pastoril y las figuraciones filográficas de la época, ofrece una lección permanente de sereno humanismo.

***

La referencia a Garcilaso trae de la mano una cuestión más, con la que terminaré. Es la positiva estimación crítica que la historiografía ha tenido del ascendiente —llamémosle— italianista o petrarquista de nuestra poesía, coreado de manera unánime (desde Velázquez hasta el último manual o monografía que quiera consultarse) como un fenómeno preciso, fundamental y compartido entre Boscán, el iniciador, y Garcilaso, el consolidador. Es decir, la consideración más ajena a lo que podemos entender como una cuestión disputada. Todos los críticos e historiadores sin excepción reconocen la superioridad del nuevo verso endecasílabo[113]. Sin duda por eso, casi todos —y esto es lo más sorprendente, dado el «traje

111 Véanse algunos ejemplos. Dice Velázquez: «Las poesías líricas de D. Francisco de Medrano [...] son las mejores de aquel siglo; y se conoce el buen gusto con que se aplicó su autor a imitar la gravedad y juicio de Horacio» (*Orígenes de la poesía castellana*, *op. cit.* [nota 11], p. 63). Ticknor califica a Medrano como «uno de los poetas líricos españoles más puros y atractivos, y a quien ningún trabajo parece haberle costado el libertarse del contagio de su tiempo» (*Historia de la literatura española*, *op. cit.* [nota 35], p. 215).

112 *Poesías selectas castellanas...*, *op. cit.* (nota 22), p. XXXVI. Consideración aparte merece el juicio de Sismondi, quien, tras los elogios a Garcilaso, añade: «Pero desgraciadamente se entrega algunas veces a las sutilezas y a los falsos conceptos que equivocan los españoles con el lenguaje de la pasión», y que ha de inscribirse en la distorsionada óptica con que el autor francés ve toda la poesía española de la época de Carlos V: «afeminada poesía», «flor pasajera», «desvarío armonioso», «ternura desfalleciente», etc. (*Historia de la literatura española...*, *op. cit.* [nota 35], pp. 200, 226, 245).

113 Ya en la Introducción al primer tomo del *Parnaso español* (1768) se dice que «Boscán y Garcilaso introdujeron [en la poesía española] el buen gusto, sacándola de su antigua rudeza» (*op. cit.* [nota 50], p. VI). Y Quintana, más elocuente, comenta al res-

extranjero»[114] de la nueva poesía— ofrecen poca cancha a la reacción, comenzando por Velázquez, que dedicó palabras duras a los opositores a la nueva poesía[115]. Gil de Zárate llega a afirmar que parecía imposible que tal renovación «no se hubiese ya adoptado en el siglo anterior, abandonándose las monótonas y poco flexibles coplas de arte mayor y demás artificiosas combinaciones que tan malos resultados daban. Sólo la costumbre, el apego a las cosas nacionales, y la obstinación en seguir distintas vías, podían retardar una revolución necesaria»[116].

Sorprendentes en verdad estas palabras de Gil de Zárate (cuyo manual, no lo olvidemos, tuvo enorme implantación al ser libro oficial de texto), sobre todo si tenemos en cuenta que, según ha señalado Ricardo Senabre[117], precisamente este manual fue fundamental en la configuración del mito del «teatro nacional español», el del teatro como «género nacional por excelencia». Mito o formulación que está en la base de la propia designación del género hasta hoy, *comedia española*, y que, como ha analizado José María Pozuelo, fundamenta su razón de ser en la confrontación nacionalista de las contraposiciones *popular/culto* y *genuino/foráneo*[118].

Pues bien, frente al teatro, *popular* y *genuino*, la poesía del Siglo de Oro fue *culta* y *foránea*. Por ello nace en total ruptura respecto a la tradición autóctona castellana, una evidencia que ningún historiador puso en duda. Por más que todos reconocieran la superioridad del verso toscano y aplaudieran la iniciativa de Boscán y Garcilaso, no cabe duda de que el fenómeno no respondía al patrón que una historia literaria nacionalista hubiera necesitado para mayor gloria de sí misma. Ticknor lo manifestó abiertamente: «Garcilaso hubiera hecho aún más por sí y por la literatura de su patria si, en lugar de imitar tan completamente a los grandes poetas italianos, que justamente admiraba, hubiera acudido más a menudo a los elementos del antiguo carácter nacional»[119].

pecto: «Esta poesía tenía más libertad y soltura, daba oportunidad para variar las pausas y las cesuras, y presentaba a la infinita variedad de formas que tiene la imitación, la muchedumbre de combinaciones que puede recibir la colocación de los versos largos y cortos» (*Poesías selectas castellanas*, *op. cit.* [nota 22], p. XXXV).

114 Así lo califica Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana*, *op. cit.* (nota 11), p. 58.

115 Aquellos que denominaban despectivamente a los nuevos poetas como *petrarquistas* «por hacer odiosa esta novedad entre los que por estar bien quistos con su vanidad, gustan más de ignorar en su casa, que de aprender en la ajena» (*Ibíd.*, p. 59).

116 *Resumen histórico de la literatura española*, *op. cit.* (nota 72), p. 83.

117 «La creación de un mito cultural español: el teatro nacional español», en Blesa, Túa, ed., *Mitos*, Anejos de *Tropelías*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998, I, pp. 90-94.

118 «Popular/culto, genuino/foráneo. Canon y teatro nacional español», en Maestro, Jesús G., ed., *Teatralia III (III Congreso Internacional de Teoría del Teatro)*, Vigo, Universidad de Vigo, 2000, pp. 235-260.

119 *Historia de la literatura española*, *op. cit.* (nota 35), II, p. 48.

De manera más sutil se refirió a ello Amador de los Ríos en la enjundiosa Introducción que pone al frente de su *Historia crítica de la literatura española* (que, como ya sabemos, sólo abarcó la Edad Media). No cabe duda de que, en su intento de encontrar un *carácter* propio a la literatura española, esa ruptura que los renacentistas operaron respecto a la tradición anterior resultaba ser una fosa insalvable que ponía en duda todo el proyecto[120]: en la poesía española del siglo XVI se rompía la continuidad con lo propio para acudir a la imitación de lo foráneo («Separaba, sin embargo, un mar inmenso a la literatura erudita del siglo XVI del arte español de la edad media: éste era en vario sentido y bajo diversas formas literarias, la expresión genuina de los diferentes pasos dados por aquella civilización [...]: representaba aquélla la imitación del arte italiano [...]. La imitación en el fondo y en la forma, no ya de la naturaleza, sino de las producciones de los poetas toscanos y latinos...»[121]). Lamentaba Amador de los Ríos el olvido que, no sólo los poetas del siglo XVI, sino también los eruditos, preceptistas y anotadores[122] manifestaron hacia siglos anteriores (y lo señalaba con harta razón: es llamativo el caso de Herrera y su olvido de la tradición hispánica de Garcilaso[123]), hacia «aquellas venerandas reliquias de nuestra antigua cultura», y constataba cómo «abandonaron nuestros poetas eruditos las formas artísticas de Mena y Santillana, para seguir las huellas de Petrarca y de Sannazaro, y más tarde las de Horacio y Virgilio»[124].

Horacio, Virgilio, Petrarca, Sannazaro. He ahí, en efecto, la nómina de los imprescindibles a los que miraron los autores de la renovación

120 Que podría cifrarse en estas palabras: «...Cuando la literatura de un pueblo no tiene una antigüedad poética superior a la época en que se desenvuelve con más arte y regularidad, jamás llega a poseer, ni a respirar un espíritu de vida que le sea propio» (*Historia crítica de la literatura española*, Imprenta de José Rodríguez Factor, 1861-1865, 7 tomos, I, pp. V-VI).

121 p. VII.

122 «Casi ninguno de los eruditos que en el siglo XVI escribieron, ya para dictar leyes al arte, ya para comentar las obras de los poetas latinos, toscanos y españoles, manifestaron haber consultado aquellas venerandas reliquias...» (p. IV).

123 «Ni aun el mismo Fernando de Herrera, el más erudito, el más profundo y elocuente de los comentadores, aquel incansable humanista, que según el dicho del Maestro Francisco de Medina, había leído en su juventud casi todos los libros que se hallaban en romance, tenía noticia de los poetas de los siglos XII, XIII y XIV, reduciéndose toda su erudición en este punto al conocimiento de Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Jorge Manrique y Juan del Encina, a quienes no siempre juzga con toda la imparcialidad que debiera esperarse de su talento» (p. VI). Esa falta de consideración hacia la tradición castellana es sin duda la responsable del flanco más débil de las *Anotaciones* herrerianas: el considerable olvido de lo que, con Lapesa, venimos llamando la «raíz hispánica» de Garcilaso.

124 p. III.

poética española, que tiene, por cierto, tanto o más de clásica que de italiana. Don José Amador de los Ríos sintetizó bien. Tal vez también debería añadirse a Bembo, o, mejor, a Petrarca a través de Bembo, y, para los latinos, sin duda a Ovidio. Así que Virgilio, Horacio, Ovidio, Petrarca, Sannazaro... ¿Cabe mejor concreción del canon occidental? En él se instala decididamente la poesía del Siglo de Oro, legitimándose de continuo por la teoría de la imitación. Garcilaso, al escribir sus versos, y muy especialmente Herrera al comentarlos, son el mejor exponente de la rectilínea verticalidad de una tradición cultural prestigiada, bloque compacto en el que se integran los más egregios representantes desde la antigüedad hasta el presente. Herrera lo tenía muy claro en sus *Anotaciones*: por eso no podía dar entrada a la tradición hispánica. No resultaba un olvido, sino una calculada estrategia.

Esa ruptura con el patrón cultural tradicional previo (nacional, si se quiere) preservó a la poesía del Siglo de Oro de interesadas apropiaciones de signo nacionalista en la historiografía del pasado. Y también la preservó de fáciles generalizaciones: repárese en que difícilmente puede aplicársele alguno de los llamados *caracteres primordiales* de la literatura española[125]. También le asistió otra preservación, esta vez inherente al propio género: la poesía, por esencia, mantiene una relación de dependencia diferente —mejor que decir menor— con respecto a la realidad (hablo de lo que se entiende por poesía lírica, intimista y subjetiva, y no de la poesía surgida al dictado de los acontecimientos, que también hubo mucha en el Siglo de Oro, pero desde luego no fue la mejor). La poesía nunca —o casi nunca— puede cumplir esa función subsidiaria y documentalista de la realidad que tantas veces se asigna a la literatura, y que particularmente se le asignó en el positivismo decimonónico. La prosa, la novela en especial, es el género panacea de este afán. Y para el Siglo de Oro la picaresca. Por su (supuesto) realismo, la picaresca ofrecía un doble atractivo crítico: por una parte, el referencialismo de la realidad, base para tantas documentaciones históricas; y, por otra, porque resultaba también portadora del «carácter español», ampliamente ventilado en la historiografía literaria española[126].

125 *Cfr.* Menéndez Pidal, Ramón, «Caracteres primordiales de la literatura española con referencias a las otras literaturas hispánicas, latina, portuguesa y catalana», en *España y su historia*, Madrid, Minotauro, 1957, II, pp. 611-667.

126 La novela picaresca es «una modalidad narrativa tan peculiar —dice Leonardo Romero Tobar— que ella sola ha servido para caracterizar metonímicamente al conjunto de los textos literarios españoles. Recuérdese que la troquelación de la idea de «picaresca» por la crítica del siglo XIX, coincidente *per causam* con la marea ascencional de las culturas nacionalistas, insistió en las marcas de genuina correspondencia de sus protagonistas con el «carácter español», en el valor documental que apor-

Nada de eso, para bien o para mal, le ha ocurrido a la poesía del Siglo de Oro. Creo que eso la ha reducido a un ámbito investigador más restringido, al margen de modas y modos críticos. Recordaba Elías Rivers, en su ponencia plenaria del II Congreso de esta misma Asociación en el año 1990[127], el escaso impacto que las tendencias críticas de origen francés, filtradas por las versiones norteamericanas, habían tenido en los estudios áureos, y en particular en la poesía. Lo cual «no es muy de sentir», comentaba razonablemente Ignacio Arellano al hacer una síntesis de las aportaciones del hispanismo internacional en el último tercio del siglo XX[128]. Esa falta de «atractivo» que la poesía del Siglo de Oro parece ofrecer a otros territorios críticos contrasta con la atención filológica que el siglo XX le ha prestado, y que se ha traducido en notabilísimos avances editoriales e interpretativos. Dos condiciones han presidido la labor crítica de ese siglo hacia la poesía áurea: el rigor filológico y la imparcialidad o falta de prejuicios estéticos. Y esto lo han hecho posible grandes maestros, a los que termino recordando con admiración, aunque no citaré ningún nombre; porque sería imperdonable cualquier olvido; y porque no es necesario: todos los tenemos en la memoria.

taban sus textos sobre la sociedad de los siglos XVI y XVII (el «realismo español») y en la neta oposición que presentaba respecto a otras tendencias narrativas contemporáneas (novelas «caballeresca» y «pastoril»), fieles reflejos estas últimas de una literatura de signo «idealista» («Las Historias de la literatura y la fabricación del canon», *op. cit.* [nota 3], p. 59).

127 «La deconstrucción en la poesía española del Siglo de Oro», en García Martín, M., Arellano, I., Blasco, J., y Vitse, M., eds., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 131-138.

128 «El Siglo de Oro en el hispanismo español desde los años setenta», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXI-2 (1995), pp. 207-230 (208).

El *Sueño* de Sor Juana: reflexión y espectáculo

José Pascual Buxó

I

¿Para qué volver al estudio del *Sueño* de Sor Juana, si ya tantos críticos eminentes han desentrañado, al parecer, sus múltiples dificultades temáticas y estilísticas? Superados —por lo menos desde hace medio siglo— los prejuicios antigongorinos, y estudiado con tesón y perspicacia, ¿qué aspectos de la intrincada y riquísima trama de ese magno poema podrían aún permanecer ocultos para los lectores de hoy? Bien sabemos que el análisis e interpretación de un texto literario se hallan condicionados por los gustos y saberes de sus exégetas, y que, por lo menos en teoría, sus «archilectores» contemporáneos son los más competentes para llevar a cabo un examen crítico —esto es, descriptivo y valorativo— de aquellas obras literarias de nuestro Siglo de Oro que, como las *Soledades* de Góngora o el *Sueño* de Sor Juana, constituyen los más altos ejemplos de una corriente estética en la cual la variada gama de conocimientos, las arriesgadas sutilezas del concepto y la elegancia latina de la elocución se aliaron con el propósito de crear un nuevo género de belleza erudita.

En la era de las exploraciones y los descubrimientos, la poesía no había de conformarse con ser el resultado del azar, sino del meditado hallazgo de nuevas e inéditas correlaciones entre los juicios del entendimiento y los artificios de la invención, porque tal como asentaba Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*:

> es el sujeto sobre quien se discurre y pondera... un como centro de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc... valos careando de uno en otro sujeto, y unos con otros, entre sí; *y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia*, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza[1].

1 Cito por Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio* en *Obras completa*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960.

Los casos de agudeza por «alusión» o por «erudición noticiosa», al igual que otros muchos de los clasificados por Gracián no dejan de remitirse a los ejercicios que los profesores de retórica hacían practicar a sus alumnos con el fin de que éstos acrecentaran su «copia rerum ac verborum», es decir, la habilidad en el manejo del caudal léxico, así como la capacidad para poner en práctica la *imitatio* en la «reproducción, variada y modificada, de modelos literarios»; a esto se unía el desarrollo de su competencia para el establecimiento de las *similitudines rerum*, o creación de imágenes que, avivadas por la fantasía, alcanzaran a tener gran fuerza expresiva y plástica[2]. Claro está que lo bien aprendido por los estudiantes sería puesto en práctica con mayor perfección por los oradores o poetas experimentados, quienes extremarían el uso de tales recursos en busca de más originales logros artísticos.

La imitación. entendida como un proceso de aprendizaje. y la emulación, no ya como censura[3], sino como acto de competencia profesional con un autor prestigioso con quien se desea confrontar la propia obra, y aún llevarla a mayor perfección estilística y complejidad ideológica[4], son formas mentales y culturales que no podemos olvidar cuando se intenta comprender los recursos retóricos y las motivaciones estéticas y psicológicas propias de la literatura hispánica áurea. De ahí que, en el caso del *Sueño* de Sor Juana, sea útil reconsiderar el significado técnico del término «imitación» empleado tanto por su primer editor como por los sacerdotes humanistas que escribieron las aprobaciones de sus obras. La sección de poesías líricas del *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692), se inicia con ese «Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, *imitando* a Góngora». Después, en su «Censura» de la *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (Madrid, 1700), el padre Diego Calleja dijo a propósito de este poema que su metro «es de silva, suelta de tasar los consonantes a cierto número de versos, como el que arbitró el Príncipe numen de don Luis de Góngora en sus Soledades, a cuya *imitación*, sin duda, se animó en este Sueño la Madre Juana». En

2 Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1967. *Cfr.* núms. 1092ss.

3 «En la poética de la *imitatio* —ha dicho Alicia de Colombí Monguió— la imitación exige la clara presencia de un modelo bien conocido, para que el nuevo triunfo poético no pueda ser ignorado». *Cfr.* «Estrategias imitativas en el *Siglo de Oro* de Balbuena», *Bulletin of Hispanic Studies*, 66 (1989).

4 *Cfr.* Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* 1611, México, Madrid, Ediciones Turner, 1984. «Émulo: El contrario, el envidioso en un mesmo arte y exercicio, que procura siempre aventajarse; y *muchas veces se toma en buena parte quando la emulación es en cosas virtuosas o razonables*».

el pasaje citado, no sólo se refirió Calleja a la imitación formal de las *Soledades* y a su explícito propósito de componer un poema en abierta competencia con el de Góngora, sino que mencionó las profundas diferencias existentes entre uno y otro textos en lo que toca a las materias tratadas, pues si las de las *Soledades* eran «capaces de que en ellas la pluma buele con más desahogo», las escogidas por Sor Juana «son por naturaleza tan áridas, que averlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo».

Por principio de cosas, el *Sueño* no es el relato de la peregrinación de un joven náufrago que, desdeñado por su amada y desengañado de las falacias de la vida cortesana, se adentra en tierras de pastores y pescadores (cuya natural ingenuidad le permite reencontrarse con los valores morales de una humanidad áurea, solidaria e incorrupta), sino la relación de otro tipo de viaje, más arduo, y, sin duda, más reacio a dejarse moldear por una forma poética bella y exigente: la del alma que, durante el sueño, se contempla en el espejo de su propia inteligencia con el afán —dice Calleja— de «comprehender todas las cosas de que el universo se compone», pero que, al despertar, comprueba el previsible fracaso de esa empresa imaginaria. Así, pues, ambos poemas se insertan, si bien de manera contrapuesta, en el tópico moral del desengaño, pues mientras que en las *Soledades* el rechazo de la urbe corruptora tiene su halagüeña y reconfortante contrapartida en la rústica vida aldeana, en *El sueño* no es el individuo social quien resulta escarmentado por la fatuidad de sus «esperanzas cortesanas», sino la inteligencia humana, que, habiendo fracasado en su ambicioso intento por descubrir las leyes que rigen el universo, termina refugiándose en los seguros presupuestos de la fe.

En efecto, Calleja no sólo dio la clave de las materias tratadas por Sor Juana en su poema, esto es, para decirlo con Gracián, de aquella su «erudición noticiosa» que abarca desde la astronomía, la física, la medicina y la sicología hasta la mitología y las historia profanas y naturales, a las que habría que añadir los conocimientos teológicos y escriturarios, sino que subrayó la actitud de emulación y competencia por parte de Sor Juana, ya que no sólo se «animó» a imitar al gran Apolo Cordobés partiendo de su propio modelo literario, sino que eligió materias menos aptas para ser desarrolladas poéticamente, esto es, para ser tratadas por medio del recurso a los colores retóricos, el *ornatus*, que es a lo que aludía precisamente Calleja al decir que «averlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo»[5]. Desde luego, no hay que

5 *Fama y obras póstumas del Fénix de México...* Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700. Hay edición facsimilar de la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1995.

juzgar negativamente, con prejuicio romántico, el hecho de que Sor Juana se ajustara en su poema a los principios de la *aemulatio*; también Góngora —como todos los poetas cultos de su tiempo— recurrió al artificio de la imitación recreadora de modelos prestigiosos, y, así, los comentaristas de sus obras han notado la recurrente alusión o transformación de pasajes provenientes de Virgilio, Ovidio, Horacio, Claudiano, etcétera. Más aún, la trama argumental de las *Soledades*, según descubrió María Rosa Lida, está directamente inspirada en la *Historia del cazador de Eubea* de Dión Crisóstomo[6].

Pero ¿cómo ha sido entendida esta «imitación» por parte de la crítica moderna? Tanto por su eminencia como por la brevedad del tiempo disponible, sólo haré referencia a dos de sus críticos más connotados: Alfonso Méndez Plancarte y Octavio Paz. Como todos recordarán, el primero de los mencionados publicó en 1951 una edición modernizada, comentada y prosificada de *El sueño*[7]. En su «Introducción» a ese volumen dedicó un párrafo a la «Admiración y emulación de Góngora», en el que notaba que Sor Juana sólo dio «rienda suelta a su muy explicable gusto de correr parejas con Góngora en el hipérbaton latinizante, la sabia oscuridad de las alusiones, la saturación de cultismos y la vasta estructuración de un grave canto lírico-descriptivo, o sea, en los caracteres más refinadamente doctos e intelectuales» en el *Sueño* y en un texto coetáneo: el *Epinicio gratulatorio al Conde Galve*. Pero en su *Sueño* Sor Juana no sólo compitió con Góngora en la elección de semejante vocabulario, sintaxis y forma métrica, sino que —en manifiesto homenaje de admiración al «Píndaro Andaluz»— hizo «verdaderas citas implícitas» de las *Soledades*, que Méndez Plancarte adujo en sus eruditas «Notas explicativas», al igual que las muestras de la caudalosa erudición desplegada en ese poema que, al decir de nuestro crítico, «atesora y compacta hermosamente la entera realidad de la Creación», en franco despliegue —añadiríamos con Gracián— de su «docta erudición» y la diversidad de «las fuentes de que se saca».

Con todo, las imágenes de esa «henchida cornucopia» que es la metáfora aplicada por Méndez Plancarte a la multitud de referencias culturales que «pululan y se aglomeran» en el *Sueño*, esto es, sus numerosas referencias astronómicas, geográficas, anatómicas, y, sobre todo, mitológicas, sin más fin, en apariencia, que el de construir un enciclopédico repertorio de motivos literarios y científicos, no sólo cumplen con el pro-

6 Lida de Malkiel, María Rosa, «El hilo narrativo de las *Soledades*», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

7 Cruz, Sor Juana Inés de la, *El sueño*. Edición y prosificación e Introducción y notas del Dr. Alfonso Méndez Plancarte, México, Imprenta Universitaria, 1951.

pósito culterano de maravillar al lector con el despliegue de aquellas referencias prestigiosas y enigmáticas, sino que —contrariamente a lo que parece haber supuesto Méndez Plancarte y siguen creyendo algunos críticos de hoy— desempeñan un rol principal en la disposición y significado del poema. No son, en suma, meros adornos sobrepuestos a la argumentación filosófica del texto o eruditas y elegantes digresiones, sino la viva encarnación icónico-literaria de esas arduas materias que Sor Juana hizo «florecer» en su poema. En efecto, dentro de la estructura argumental del *Sueño* —cuyas divisiones temático-conceptuales contribuyó a deslindar con agudeza Méndez Plancarte— esas imágenes coloridas e impactantes son consecuencia previsible de uno de los recursos esenciales de la poética barroca: la construcción de imágenes icónicas que —como las utilizadas por los antiguos rétores en su memoria artificiosa tanto como por los modernos emblemistas— se construyen de conformidad con la semejanza de los objetos visualmente percibidos. Y también, al igual que las *imagines* retóricas colocadas en los espacios de ese teatro de la memoria de que se servían los oradores para recordar el asunto y el orden expositivo de su discurso, las imágenes poéticas conllevan, junto al halago sensual promovido por la evocación de formas, luces y colores, los estímulos para el desarrollo de una severa reflexión intelectual.

En su célebre ensayo «Claridad y belleza de las *Soledades*», Dámaso Alonso[8] resaltó los principales rasgos estilísticos de las imágenes gongorinas, esto es, las intensas evocaciones de color en la descripción de los motivos naturales que constituyen el aspecto lírico sustancial de sus poemas mayores. Ciertamente, por más que relaten la travesía del joven náufrago por tierras para él desconocidas, las *Soledades* no tienen un carácter épico, sino lírico-descriptivo; lo que importa en ellas es la representación de los múltiples aspectos de la naturaleza y de las sencillas ocupaciones de labriegos, cabreros y pescadores por la inesperada belleza que el poeta sabe descubrir en ellos a través del «careo» o comparación de ciertos objetos triviales con otros a los que se concede una jerarquía estética superior. Sin embargo, a la par del preciosismo estilístico que prevalece en las descripciones metafóricas de la naturaleza humana o elemental, esas mismas imágenes persiguen otros fines semánticos: uno de ellos, la voluntad de crear —a través de recursos lingüísticos— efectos de percepción equiparables con los que se alcanzan en la representación pictórica por medio del dibujo y el color. Que en

8 Cito por Góngora, Luis de, *Obras mayores. Las Soledades nuevamente publicadas por Dámaso Alonso*, Madrid, Biblioteca Árbol, 1935.

la elaboración de sus imágenes Góngora tenía siempre presentes no sólo los modelos pictóricos, sino incluso sus diversas técnicas, es algo que puede comprobarse en innúmeros pasajes de las *Soledades*. Valga este solo ejemplo perteneciente a la *Primera*, en que, describiendo a las serranas que se detienen para descansar a la sombra de unos árboles, dice:

> Ellas en tanto en bóvedas de sombras,
> (pintadas siempre al fresco)
> cubren las que Sidón, telar turquesco,
> no ha sabido imitar verdes alfombras (vv. 612-615).

Versos en que se «carea» la cúpula que forman los árboles umbrosos con una bóveda arquitectónica pintada al fresco con suaves colores, y, asimismo, la hierba sobre la que se tienden las serranas con las alfombras que se tejían en los famosos telares de Sidón, «célebre en la Antigüedad por sus tejidos teñidos de púrpura y ahora por sus alfombras turquescas», según anotaba el comentador Díaz de Rivas. Y esta ilusión espectacular, de viva y colorida contemplación de los objetos verbalmente evocados que siempre suscita la poesía gongorina, fue expresamente destacada por su contemporáneo el Abad de Rute, quien en su *Examen del Antídoto* decía que

> la poesía en general es pintura que habla y si alguna lo es, lo es ésta [de las *Soledades*]; pues en ella, como en un *lienzo de Flandes, se ven* industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montañas, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos... animales terrestres, acuáticos y aéreos.

Es evidente que el Abad de Rute inscribía el citado párrafo de su comentario a las *Soledades* en la temática del *ut pictura poesis,* esto es, en las sustanciales semejanzas que, desde la Antigüedad, fueron advertidas entre la poesía y la pintura, como artes *miméticas*, ordenadas a la representación —con distintos medios semióticos— de unas mismas realidades humanas o naturales. Pero no siendo ahora posible extenderse en las consideraciones que sin duda el tema merece, sólo haré referencia, por vía de comprobación, a los conocidos *Diálogos de la pintura* del maestro Vicente Carducho, libro publicado en Madrid el año de 1633, y, en particular, al capítulo IV, «De la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía»[9], don-

9 Cito los textos de Carducho por la edición de Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

de —siguiendo la lección de Aristóteles y Horacio retomada por tratadistas italianos como Lomazzo y Zuccaro—, y por los mismos años en que circulaban entre amigos y adversarios los manuscritos de las *Soledades*, asegura que es «tanta [la] semejanza, unión e intención» que existe entre la pintura y la poesía, que deben *imitarse* la una a la otra. Los pintores —continúa— oirán con admiración a Homero e imitarán —se entiende que en su propio lenguaje mimético, es decir con dibujos y colores— «cuán noble y artificiosamente *pinta* al airado Aquiles o al fuerte Ayax», y, por su parte, los poetas imitarán, esto es, representarán con palabras las cosas de la naturaleza. Entre sus contemporáneos, Carducho menciona con admiración al maestro Valdivielso, en cuyos «Autos divinos *pinta* con superior ingenio tantos afectos, ejercitando la pluma como el pincel»; pondera las raras habilidades del doctor Juan Pérez de Montalbán cuyas «pinturas» poéticas no tienen par, «*siendo los versos como los lienzos y juzgando los oídos como los ojos*»[10], y concede uno de los primeros lugares a don Luis de Góngora,»en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que *pinta*, y que no es posible ejecutar otro pincel lo que dibuja su pluma»[11].

No hay duda ninguna acerca de la convicción que tanto los poetas como los pintores de la edad barroca tenían acerca de las estrechas semejanzas entre esas artes hermanas, y, por consecuencia, de la posibilidad de trasladar los procedimientos pictóricos a la poesía, así como los recursos retóricos de la poesía (digamos las formas de la *descriptio*) a la pintura. Pero este recíproco influjo de las artes de la vista y el oído no se limitaba a los géneros que llamamos paisaje, bodegón o retrato, en los cuales los objetos representados por medio de signos icónicos en las artes visuales o de recursos retóricos como la *evidentia* o la *ethopoeia* en la poesía, han de mantener un cierta dependencia figurativa respecto de las imágenes de esos objetos directamente percibidos. Si hubo una explícita relación entre las artes del dibujo y las de la palabra, ésta se dio en las *empresas* y los *emblemas*, en los cuales se pone expresamente de manifiesto la correlación figurativa y semántica de una imagen o *pictura* por medio de un texto suscrito que la describe formalmente y la in-

10 El subrayado es nuestro.

11 Vale la pena tener presentes las definiciones dadas por el *Diccionario de Autoridades* a la voz *pintar,* para conocer su uso en los siglos XVII y XVIII. «Pintar: Figurar en un plano con el pincel y los colores, alguna imagen de cosa visible». «Metaphoricamente vale describir por escrito u de palabra alguna cosa». «Pintura: Translaticiamente se toma por la descripción o narración que se hace por escrito u de palabra de alguna cosa, refiriendo menudamente sus circunstancias y cualidades...».

terpreta o aplica desde una determinada perspectiva filosófica, moral, política o religiosa. Podría decirse que los destinatarios de estos peculiares aparatos semióticos son llevados a una contemplación a la vez visual e intelectual, esto es, a la percepción de ciertas figuras que, sin dejar de remitirse a sus referentes objetivos, evidencian los contenidos conceptuales de que esas imágenes son portadoras, según se declara en el *mote* o texto lacónico que encabeza la *pictura*, y se glosa en el epigrama suscrito a la misma. Bien sabemos que los *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato, inventor del género, fueron la colección más influyente entre los humanistas de los Siglos de Oro. Muchas obras se escribieron en toda Europa siguiendo su modelo y en muchísimas ocasiones fueron, de manera explícita o «misteriosa», aludidas por poetas y pintores. Más aún, los emblemas (ya fueran del propio Alciato, o de los españoles de Juan de Borja, Juan y Sebastián de Orozco y Covarrubias, Hernando de Soto, Diego Saavedra Fajardo, etc.) sirvieron de fuente o inspiración a muchísimas composiciones, tanto poéticas como pictóricas. Al igual que Góngora y los poetas de su tiempo, también Sor Juana se valió de los procedimientos aludidos: la «ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa», y, sobre ella, la construcción de un sistema de imágenes emblemáticas capaces de hacer evidentes al lector no sólo los caudales del saber humanístico heredado, sino también la representación figurada y sensible de los arduos conceptos en que ella fundó su soñada empresa filosófica.

II

En su notorio y controvertido libro sobre Sor Juana[12], Octavio Paz se preguntaba en qué puede considerarse el «*Primero sueño* como una imitación de las *Soledades* de Góngora». Lo es, respondía, «por sus latinismos, sus alusiones mitológicas y su vocabulario», y «por el uso reiterado del hipérbaton», pero entre ambos poemas «las diferencias son mayores y más profundas que las semejanzas». Pues bien, ¿cuáles son y en qué residen tales diferencias? Decía Paz que Góngora es un «poeta sensual» que sobresale en la descripción de «cosas, figuras, seres y paisajes, mientras que las metáforas de Sor Juana *son más para ser pensadas que vistas*»[13]. Y añadía:

12 Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

13 El subrayado es nuestro.

> El lenguaje de Góngora es estético, el de Sor Juana es intelectual... en Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en Sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro. En lugar de la profusión de objetos y formas de las *Soledades*, el mundo deshabitado de los espacios celestes... La tentativa poética de Góngora consiste en substituir la realidad que vemos por otra ideal [...] La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Góngora: transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos; Sor Juana: discurso sobre una realidad vista no por los sentidos, sino por el alma.

Examinemos brevemente las radicales aunque sugestivas afirmaciones de Paz con el fin de precisar en qué puede consistir la originalidad del poema sorjuaniano y cuál es la naturaleza de su relación con el texto gongorino. En primer lugar conviene tener en cuenta que las diferencias u oposiciones señaladas por Paz entre el *Sueño* y las *Soledades* responden a una decisión exegética radical: persuadirnos de la modernidad del poema de Sor Juana, que, a su juicio, sólo continúa la tradición de la poesía hispano-barroca en sus aspectos estilísticos y en sus paradigmas mitológicos pero que, en lo profundo, se apartaría de la poética culterana no sólo por la independencia de su talante intelectual (el *Primero sueño* se habría directamente inspirado en el hermetismo neoplatónico y en los «sueños de anábasis», más concretamente, en el *Iter extaticum* de Kircher), sino por el hecho de ser un texto precursor de la poesía moderna: «*Primero sueño* es una extraña[14] profecía del poema de Mallarmé *Un coup de dés n'abolira le hasard,* que cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior». Y concluye: «el parecido es impresionante si se repara en que los dos viajes terminan en una caída: la visión se resuelve en no-visión»[15].

Llegados a este punto conviene aclarar otra cosa, y es que Octavio Paz parece haber interpretado el término *imitación,* invocado por el primer editor en el epígrafe del *Sueño*, en el sentido restrictivo de copia o

14 «Extraño» es un epíteto ambiguo que evidencia, al mismo tiempo, duda y asombro; la sorpresa del propio crítico ante su inesperada intuición reveladora.

15 Paz insiste en que «tampoco es una profecía de la poesía de la Ilustración, sino de la poesía moderna que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación». Será oportuno discutir en otro momento si en *El sueño* el conocimiento humano posible se alcanza a través de una indagación racional, como nosotros creemos, o de una revelación sobrenatural, como supone Paz.

seguimiento pacato de un modelo literario y no en el de *emulación*, esto es, de imitación «potenciada por el propósito de superar el modelo». En la *aemulatio*, el nuevo texto es el resultado de una tensión extrema entre el acatamiento formal de la obra que sirve como dechado —que, contrariamente a lo que se pretende en el plagio, debe ser reconocida por todos— y el prurito de originalidad, vale decir, de simultánea sujeción y apartamiento del texto modélico. A esto se refería el padre Calleja con galana discreción cuando en su «Aprobación» de la *Fama y obras póstumas* (1700) afirmaba que si «el espíritu de don Luis es alabado, con tanta razón, de que a *dos asuntos tan poco extendidos de sucesos*[16], los adornase con tan copiosa elegancia de perífrasis y fantasías», Sor Juana, que se redujo al «angostísimo cauce» de un sueño en que quiso «comprender todas las cosas de que el Universo se compone», desplegó sin embargo un «grande golfo de erudiciones, de sutilezas y elegancias: conque hubo por fuerza de salir profundo...». Es verdad que, por ocuparse de materias de suyo proclives al lucimiento poético —esto es, los tópicos de la poesía bucólica—, «don Luis llevaba todas las ventajas» pero Sor Juana logró, ateniéndose justamente a los preceptos de la poética culterana, hacer que su *Sueño* se alzase a la misma altura de las *Soledades*. Imposible ser más claro: Sor Juana se atrevió a competir con Góngora y si no le venció —porque decir eso de la obra de una monja americana pudiera haber resultado escandaloso para muchos de los españoles de entonces— al menos nadie podría negar «que vuelan ambos [poemas] por una misma Esfera» o, dicho paladinamente, que ambos son de una misma calidad o condición.

Aclarado esto, será más fácil considerar las ideas de Paz en torno a ciertos extremos del *Primero sueño*, en particular aquellos en que, a su juicio, se separan u oponen radicalmente a los de las *Soledades*. En éstas, dice, «triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en Sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro». Ciertamente, y ya lo notamos más arriba, el mundo de los campos, bosques y riberas descritos por Góngora es de un nítido cromatismo y una suntuosa luminosidad, incluso el «farol de una cabaña» que sirve de guía al náufrago relumbra como el carbunclo en el nocturno «golfo de sombras». Pero para afirmar la absoluta falta de luz y de color en el *Sueño*, diríase que Octavio Paz se atuvo exclusivamente a los versos con que se inicia la descripción de la noche: aquella sombra piramidal que la tierra proyecta sobre la luna, que, aun cuando no logre oscurecer las remotas estrellas, empaña sin embargo toda la atmósfera sublunar con espesas tinie-

16 El subrayado es nuestro.

blas; y no sólo prevalece la oscuridad, sino que también el silencio se apodera de la tierra ensombrecida; sólo de tanto en tanto perturban la quietud de ese «imperio» silencioso los graves chillidos de algunas aves agoreras[17].

A esta síntesis elemental hay que añadir que Sor Juana describió la noche desde dos perspectivas complementarias: la astronómica o científica y la alegórica o moral. Por un lado alude al aspecto natural del fenómeno nocturno, y, por el otro, remite a ciertas figuras míticas que proporcionan los paradigmas culturales capaces de evidenciar —esto es, de hacer visibles— los aspectos pecaminosos y trasgresores de quienes aguardan que todos los seres de la creación (peces, aves, brutos, los hombres mismos) se entreguen al reposo para abandonar las guaridas en que se ocultaron durante el día. Así empieza el *Sueño*:

> Piramidal, funesta, de la tierra
> nacida sombra, al Cielo encaminaba
> de vanos obeliscos punta altiva
> escalar pretendiendo las estrellas:
> si bien sus luces bellas
> —exentas siempre, siempre rutilantes—
> la tenebrosa guerra
> que con negros vapores le intimaba
> la pavorosa sombra fugitiva
> burlaban tan distantes... (vv. 1-10)
> ... ...
> quedando sólo dueño
> del aire que empañaba
> con el aliento denso que exhalaba;
> y en la quietud contenta
> de imperio silencioso,
> sumisas solo voces consentía
> de las nocturnas aves,
> tan obscuras, tan graves,
> que aun el silencio no se interrumpía (vv. 16-24).

Notemos que la emulación no siempre procede por medio del establecimiento de semejanzas estrictas con el modelo, sino de sutiles juegos alusivos fundados tanto en la equivalencia como en la oposición respecto de determinados pasajes del dechado; así pues, si Góngora —cuyo

17 Este pasaje es trasunto de aquel «infausto pájaro nocturno» que en la *Soledad primera* (v. 800) deben ahuyentar los amorcillos para que su triste «gemido» no empañe la felicidad de los recién casados.

asunto central era el canto de la edad juvenil del hombre en estrecha conjunción con la naturaleza— inicia la *Soledad primera* con la descripción de la Primavera, a la que alude basándose en una de sus más características «circunstancias» —esto es, la estación del año en que entra el Sol en la constelación de Tauro— ésta, a su vez, será representada por medio de la metamorfosis de Zeus en el mito del rapto de la ninfa Europa[18]:

> Era del año la estación florida
> En que el mentido robador de Europa
> (media luna las armas de su frente,
> y el sol todo los rayos de su pelo),
> luciente honor del cielo,
> en campos de zafiro pace estrellas.

Por su parte, Sor Juana da principio a la aventura intelectual del alma durante el sueño con una fosca y elaborada descripción de la noche, tal como convenía a su asunto, y si Góngora apeló a la erudición astronómica y mitológica, también lo hizo Sor Juana, quien —al igual que el autor de las *Soledades* en el pasaje relativo a la representación de los vicios cortesanos— trazará, a partir del verso 26 de su poema, la pictórica descripción de tres figuras emblemáticas relativas a los delitos de quienes, ignominiosamente metamorfoseados en castigo por haber contravenido las leyes naturales y divinas, no osan mostrarse a la luz del sol. En contraposición al deslumbrante paisaje solar de la *Soledad primera,* diríase que Sor Juana aplicó al paisaje nocturno de su *Sueño* la técnica pictórica del claroscuro, que no significa la privación del color, sino el énfasis en la contraposición de la luz y las sombras.

En otro lugar traté el asunto con detenimiento[19]; aquí sólo cabe recordarlo con el propósito de confirmar que Sor Juana, lo mismo que Góngora, se atuvo a «la sabia y selecta erudición noticiosa», que diría Gracián; esto es, a la alusión o glosa de textos autorizados a partir de los cuales fundar la especificidad de un nuevo texto. Por lo que toca al plano científico, la descripción que Sor Juana hace de la noche traslada

18 En su comentario, Pellicer nota que, en este inicio, Góngora imitó a Camoens, en cuyo canto 2 de *Os Luisiadas* se lee: «Era no tempo alegre, quando entraua / No roubador de Europa luz febea...». *Cfr.* Pellicer de Salas y Tovar, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, En la Imprenta del Reino, MDCXXX. (Ed. Facsimilar: Hildesheim, Nueva York, Georg Olms Verlag, 1971).

19 *Cfr.* José Pascual Buxó, «Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su *Sueño*», en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento.* México, UNAM e Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

a términos metafóricos las noticias de Plinio en su *Historia natural:* «Y no es otra cosa noche, sino sombra de Tierra. Es semejante su sombra a un trompico, pues que solamente toca la luna con la punta y no excede de altitud de ella, y ansí ninguna estrella eclipsa del mismo modo... Encima de la Luna todo es puro y lleno de continúa luz...»[20]. Por lo que hace al plano simbólico-moral, apeló a las aves que pululan en la noche, a saber, las lechuzas (evocadas por Nictimene, metamorfoseada por causa del incesto cometido con su padre), los murciélagos (representados por las hijas de Minias, castigadas por haberse negado a reconocer la divinidad de Baco[21]) y los búhos (aludidos por Ascálafo, el mentiroso delator de Proserpina), todas ellas procedentes, no sólo de los conocidos repertorios mitológicos, sino de ciertos emblemas o empresas en que tales figuras fueron utilizadas como prototipo de diferentes vicios o pecados[22]. Y con el mismo presupuesto de la «erudición elegante» y la «ponderación misteriosa» con que Góngora se sirvió de diversos emblemas de Alciato para dar entidad visible a las nociones de Adulación, Ignorancia y Amor propio (*cfr. Soledad primera*, vv. 108-116), también Sor Juana se basó en ciertas figuras emblemáticas en tanto que «ideas metafóricas» del amor incestuoso, la impiedad o la delación; esto es, de aquellos seres cuyos delitos vergonzosos no les permiten presentarse a la luz del día; así por ejemplo, en los Emblemas de Alciato que llevan los números LXI («Vespertilio») y LXII («Aliud de verspetilione»), y en las empresas XII («Excaecat candor») y XIII («Censurae Patent») de la *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (1640) de Diego Saavedra Fajardo. La primera de tales Empresas

> tiene por cuerpo un Sol radiante que, al dirigir su luz sobre el hemisferio oriental de la Tierra hace que ésta proyecte hacia occidente un densa sombra en la que revolotean murciélagos, búhos y lechuzas. Por su parte, el «cuerpo» de la empresa XIII representa una pirámide sombría que, naciendo de la tierra,

20 *Cfr.* Cayo Plinio Segundo, *Historia natural*, trad. Francisco Hernández, *Obras completas*, IV. México, UNAM, 1996.

21 Tres Emblemas dedicó Alciato al murciélago o vespertilio, los números LX, LXI y LXII; en el epigrama de este último se lee que esa «ave que solo vuela al atardecer» simboliza, entre otras cosas, a los hombres «de mala fama que se esconden y temen el juicio ajeno».

22 Decía Platón que «el que hubiera vivido bien, al llegar el tiempo conveniente, iría de nuevo a la morada del astro al que estaba ligado y tendría allí una vida feliz...». Pero el que persistía en su maldad, «sería transformado en un animal, según la forma en que hubiera pecado, siempre en la semejanza de su vicio». *Cfr.* Platón, *Timeo*, trad. del griego, prólogo y notas de P. Samaranch, Francisco de, Madrid, Aguilar, 1963.

> oscurece con su ápice la parte inferior de la Luna, pero no alcanza a opacar la luz de las estrellas[23].

En sus comentarios, Saavedra Fajardo declaró la intencionada «aplicación» moral de aquellas figuras:

> A los más profundo del pecho retiró la naturaleza el corazón humano y, porque, viéndose oculto y sin testigos, no obrase contra la razón, dejó dispuesto aquel nativo y natural color o aquella llama de sangre con que la vergüenza encendiese el rostro y le acusase, cuando se aparta de lo honesto.

De modo semejante, como sutil aplicación de tales figuras y de sus contenidos simbólicos, se entenderán cabalmente los versos en que Sor Juana describe, primero, la amenazadora sombra piramidal con que la materia terrestre, contrapuesta al Sol, intentacontaminar con sus «negros vapores» las lucientes estrellas, y, de inmediato, a los habitantes de esa zona tenebrosa: «la avergonzada Nictimene [que] acecha / en las sagradas puertas los resquicios... y sacrílega llega a los lucientes/ faroles sacros de perenne llama, / que extingue, sino infama»; las doncellas que «su casa / campo vieron volver, sus telas hierba, a la deidad de Baco inobedientes», y el «parlero / ministro de Plutón un tiempo, ahora / supersticioso indicio al agorero» (*cfr.* vv. 39-55).

Por todo ello, y por tantos otros ejemplos que podrían aducirse, resulta inexacto afirmar que «las metáforas de Sor Juana son más para ser pensadas que vistas». Al contrario, la poetisa se esforzó con notable éxito por lograr que las realidades abstractas del pensamiento pudieran hacerse visibles para la fantasía, y, con ese propósito, les concedió el carácter de *pinturas* alegóricas, tan halagüeñas para los sentidos como incitantes para el entendimiento, por cuanto que, haciendo alusión a pasajes conocidos de la mitología y la emblemática, revelan al lector culto su definida sustancia conceptual. Cambiando la frase de Paz, podría decirse que las imágenes de Sor Juana no son bosquejos oscuros, en blanco y negro, sino que están iluminadas por una luz peculiar, la de la fantasía, de que luego nos haremos cargo. Pero conviene asentar primero lo que pensaba la propia Sor Juana acerca del carácter icónico de las imágenes empleadas para la transmisión de nociones intelectuales, es decir, de la naturaleza y condición de esos iconos cargados de saberes antiguos y adecuados a la expresión de contenidos semánticos muy pre-

23 *Cfr.* Pascual Buxó, José, *op. cit.* (nota 19), pp. 121 y ss.

cisos. Busquemos la respuesta en la misma obra de la poetisa y apelemos para ello a la Loa para *El Divino Narciso*. Allí, consumada la conquista militar, América y Occidente se muestran finalmente dispuestos a recibir las verdades de la Fe cristiana, y desean, en particular, que se les dé una explicación plausible del misterio de la Eucaristía, de la cual podría ser una prefiguración o semejanza el sacrificio azteca del Teocualo, esto es, del *Dios* [que] *es comido*. La Religión encuentra el medio más conveniente para de llevar a cabo esa difícil empresa, a un tiempo teológica y plástica:

> ...en *una idea*
> *metafórica, vestida*
> *de retóricos colores,*
> *representable a tu vista*
> *te la mostraré*; que ya
> conozco que tú te inclinas
> a objetos visibles más
> que a lo que la Fe te avisa
> por el oído; y así,
> es preciso que te sirvas
> de los ojos, para que
> por ellos la Fe recibas[24] (vv. 401-412)

Claro está que el asunto y propósito del *Primero sueño* son distintos pero, al igual que en las alegorías de los autos sacramentales, también en el poema las «introducidas / personas no son más que / unos abstractos[25], que *pintan lo que se intenta decir...*» (vv. 464-467). Aceptemos, con Octavio Paz, que, al menos en parte, «la poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición no es visible», pero es justamente por eso que, tanto en el *Divino Narciso* como en el magno poema filosófico, se haya valido de los «colores alegóricos» para que esas ideas fueran justamente «representables», vale decir visibles, puesto que una de las más corrientes acepciones de *representación*, como registra el *Diccionario de Autoridades*, «se aplica asimismo a la figura,

24 Recordaba oportunamente Méndez Plancarte que ese «servirse de los ojos, además del oído, es el principio de la 'educación audiovisual' u objetiva... Esta pedagogía inspiró todo el arte cristiano de proyección docente y popular, desde los frescos de las Catacumbas, los vitrales y pórticos de las Catedrales medievales... y —en lo dramático— los Misterios y Moralidades de la propia Edad Media, y nuestros Autos Sacramentales». Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, III, Autos y Loas, p. 510.

25 «Abstracto. Voz filosófica. Es el que significa alguna forma con exclusión del sujeto», *Diccionario de Autoridades*.

imagen o idea que sustituye las veces de la realidad». Y es precisamente ese propósito, a la par estético y cognoscitivo, de dar cuerpo o figura a los conceptos del entendimiento, lo que llevó a Sor Juana a representar esa «experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos», aunque no siempre ni necesariamente por medio de enunciados abstractos, sino —y esto es lo más frecuente— a través de «ideas representables vestidas de metafóricos colores», es decir, objetivadas en figuras que, a un tiempo, se ofrecen a los ojos y al entendimiento o, para decirlo con palabras de la propia Sor Juana en otro pasaje del *El Divino Narciso*: por medio de imágenes alegóricas que «pintan / lo que se quiere decir».

Dicho esto, ¿a qué ideas o creencias apeló Sor Juana para representar, cumpliendo con los debidos preceptos de la verosimilitud, aquellas visiones del alma a lo largo de su trayecto onírico, no en blanco y negro, como quiere Paz, sino plenamente formadas y coloridas? O de otro modo, ¿cómo dio sustento teórico a la iluminación de las figuras y paisajes que desfilan ante los ojos intelectuales del alma en su recorrido por los reinos de la Naturaleza, representados por los habitantes del agua, el aire y los montes, y luego su nítida exploración del mapa anatómico y de las funciones fisiológicas del cuerpo humano? ¿cómo sostuvo el crucial pasaje de las pirámides —que más que ser un mero «intermezzo» arqueológico, contiene la clave central del poema— y, después, la ascensión del alma a la cúspide de su poder intelectual y a la accidentada visión del universo creado, hasta la llegada del amanecer y el despertar, estos últimos ya iluminados por la luz natural del día?

Inmediatamente después de la descripción de la noche y de sus figuras emblemáticas, sigue la sección que Méndez Plancarte denominó «El sueño del Cosmos»: en ella se evoca el descanso a que se entregan los moradores de cada uno de los reinos naturales (acuático, terrestre y aéreo, asimismo ilustrados con imágenes emblemáticas: Alcione, Acteón y el Águila, símbolo esta última de la Majestad siempre vigilante), y, especialmente, el reposo del hombre, a cuyo propósito emprende Sor Juana una breve digresión sobre el fenómeno onírico, visto desde la doble perspectiva fisiológica y mítico-emblemática, también con su correspondiente aplicación moral:

> así, pues, de profundo
> sueño dulce los miembros ocupados,
> quedaron los sentidos
> del que ejercicio tiene ordinario...
> si privados no, al menos suspendidos,
> y cediendo al retrato del contrario

de la vida que —lentamente armado—
cobarde embiste y vence perezoso...
desde el cayado humilde al cetro altivo,
sin que haya distintivo
que el sayal de la púrpura discierna...
[...]
y con siempre igual vara
(como en efecto, imagen poderosa
de la muerte) Morfeo
el sayal mide igual con el brocado. (vv. 166-191)

A partir de ahí Sor Juana explica las causas naturales del sueño, y, como resultado de éste, la posibilidad del alma de abandonar temporalmente el gobierno corporal para concentrarse en su propia contemplación o, por mejor decir, en la contemplación de las imágenes ópticas por medio de las cuales adquiere forma la sustancia del pensamiento. Conviene recordar aquí, con André Chastel y Robert Klein[26], que una de las novedades capitales del Renacimiento, continuada e incrementada en el Barroco, «fue la tendencia a la 'ruptura de barreras' entre las disciplinas», de suerte que, para el humanismo, ciencia y técnica se fundían a su vez en al arte:

> El dibujo pretendía ser, tanto como la retórica, fuente de todo conocimiento. Las «artes del pensamiento» tendían hacia un compendio de figuras: el instrumental mecánico se halla en su expansión... La situación de las ciencias de la naturaleza es especialmente interesante, en ellas se produce la *exigencia representativa*[27], es decir, en último término, del poder gráfico.

De esta actitud participan, por supuesto, Góngora y Sor Juana. La creación de las imágenes poéticas del *Sueño* no sólo se basa en el caudal literario e iconológico transmitido por la mitología clásica y la historia natural, sino también en los conocimientos científicos, ya fuesen heredados de la Antigüedad o resultado de los descubrimientos modernos. Todos los lectores de las *Soledades* recordarán el pasaje de la primera de ellas, donde el «político serrano» —reconociendo en las ropas del joven peregrino las huella del naufragio— pronuncia un discurso, a la vez erudito y lleno de implicaciones moralizantes: las navegaciones antiguas, no menos que las modernas llevadas a cabo por portugueses y españoles, son empresas regidas por la codicia insaciable, y ello da pie

26 Chastel, André, y Klein, Robert, *El humanismo*, Barcelona, Salvat Editores, 1964.
27 El subrayado es nuestro.

a una extensa digresión histórico-geográfica que va desde Palinuro hasta Cristóbal Colón, Núñez de Balboa, Vasco de Gama y Magallanes, en la cual se recurre a numerosas imágenes ópticas inspiradas sin duda en la cartografía de la época (Gerardo Mercator o Cornelius Wytfliet); así por ejemplo, la célebre descripción del istmo de Panamá, comparable con un delgado cincho que impide al Océano, imaginado como una inmensa «sierpe de cristal», juntar su cabeza, situada en el septentrión (el Mar del Norte o Atlántico) con el cuerpo (ubicado en el Pacífico o Mar del Sur), y cuya cola o adelgazado término austral se ve «escamada» por las estrellas del polo antártico:

> el istmo que Océano divide,
> y, sierpe de cristal, juntar le impide
> la cabeza, del Norte coronada,
> con la que ilustra el Sur cola escamada
> de antárticas estrellas (vv. 425-429).

Pues bien, las figuras utilizadas por Sor Juana para representar la debilitada actividad de los órganos corporales durante el sueño tenían que fundarse, no ya en las imágenes evanescentes o anamórficas de los tratados herméticos, sino en los conocimientos anatómicos y fisiológicos transmitidos por Galeno, Aristóteles y la infinita secuela de sus comentadores, y gráficamente representadas, desde el siglo XVI, por Leonardo o Andrea Vesalio en las láminas anatómicas de su *Humani corporis fabrica*. El mismo modelo siguió utilizándose en el XVII por un autor de indudable presencia en las bibliotecas novohispanas, Atanasio Kircher, en cuya enciclopédica *Musurgia Universalis* puede verse, entre tantas otras ilustraciones, una cabeza humana de la que han sido removidos la piel y los músculos para dejar al descubierto la compleja estructura del órgano del oído[28].

Un poeta neogranadino contemporáneo de Sor Juana, Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, percibió claramente el carácter de ilustración anatómica propio de las imágenes de ese pasaje del *Sueño*, al reconocer cómo en ellas se descubre «el interno / orden de las naturales / funciones con que alma y cuerpo / se entienden sin declararse», por obra de la «industria» o ingenio de la poetisa que halló «con nuevos primores el arte / para poner al revés / las tuniquillas visuales», y, de ese modo, ofrecer un testimonio sorprendente de «esa anatomía» del alma «partida en diversas partes»[29]. Dice Sor Juana que, invadido por el sueño, el

28 *Cfr.* Osorio, Ignacio, *La luz imaginaria*, México, UNAM, 1993.
29 *Cfr.* Pascual Buxó, José, *El enamorado de Sor Juana*, México, UNAM, 1993.

cuerpo humano, por su quietud, parece un «cadáver con alma», si bien el corazón —comparable a «un reloj humano»— continúa dando señas de su atenuada vitalidad, no en vano su

> vital volante que, sino con mano,
> con arterial concierto, unas pequeñas
> muestras, pulsando, manifiesta lento
> de su bien regulado movimiento (vv. 206-209).

Y, siguiendo ese gusto por las metáforas mecánicas, Sor Juana representa el corazón por su analogía con los relojes (cuya cuerda y manecillas se ofrecen como metáfora del pulso, seguramente inspirada en la Empresa «Uni reddatur» de Saavedra Fajardo); el pulmón —que es imán atractivo del viento— se compara con un «respirante fuelle», igual que en la Empresa «Plura consilio quam vi» del mismo Saavedra, y el estómago se asemeja a «una científica oficina / próvida de los miembros despensera» y también a una «templada hoguera del calor humano», que, como resultado de la cocción de los alimentos, envía al cerebro los húmedos vapores de la digestión[30]. Pero —tal como se lee en la prosificación de Méndez Plancarte— en esa ocasión esos vapores eran tan claros que no opacaban «las diurnas imágenes sensoriales que la facultad 'estimativa'... transmite a la 'imaginativa', y que ésta —más clarificadas— entrega para que las atesore más fielmente la memoria», la cual no sólo las guarda tenazmente, sino que las presenta a la fantasía, para que ella dé forma a nuevas creaciones imaginarias.

Expliqué en otra parte que en todo esto sigue Sor Juana la lección aristotélica del tratado *De los ensueños*, exactamente donde dice que

> cuando el alimento llega convertido en sangre al corazón se produce un descenso del calor que hay en cada animal hasta las partes más altas del cuerpo, llenándolas de una humedad «muy abundante y espesa»; cuando esta humedad desciende y expulsa el calor concentrado en la cabeza, «entonces viene el sueño y el animal se duerme» hasta que, separadas las partes de la sangre, las más ligeras se dirigen hacia arriba y las más espesas hacia abajo. Verificada esta separación, el animal despierta. Pero durante el sueño, la imaginación puede conservar «toda su vivacidad»; de ahí que haya gentes que «estando dormidas se mueven y ejecutan actos propios de la vigilia, *pero jamás sucede esto sin*

30 *Cfr.* Sabat de Rivers, Georgina, ha disertado sobre las «Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de Sor Juana» en su libro *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, 1998.

que intervenga alguna imagen o sensación, porque los sueños son una forma de percepción»[31].

Y algo más, la percepción de las imágenes de ciertos objetos durante el sueño no proviene de la sensación directa de tales objetos, sino del recuerdo de sus imágenes conservadas en la memoria y evocadas o rememoradas de manera quizá involuntaria. Todo esto, creo yo, permite entender mejor la lección fisiológica y psicológica expuesta por Sor Juana en el pasaje comentado y, en especial, la procedencia y entidad de las imágenes o simulacros de las cosas que la fantasía presenta a la contemplación del alma:

> [Aquella] templada hoguera del calor humano
> al cerebro enviaba
> húmedos, mas tan claros los vapores
> a los atemperados cuatro humores,
> que con ellos no sólo no empañaba
> los simulacros que la estimativa
> dio a la imaginativa,
> y aquesta por custodia más segura,
> en forma ya más pura
> entregó a la memoria que, oficiosa,
> grabó tenaz y guarda cuidadosa,
> sino que daba a la fantasía
> lugar de que formase
> imágenes diversas. (vv. 253-266)

En su afán por explicar la naturaleza y significado de las imágenes desplegadas en el *Sueño*, Sor Juana no se conformó con la teoría fisiopsicológica antes mencionada, sino que, por exigencias estéticas y culturales, hubo de entrar también en el terreno de las analogías históricas o mitológicas. Esas imágenes que durante el sueño se le representan al anima y la invitan a su contemplación pueden tener correspondencia o semejanza con el portentoso espejo del Faro de Alejandría, en cuya pulida superficie iluminada por el fuego, alcanzaban a verse todas las naves que surcaban el reino de Neptuno y, sin importar la distancia en que se hallasen, podían distinguirse, no sólo su número y tamaño, sino también la felicidad o desdicha de su navegación. Así, pues, de manera semejante a ese espejo prodigioso, la fantasía

31 *Cfr.* Pascual Buxó, José, «El arte de la memoria en el *Primero sueño* de Sor Juana», en Varios Autores, *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995.

> ...iba copiando
> las imágenes todas de las cosas,
> y el *pincel invisible iba formando*
> *de mentales, sin luz, siempre vistosas*
> *colores, las figuras*
> no sólo ya de todas las criaturas
> sublunares, mas aun también aquellas
> que intelectuales claras son estrellas,
> y *en el modo posible*
> *que concebirse puede lo invisible*,
> en sí, mañosa, las representaba
> y al Alma las mostraba (vv. 280-291).

En los versos que hemos subrayado pareciera hallarse algún tipo de contradicción que pudo haber llevado a Octavio Paz a suponer que en el poema de Sor Juana prevalecen las imágenes penumbrosas: ¿cómo es que el invisible *pincel* de la fantasía iba formando las figuras de las cosas con «mentales colores, luminosos aunque sin luz», tal como dice Méndez Plancarte en la prosificación de ese pasaje? La respuesta, al menos la que da origen a las teorías clásicas de la visión, está en el *Timeo* platónico. Allí se lee que los dioses colocaron en el rostro humano los órganos que sirven a la «previsión del Alma», principalmente los ojos, que son «portadores de luz», esto es, de un fuego puro que «reside dentro de nosotros y que es hermano del fuego exterior...[y] se colora a través de nuestros ojos de una forma sutil y continua».

> Así pues, cuando la luz del día envuelve esa corriente de la visión, lo semejante se encuentra con lo semejante, se funde con ello en un único todo y se forma, siguiendo el eje de los ojos, un solo cuerpo homogéneo... Pero cuando el fuego exterior se retira por la noche, el fuego interior se encuentra separado de él... Deja entonces de ver y lleva al sueño.

Cuando el reposo es completo sobreviene «un sueño casi sin ensueños», pero cuando «subsisten en nosotros movimientos más notables... resultan de ellos las imágenes de diversa naturaleza, más o menos intensas, *semejantes a los objetos interiores o exteriores*», que son, *mutatis mutandis*, aquellas figuras mentales de las criaturas visibles y de los conceptos intelectuales de que habla Sor Juana. Incluso la comparación con el fabuloso espejo del Faro de Alejandría pudo haberla tomado Sor Juana del mismo diálogo platónico, donde inmediatamente después de lo dicho se pasa a tratar de las «imágenes que dan los espejos y todas las superficies pulidas y brillantes» en las que se verifica un fenómeno paralelo al de la visión directa de los objetos, pues también en ese caso,

«se une estrechamente el fuego de la visión contra la superficie brillante y lisa». Desde ese iluminado espejo de la inteligencia, el alma podrá contemplar los vistosos simulacros de ese universo por el que tenderá «la vista perspicaz, libre de anteojos».

Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*

Caterina Ruta

El rigor de la investigación exige siempre que se determinen las coordenadas con las que quiere trabajarse el tema elegido, pero esto se hace imprescindible cuando el autor a analizar es Cervantes. El título formulado, en este caso, me obliga a explicitar lo que entiendo por *incipit* o comienzo de una narración, y lo que puede ser un *explicit* o final de la misma.

Releyendo lo que la crítica literaria ha producido, encontramos las definiciones de «umbrales», «marco» y «exordio» por un lado, y de «conclusión», «final», «desenlace» y «cláusula» por otro. Se trata de lugares estratégicos que han interesado a la crítica literaria cualquiera que fuera su punto de partida epistemológico. El comienzo y la conclusión de una narración nunca son «inocentes». Se trata, al contrario, de elementos que se insertan en una tradición bien sedimentada, según una relación que puede ser de respeto a ella o de rechazo, parodia, modificación. Tanto en un caso como en el otro, siempre hay que enfrentarse a un «intertexto», a un conjunto de estereotipos que responden a las expectativas de los destinatarios, lectores u oyentes de la narración para confirmarlas en algunas ocasiones y confundirlas en otras, según un grado de deliberación e infracción variable.

Por lo que concierne al *incipit*, ya en 1993 Andrea Del Lungo partió de la polisemia del nombre e hizo una síntesis de lo que se había argumentado al respecto[1]. En cuanto arranque de la narración, el *incipit* constituye el punto en el que el lector entra en contacto con el texto o, si se prefiere, con el autor y con sus estrategias narrativas. Del Lungo se plantea el problema de la delimitación del *incipit* y se pregunta si hay que ceñirse a la definición de los diccionarios, y, por consiguiente, tomar en cuenta sólo la primera frase del comienzo, según la fórmula latina *Incipit liber* que encabeza los manuscritos medievales, o si hay que considerar la secuencia inicial de la narración, como si fuera la escena primera de una comedia, que introduce al lector en la historia. Pero también en este último caso el límite de la interrupción no es fácil de establecer: no se

1 Del Lungo, Andrea, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, 94 (1993), pp. 131-152.

sabe si se trata de un párrafo o de un capítulo, de un cambio de voz narrativa, del paso de un tipo de discurso a otro, etc. Las opiniones son, pues, distintas, tanto que se ha sugerido[2] pensar en una *géométrie variable* del comienzo, que tiene en cuenta también las características de cada relato. Sin embargo, no faltan críticos que ni se plantean el problema del corte de la secuencia, mientras que, por otra parte, la aspiración de una actitud crítica rigurosamente formalista sería la de llegar a una tipología lo más completa posible de los exordios novelescos.

Debemos a Yuri Lotman[3] la opinión de que en toda obra de arte existe un «marco» que emerge como lugar de frontera y la separa de todo lo que está situado fuera de ella, fuera de sus límites materiales; un marco, en otras palabras, que establece el linde entre lo finito y lo infinito, entre aquel evento particular que la obra relata y esa imagen general del mundo, al que representa vastamente pese a su finitud. Si se trata de un texto artístico verbal «El marco de la obra literaria lo forman dos elementos: el principio y el final»[4]. Es evidente que Lotman formula un concepto en parte distinto del que usa Sklovski en su clasificación de las modalidades que regulan la construcción de una novela, en la que se tiene en cuenta sobre todo la relación entre la circunstancia creada para justificar los actos narrativos y estos mismos[5].

Lotman precisa que en algunos textos, por ejemplo en los de los mitos y los textos medievales, lo importante es el comienzo como reflejo del acto de creación, que es un acto de «inicio». Éste, por lo tanto, debe determinarse con claridad porque constituye la afirmación de la existencia de algo en oposición a lo inexistente. «El principio posee una determinada función modelizadora: es no sólo una prueba de la existencia, sino también la sustitución de la categoría posterior de causalidad»[6]. El primer evento servirá en el futuro como modelo para reconocer fenómenos parecidos[7]. No pasa lo mismo con el final, que, en general, en este género de textos queda abierto, por completar[8]. El estudioso litua-

2 Del Lungo, art. cit. (nota 1), p. 136.

3 Lotman, Yuri M., *La estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1988 (1970), trad. de Victoriano Imbert.

4 Lotman, *op. cit.* (nota 3), p. 265.

5 Sklovski, Victor, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966 (1925).

6 Lotman, *op. cit.* (nota 3), *ibídem*.

7 Véase también de Lotman el cap. «Valore modellizzante dei concetti di 'fine' e 'inizio'», en Lotman, Yuri M. y Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milán, 1973, pp. 135-141; en su original este capítulo se publicó en 1970.

8 Esto ocurre, por ejemplo, en los anales o en las coplas satíricas y que de todas formas tiene que dar por cumplida la finalidad prevista por la causalidad inicial, *cfr.* Lotman, *op. cit.* (nota 3), p. 265.

no considera después el final feliz y el final trágico de una obra, poniendo de relieve la distinta evaluación de los finales de los textos literarios con respecto a los acontecimientos reales[9]. Un final —bueno o malo— no sólo representa el fin del héroe o de la heroína, sino que reproduce la construcción del mundo en su conjunto. Sin embargo, Lotman no cree que las categorías de «inicio» y «fin» estén vinculadas por una oposición binaria y que en cada texto pueda marcarse con mayor énfasis una de las dos. La categoría de inicio, por ejemplo, tiene la función peculiar de informar al destinatario sobre el tipo de obra, género, código artístico, estilo, etc., con la que va a enfrentarse; se trata de la función codificadora de los comienzos, de la que volveré a hablar, y que debe orientar toda la fruición del lector o espectador. Pero puede ocurrir que, en presencia de una escasez de información sobre los códigos puestos en obra en el texto, el final se constituya como un «contra-inicio», contradiciendo todo tipo de informaciones que el destinatario había creído recibir. Se realiza así, por tanto, una forma de desautomatización de los códigos utilizados que es implícita y auspiciadora en el desarrollo del hecho artístico.

Frank Kermode, uno de los primeros críticos en estudiar el papel de las partes extremas de una narración, también compara el comienzo de un texto artístico con el acto de la creación del mundo. Asumiendo el modelo bíblico, que va del *Génesis* hacia el *Apocalipsis* siguiendo una visión lineal del tiempo, el estudioso americano explora la configuración del sentimiento del fin en el desarrollo de la narrativa occidental con relación al acercamiento o al alejamiento de cada texto del modelo bíblico. En su argumentación está ya presente la idea de que en todo inicio se detectan anticipaciones del final[10].

En *Seuils*[11] —«umbrales»—, Genette examina todo lo que en una obra literaria forma parte del paratexto, y define esta parte como el umbral entre las zonas colocadas fuera y dentro del texto, considerando, sin embargo, que hay fragmentos del texto cuya naturaleza a veces no puede establecerse[12]. En su libro empieza a fijarse más claramente la idea

9 Por ejemplo, el protagonista de un *happy end* para el destinatario no muere nunca, ni a los cien años, mientras que, si aprendemos que el protagonista de alguna acción histórica muere a una cierta edad, esto no nos afecta, no nos parece un final trágico, *cfr.* Lotman, *op. cit.* (nota 3), p 268.

10 Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, Oxford, University Press, 1966.

11 Genette, Gerard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987. Ulteriores reflexiones sobre el «peritexto» se encuentran en Di Fazio, Margherita, *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994.

12 Del Lungo comenta el fenómeno de la manera siguiente: «Cette géométrie variable concerne aussi le repérage du point de début du texte (...), et il convient donc d'ima-

de la correspondencia entre la metáfora inicial y la metáfora final de una obra según una subordinación de tipo metonímico. Ésta, a su vez, puede relacionarse con la idea del *tableau* de Barthes y con la reflexión posterior de Peter Brooks sobre el *plot*[13].

Pasando a delimitar las funciones del *incipit*, Del Lungo las clasifica sintetizándolas en función codificadora (empezar el texto), función seductora (interesar al lector), función informativa (situar la ficción) y función dramática (empezar la historia). En el primer caso se trata del modo en el que se establece «el contrato de enunciación» entre el destinatario y la voz enunciadora. En cuanto a las estrategias de seducción, son muchas y variables, y entre ellas se encuentra la dramatización inmediata, o sea el comienzo *in medias res*. El tercer punto es el de la «puesta en escena de la ficción» por medio de informaciones que van a constituir puntos de referencia para el lector, y que pueden articularse en función temática, metanarrativa y constitutiva. Pueden versar sobre el género del texto, sobre el mundo en general o sobre la ficción que quiere construirse[14]. La tensión informativa global del *incipit* puede variar de una «saturación informativa» a una «rarefacción informativa», provocando en el lector un sentimiento o de saturación o de vacío. El cuarto punto constituye la «puesta en escena de la historia», la entrada en la acción. Esto puede suceder gradualmente (*incipit* progresivo) o *in medias res* (*incipit* dinámico), en cuyo caso se procede según una dramatización inmediata, y el comienzo tiene que estar seguido por una «analepsis», un flash-back que recupera la parte temporal omitida. En este caso Roland Barthes se pregunta cómo buscar el *tableau* inicial, que, además de presentarse de forma compacta, puede diseminar sus elementos constitutivos en el curso de la diégesis[15]. Entonces no se puede hablar de paso lineal del *tableau* inicial al *tableau* final por medio de las sucesivas transformaciones narrativas[16], sino que hay que seguir los

giner l'incipit en tant que *zone* (plutôt que *point*) stratégique de passage dans le texte, dans la fiction, dont les limites sont souvent mobiles et incertaines et dont l'ampleur peut varier considérablement selon les cas», Del Lungo, *op. cit.* (nota 1), p. 137.

13 Barthes, Roland, «Par où commencer?», *Poétique*, 1 (1979) y *S/Z*, Paris, Étitions du Seuil, 1970, y Brooks, Peter, *Reding for the Plot*, Nueva York, Knopf, 1984, pp. 29-30.

14 Se trata de las preguntas que ponía la retórica clásica en la parte de la *inventio*: *quis? quid? ubi? quibus auxilis? cur? quomodo? quando?* Sobre la posibilidad de establecer una relación entre el exordio de la oración clásica y el *incipit* narrativo *cfr.* Mariani, Franca, «Il libro di sabbia»: una lettuta degli *incipit*», en Almeida, Ivan; Mariani, Franca y Parodi, Cristina, *Tre saggi su Borges*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, 1999, pp. 27-34.

15 Barthes, *op. cit.* (nota 13), p. 4.

16 Aunque la idea de un movimiento dinámico que lleve la situación desde el comienzo de una historia hasta el final está presente en casi todos los autores citados, la ela-

caprichos del nivel discursivo. Esta observación permite un acercamiento al tema del libro de Peter Brooks, quien cree que puede invertirse la afirmación tradicional de que la *fábula* precede la intriga, y verificar que a veces es el nivel discursivo el que determina la realización de la *fábula*, en el sentido de que los acontecimientos precedentes, las causas, sólo lo son, de hecho, si se miran retrospectivamente desde el final[17].

En realidad, la gran variedad de marcos, comienzos y finales que presenta la literatura narrativa de todos los tiempos ha suscitado múltiples reflexiones, dejando el debate abierto para ulteriores consideraciones, que en Italia se han concretado, a finales del segundo milenio, en el libro de Giulio Ferroni *Dopo la fine*[18]. El crítico está convencido de la estrecha relación existente entre el inicio y el final de una obra literaria, y señala haber encontrado muchas veces la cita de un dicho de Heráclito y de otro que se atribuye a María Estuardo. Podemos traducir el fragmento 60 del filósofo griego como «El camino que sube y el que baja son la misma cosa»[19]. La reina inglesa dijo «En ma fin est mon commencement», sentencia que aprovechó Thomas S. Eliot en su cuarteto *East Coker*[20], empezando y cerrando la composición con el verso «In my beginning is my end». La inversión de los términos cambiaría la orientación de la mirada, que en el primer caso se sitúa en el final de la vida y en el segundo en su comienzo, pero, moviendo los dos desde una posición cristiano-católica, podemos interpretar sus palabras, como sugirió el filosofo griego, en el sentido de que inicio y fin están estrechamente relacionados, recordando que hay que sustituir el matiz pagano por el cristiano. Pero en el pensamiento laico del Novecientos esta afirmación se encuentra en una cierta cantidad de textos que se sitúan alrededor de los años cuarenta-cincuenta. Estoy pensando en Samuel Beckett, quien, al acercarse al final de su obra *Fin de partie,* hace decir a Hamm «La fin est dans le commencement, et cependant on continue. Je pourrais peut-être continuer

boración teórica se debe a Todorov y a Greimas, quienes desarrollan de forma más analítica lo que estaba contenido ya en el modelo de Propp (Todorov, Tzvetan, «Les transformations narratives», en *Poétique de la prose,* Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp. 225-240; Greimas, Algirdas J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, (*Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966) y Propp, Vladimir J., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971, (Leningrado, 1928).

17 Brooks, *op. cit.* (nota 13), véase la «Conclusión» del libro.

18 Ferroni, Giulio, *Dopo la fine*, Turín, Einaudi, 1996.

19 Heráclito, οδοζ ανω κάτω μία και ωυτή, fragmento 60.

20 El título del cuarteto deriva del pueblecito de donde venía el antepasado del poeta que se trasladó a América. Escritos entre 1935 y 1942, los *Four Quartets* se publicaron en Nueva York en 1943. *Cfr.* Eliot, Thomas S., *The Complete poems and plays of T. S. Eliot*, London & Boston, Faber and Faber, 1969, pp. 169-196.

mon histoire, la finir et en commencer une autre»[21]. En la desesperada repetición de los eventos intranscendentes de la vida de cada día el hombre verifica que en su nacimiento ya se forman los gérmenes de su futura muerte, y, sin embargo, la incoación a repetir los mismos gestos, las mismas palabras, puede encubrir también la dificultad para cerrar una vida o concluir una obra[22]. Entre los otros protagonistas de la cultura occidental que han relacionado la creación de una obra literaria con la idea de la muerte, en el sentido que sólo desde el final cobran significado el comienzo y el desarrollo de una narración, se encuentran Jean Paul Sartre y Walter Benjamin[23], quienes manifiestan este convencimiento en varios puntos de sus obras. El tema, sin embargo, está bastante lejos, en mi opinión, de estar desarrollado de manera satisfactoria, sometiéndose, como ocurre en todos los asuntos de orden literario o más generalmente artístico, al cambio de las actitudes teóricas.

Entrando en el tema de las *Novelas ejemplares*[24], quiero precisar que voy a prescindir de la inmensa bibliografía que las concierne para fijarme sólo en aquellos trabajos que me han sugerido hipótesis de análisis acordes con el objetivo que me he propuesto. En cuanto a las secciones del texto que tomo en cuenta, pienso referirme a las primeras y a las últimas unidades narrativas (aunque, justo en el caso de Cervantes, en el *Quijote*, la frase inicial, «En un lugar de la Mancha...», constituye un verdadero *incipit* proverbial además de un auténtico rompecabezas para los estudiosos).

Pasando a considerar el peritexto de la obra en cuestión, omito comentar el nombre del autor, la fecha y los datos de la primera edición por parecerme innecesario. El título, en cambio, como sabemos, ha planteado no pocos interrogantes. En efecto, en el caso de Cervantes, hasta ahora no ha habido dudas en atribuirselo ciertamente a él junto a una

21 Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 91.

22 A este propósito *cfr.* Ferroni, Giulio, «Finale di partita» en Frabotta, Biancamaria, ed., *Arcipelago malinconia*, Roma, Donzelli Editore, 2001, pp. 211-222.

23 Véanse especialmente Sartre, Jean Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1990 (1938), y Benjamin, Walter, «El narrador», *Revista de Occidente*, 42 (1973), pp. 301-333 (en especial el párrafo XI, en la versión original *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977 (1936), vol. II, pp. 438-465). Con este ensayo, derivado de su reflexión sobre la obra del escritor ruso Nicola Lesskow, Benjamin se inserta en el debate sobre la muerte de la novela, más precisamente de la narración, en el que había participado ya también José Ortega y Gasset (*Ideas sobre la novela*, 1925). Las referencias a los dos intelectuales, Sartre y Benjamin, se encuentran repetidas veces en el libro de Brooks (nota 13).

24 Utilizo siempre el texto Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

clara intención significativa. Respondiendo a las dos funciones propias del título, temática y rhemática, en cierta medida éste nos orienta sobre el contenido y el género de las unidades narrativas. Puesto en el límite entre el comienzo del libro y el «intertexto», tiene que relacionarse necesariamente con la tradición que lo precede, relación que ha sido investigada hasta las más sutiles implicaciones semánticas de las dos palabras que lo forman, «novelas» y «ejemplares»[25].

A este propósito confirmo lo que sostuve en un trabajo precedente, donde me sitúo en la línea de los que defienden la ejemplaridad de las novelas en el sentido peculiarmente literario, sin excluir por esto los muchos aspectos diferentes que se han estudiado[26].

Las «Aprobaciones», la «tasa», el «Privilegio de Aragón», la «dedicatoria» y los «poemas» en obsequio evidencian los conceptos de «eutropelia», «honesto entretenimiento», y «laberinto», de manera que siempre quedan subrayadas la originalidad y moralidad de las novelas a las que todos se refieren.

Ahora vamos a enfrentarnos con el «Prólogo», considerándolo sólo en dos puntos porque también en este caso hay que saltar una serie de consideraciones muy conocidas.

Es muy probable que Cervantes, como hacen regularmente todos los autores, escribiera esta parte del paratexto tras haber acabado las novelas y haberlas puesto en su orden de sucesión. La decisión del escritor de romper el silencio en este caso tiene al mismo tiempo la función de «inicio» y de «fin», inicio de un discurso teórico y mirada final hacia el conjunto de las narraciones[27].

25 La historia de la «novella» desde su origen en la literatura medieval hasta la obra de Cervantes ha requerido una gran labor de investigación que actualmente cuenta con un buen número de resultados. Entre las publicaciones más recientes recuerdo las que han llevado a cabo un grupo de estudiosos franceses: Laspéras, Jean Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpelier, Editions du Castellet, 1987; Bessière, Jean, y Daros, Philippe, *La nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, Paris, Champion, 1996; Didier, Béatrice y Ponnau, Gwenhaël, *La nouvelle: stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, Paris, SEDES, 1996, y en Italia el texto de Liverani, Elena, *Narrativa barocca: le* Soledades de la vida y desengaños del mundo *di Cristóbal Lozano*, Roma, Bulzoni, 2000, en la que un amplio capítulo está dedicado al tema.

26 Ruta, Maria Caterina, «¿Se pueden releer las *Novelas ejemplares*?», en Strosetzki, Christoph, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster, 1999*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001 p.1172.

27 Para las consideraciones de conjunto sobre los prólogos véanse los dos libros de Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo de Revista de Literatura, 14, 1957 y *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo de Revista de Literatura, 27, 1968.

Expresando en el «Prólogo» el orgullo de ser el primero en escribir novelas de forma original, Cervantes puede haber querido aludir a su liberación de los modelos renacentistas, incluyendo también el uso tradicional del marco. El marco tiende a dar orden formal e ideológico a las narraciones y a favorecer la discusión entre los personajes, pero puede tener efectos opuestos, en el sentido de que los personajes y las discusiones pueden dilatar excesivamente su espacio, o que el número de los relatos puede crecer sin limite, hasta que el escritor, el único que tiene el poder de cerrar el marco y silenciar a los narradores, dé por acabada la obra.

El otro punto del «Prólogo» que quiero resaltar es cuando, dirigiéndose al lector, Cervantes explica la finalidad de la escritura literaria:

> Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. (p. 18)

El tiempo, pues, que queda libre, después de haber cumplido con todos los deberes, tanto de trabajo como religiosos, hay que dedicarlo a alguna forma de entretenimiento moderado para hacer descansar nuestro intelecto, nuestro «espíritu» en palabras del autor. El valor de entretenimiento honesto que las narraciones de Cervantes contienen está confirmado, como todos sabemos, en dos de las *Aprobaciones* que autorizan la publicación de la colección. En la de fray Juan Bautista Capataz, además, se usa la palabra «eutrapelia», que tan detalladamente han analizado en su significado etimológico y en su evolución semántica Bruce W. Wardropper y Joseph R. Jones[28]. En este caso estamos en una parte del peritexto externa al texto cervantino, desde donde se envían al lector señales sobre la novedad del género, la ejemplaridad del contenido y el ingenio del escritor.

He tenido ya la ocasión de relacionar la idea expresada por Cervantes al comienzo de su libro con el final de *El coloquio de los perros*, en el que el licenciado Peralta, acabada la lectura de la transcripción de

28 *Cfr.* Wardropper, Bruce W., «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en Bellini, Giuseppe, ed., *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, I, pp. 153-169 y Jones, Joseph R., «Cervantes y la virtud de la 'eutrapelia': la moralidad de la virtud de esparcimiento», *Anales Cervantinos*, XXII (1985), pp. 20-30.

Campuzano de lo que oyó contar al perro Berganza en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, concluye el debate con el alférez sobre la veracidad de la historia, negándola pero manifestando su apreciación por la calidad de la composición, del artificio y de la invención[29].

Según François Lecercle —que titula su análisis de la pareja final de novelas como «Le récit inachevé»[30]—, tanto en *El casamiento engañoso* como en *El coloquio de los perros* se reproduce la circunstancia de una narración insertada en la conversación de dos personajes, según un proceso de «mise en abîme» del marco. Cervantes parece divertirse en crear, en una colección que no tiene marco, un marco dialogado que engloba las dos novelas, perjudicando la narración, porque en la conversación de los dos amigos el comentario de Peralta niega la verosimilitud de *El coloquio de los perros*, y las continuas interrupciones y digresiones de los perros obstaculizan el avance del relato. Entonces la utilización del «marco» puede interpretarse como un «hommage ironique à un artifice inutil»[31]. Además, mientras la historia de Campuzano ha llegado ya a su conclusión, por lo menos por la parte que ve como protagonista a doña Estefanía, *El coloquio de los perros*, en cuanto acto narrativo, no tiene un desenlace porque falta el segundo relato, anunciado al comienzo. De esta manera la narración queda inconclusa, mofándose de ciertos modelos y normas, y afirmando sólo el gusto de narrar en el respeto de otros modelos, constituidos por los subgéneros narrativos de difusión popular en los siglos XV y XVI —caballerías y picaresca—. «Le récit inachevé» atestigua, en resumidas cuentas, por un lado la continuidad de la escritura y por el otro el placer de la lectura, libre ya de cualquier objetivo moralizante y fundamentalmente basado en el fin del «honesto entretenimiento».

Habiendo creado Cervantes una circunstancia que reproduce en la ficción la relación entre autor y destinatario, la lectura de *El coloquio*

29 Traté este punto en mi «Introduzone» a Cervantes, Miguel de, *Il dialogo dei cani*, a cura di Maria Caterina Ruta, Venecia, Marsilio, 1993, pp. 9-27, y en «Alcuni aspetti strutturali di *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, en Romero Muñoz, Carlos; Pini Moro, Donatella, y Cancellier, Antonella, eds., *Atti delle Giornate cervantine*, Padua, Unipress, 1995, pp. 65-74. Sugestiones parecidas se encuentran en Riley, Edward C., «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 83-94, y en Álvarez Martínez, José Luis, «El final del coloquio de Peralta-Campuzano», en *La estructura cíclica del* Coloquio de los perros *de Cervantes*, Badajoz, Editora Nacional de Extremadura, 1994, pp. 71-73. Tengo que precisar, sin embargo, que no me había detenido en ellas antes de la revisión de este trabajo.

30 Lecercle, François, «Le récit inachevé», editado por Didier y Ponnau, *op. cit.* (nota 25), pp. 14-15.

31 Lecercle, *op. cit.* (nota 30), p. 15.

de los perros —de la narración— se configura, pues, para el licenciado —ocasional lector de una novela cervantina—, como un momento de re-creación espiritual que no hay que separar de la re-creación del cuerpo; una posibilidad de re-nacimiento intelectual que nos rescata del cansancio y el aburrimiento que caracterizan nuestra vida diaria, como probablemente caracterizaron la vida del escritor[32].

Ahora bien, en mi opinión, el marco que encierran en sí las doce novelas está constituido exactamente por el «Prólogo» a las novelas y por el «Epílogo» representado por el final de *El coloquio de los perros*. El razonamiento de tipo metanarrativo formulado por Cervantes antes de entrar directamente en sus relatos, y en el momento de salir de ellos, se sitúa en el presente del acto enunciativo. No debió de parecerle necesario construir otra situación narrativa que englobara en sí sus narraciones, probablemente también porque la originalidad y extensión de su construcción no podía adaptarse a los marcos ya experimentados. El mensaje que nos comunica el final de *El coloquio de los perros*, en su espera de la narración de Cipión y de la resolución de los elementos misteriosos que alimentan el cuento, no poniendo la palabra *fin* a la novela ni al libro —o sea no decretando la muerte del escritor y el final de su actividad creadora—, no se conforma con la función clásica del marco.

Esta idea de marco se aleja de la concepción propuesta por Sklovski, quien analiza la tradición precedente y se acerca más a la de Lotman, ya recordada, en cuanto parece representar la intención del autor de separar su producción novelesca, original y finita, de la infinita materia que tenía al alcance.

Con respecto a las novelas hay que considerarlas individualmente para analizar cómo el autor decide empezar a contar y concluir su creación, y si en ellas se establece una correspondencia entre el principio y la conclusión. Si pasamos a los estudios de narratología, vemos que ya en la morfología de Propp, en la sucesiva revisión de Greimas o en la categoría del *tableau* de Barthes se establece siempre una correspondencia entre la situación del estado inicial de una historia y su situación final. En el desarrollo del cuento mítico y folclórico, al comienzo, por una intervención traumática, se produce un desorden, un desequilibrio que en el *tableau* final tiene que estar sustituido por el nuevo orden que las transformaciones dinámicas han permitido construir.

32 Ruta, Maria Caterina, «Il *Don Chisciotte* e la 'gioia' di Sciascia», en Tedesco, Natale, ed., *Avevo la Spagna nel cuore*, Quaderni Leonardo Sciascia, Milán, Edizioni La vita felice, 2001, pp. 83-93.

Sobre los finales de las *Novelas ejemplares* los trabajos de Riley y de García López se complementan en algunos puntos y difieren en otros. El estudio más antiguo es el del llorado profesor inglés[33]. Riley conoce y cita a los críticos de la escuela anglosajona que se habían interesado en el concepto de fin y en particular de la conclusión de una narración[34], pero prefiere limitarse a la terminología más común, que distingue el final en abierto y cerrado, y en algunos casos también en ambiguo. De su reflexión resulta que nueve novelas cervantinas tendrían un final cerrado, excluyendo *Rinconete y Cortadillo*, *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*. Sin embargo, de las nueve unas cuantas contienen en el final elementos que debilitan su función conclusiva. Seis de las siete terminan con las fórmulas que se asocian a la narrativa tradicional, aunque en la realización del escritor de Alcalá presentan siempre algunas variantes. Se trata del tema de la perpetuación de la familia con su descendencia o de la afirmación de la idea de la fama que vence a la muerte también a través de la consagración literaria de los poetas. En los dos casos estos finales acercan el tiempo pasado al presente del escritor y de los primeros lectores, impresión de contemporaneidad que puede reforzarse con la introducción de detalles realistas como la indicación de una casa, un edificio o un monumento conocidos, o el apellido de una familia realmente existente en la época. A esto puede contribuir aún más la presencia del narrador, que introduce en el final algún comentario suyo.

Esos mismos finales son los que más interesan a Jorge García López, que se propone desarrollar la hipótesis de la presencia de una forma peculiar de «realismo literario» en las novelas cervantinas[35]. Su demostración se basa en las novelas de *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* y *Las dos doncellas*, en cuya conclusión el narrador realiza un proceso de actualización en el presente —y a veces en el futuro— aludiendo a la vida feliz de la pareja, a la prosecución de la descendencia con hijos y nietos, o a la celebración de la belleza y las virtudes de la protagonista en los versos de los poetas. Los mismos rasgos de realismo ya mencionados (edificios, monumentos, apellidos), tendrían la función de hacer creíbles unas historias que

33 Riley, Edward C., «Cómo se termina un relato. Los finales de las *Novelas ejemplares*», en Vilanova, Antonio, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989), Barcelona, PPU, 1992, I, pp. 691-702.

34 Véanse Kermode, *op. cit.* (nota 10); Brooks, *op. cit.* (nota 13); Bonheim, Helmut, *The Narrative Modes*, Cambridge, Brewer, 1982, y Lodge, David, *The Art of Fiction*, *The Independent on Sunday*, 1991-1992.

35 *Cfr.* García López, Jorge, «Finales de novela en las *Ejemplares*», *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 125-192.

en muchos puntos son poco verosímiles, pero variando en cada caso algún pormenor. Asumiendo una posición clasificatoria parecida a la de Riley, García López comenta así su demostración:

> La referencia al presente de los personajes compensa y equilibra los elementos de *romance* de cada uno de los relatos. Ahora bien, no contento Cervantes con la mera insistencia en la realidad de su historia, ensaya en esas seis novelas variantes del procedimiento[36].

En cuanto a *El licenciado Vidriera* y *El celoso extremeño*, caben dentro del género de las biografías, en este caso de dos hombres que sufren una patología evidente en sus comportamientos. En el caso de *El celoso extremeño*, al final el narrador se declara partícipe de la historia, mientras que en el relato de la vida de Tomás Rodaja se mantiene fuera de la narración. En *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros* se sustituye el realismo de tipo literario con un conjunto de detalles de la vida cotidiana. En *Rinconete y Cortadillo* y *La señora Cornelia*[37] falta completamente una vinculación al presente del escritor. Jorge García López comprueba que la introducción del tiempo de la enunciación es un procedimiento que, además de hallarse en la novela picaresca, está presente en la producción novelística italiana y da ejemplos sacados de la obra de Matteo Bandello. En su conclusión el crítico español subraya el hecho de que todos los elementos puestos en evidencia abogan hacia una elaboración de la colección de las *Novelas ejemplares* pensada y meditada a la manera «del mejor novelista de la Italia del Renacimiento»[38].

Al examinar los finales de *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre* y *Las dos doncellas*, Alessandro Martinengo hace hincapié en la preceptiva que el Concilio de Trento dicta en tema de matrimonio[39]. El crítico italiano recuerda la práctica en uso antes del Concilio (matrimonio «de praesenti» o «por palabras»),

36 García López, *art. cit.* (nota 35), p. 189.

37 Es divertido lo que García López comenta a continuación al referirse a las investigaciones de los eruditos de corte positivista que dieron la vuelta a archivos y bibliotecas en búsqueda de la confirmación de la veracidad de las citas cervantinas. En nuestros días hemos comprendido que con este recurso técnico el escritor está creando una ilusión de verdad tan bien organizada que engañó a letrados muy sabios como Rodríguez Marín o González de Amezua y Mayo o Astrana Marín.

38 García López, *art. cit.* (nota 35), p. 192.

39 *Cfr.* Martinengo, Alessandro, «Las *Novelas ejemplares* y el Concilio tridentino (dos desenlaces matrimoniales en oposición)», en Romero Muñoz, Carlos; Pini, Donatella, y Cancellier, Antonella, eds., *Atti della V Giornata cervantina*, Padua, Unipress, 1998, pp. 37-51.

por la que se admitía el matrimonio «clandestino», mientras que posteriormente se exigió la entereza del rito: repetición de «las amonestaciones públicas» por parte del párroco durante tres domingos consecutivos y celebración de las bodas por un sacerdote y en presencia de dos testigos. Pasando al análisis de las cinco novelas que se clausuran con un matrimonio, y prescindiendo de consideraciones ideológicas sobre la influencia de la formación erasmista de Cervantes, Martinengo encuentra que en *La gitanilla* y *Las dos doncellas* a Cervantes le sirven las normas tridentinas, mientras que en *La fuerza de la sangre* son las pre-tridentinas, y en *El amante liberal*, así como en *La española inglesa*, le conviene adoptar una posición intermedia. En cada final, según Martinengo, Cervantes se dejaría condicionar sólo por las exigencias que le dicta la escritura misma de las novelas[40]. Las explicaciones de los tres críticos, sin embargo, se limitan a aclarar fenómenos que afectan justo el nivel del discurso y sólo en parte la interpretación de la historia en el último caso.

También Jean Michel Laspéras se ha ocupado de la aplicación de las normas tridentinas en las novelas de Cervantes, después de haber tratado el tema del matrimonio en su trabajo *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*[41]. Queriendo proceder en el examen de las relaciones establecidas en los doce relatos entre dogma religioso y práctica social, verifica que en las familias aristocráticas los hijos profesan obediencia a los deseos de los padres en cuanto al matrimonio, sin excluir casos en los que la libre elección de los jóvenes y la voluntad de los padres no coinciden. En circunstancias parecidas Cervantes parece encubrir la problemática del asunto bajo el respeto a las reglas[42]. Con el recurso a la ironía el escritor establece un debate entre las novelas que terminan con la obediencia al Concilio y aquellas en las que prevalece el respeto de los padres, revelando, según Laspéras, una mayor inclinación hacia la teoría tridentina.

Coincide con su opinión —pero no con la de Martinengo— Díaz Migoyo[43], quien está convencido de que el escritor consideraba el matrimonio cristiano como el más adecuado para legitimar las relaciones

40 «...la adopción por parte de Cervantes de distintas soluciones matrimoniales, la decisión de entreverar sus relatos con alusiones al espíritu y a la preceptiva de Trento, o de prescindir, explícita o implícitamente, de ellas no derivan de ninguna opción, sino que dependen, predominantemente y caso por caso, de imperiosas e insoslayables exigencias de escritura.», Martinengo, *art. cit.* (nota 39), p. 51.

41 *Op. cit.* (nota 25).

42 Véanse también *La española inglesa, Las dos doncellas, La fuerza de la sangre.*

43 Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial de *El amante liberal*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV (1987), pp. 129–150.

entre los sexos[44]. Sin embargo, y a propósito de *El amante liberal*, Migoyo cree que el escritor presenta una conclusión demasiado ideal en una atmósfera de ficción que, por ser absoluta cancela precisamente su idealidad.

El interés suscitado por esta novela en años recientes me ha sugerido un examen más detenido del funcionamiento de sus partes iniciales y finales, que aparecerá en otro volumen[45]. En este texto intentaré simplemente resumir sus líneas principales.

La novela, la única de la colección, se inicia *in medias res* introduciendo directamente el personaje de Ricardo, sentado frente a las ruinas de la capital de Chipre, evidentemente afectado por el cambio espacial, social y emotivo ocurrido en su vida. El narrador extradiegético y heterodiegético, que está presente en las doce novelas, interviene entonces presentando al joven e introduce al renegado Mahamut, de manera que prontamente se recupera la escena del exordio cronológico en la larga analepsis que el cautivo pronuncia en presencia del amigo. Ricardo se detiene a describir a Leonisa con todas sus características físicas, morales y psicológicas, siguiendo el modelo hiperbólico de la tradición petrarquista, y con exageración parecida pinta a Cornelio como joven de belleza y trajes afeminados, cobarde, arrogante y calculador en sus móviles. De esta forma se retarda el comienzo de la acción, dilatando excesivamente la escena inicial pero permitiendo al lector la percepción de las actitudes contrastantes de los protagonistas: por un lado se colocan los padres de Leonisa y de Cornelio —a cuyo proyecto Leonisa, seducida por la belleza y los modales poco viriles del joven, parece adherirse—, y por el otro está Ricardo —quien sufre por el encubierto desdén de la mujer amada—. La irrupción de los piratas turcos perturba este orden provisorio y produce un cambio radical en la vida de Ricardo y Leonisa.

En cuanto a las funciones que caracterizan un *incipit*[46], vemos que tanto el comienzo material de la narración como el cronológico las incluyen todas: pacto enunciativo entre el narrador y la narración interna, así como con el lector implícito (las dos veces el texto arranca por boca de Ricardo); acción seductora por el comienzo *in medias res* y por el tono enigmático que preside la evocación retrospectiva del protagonista; abundancia —en los dos comienzos— de datos informativos sobre

44 Díaz Migoyo, *art. cit.* (nota 43), pp. 129-130. El crítico se basa en los resultados de la investigación de Forcione, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: a Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

45 *Cfr.* el *Homenaje a Jean Canavaggio* en preparación.

46 Véase la teorización de Andrea Del Lungo citada en la nota 1.

las coordenadas espacio-temporales, las posiciones sociales y económicas de los personajes, y su carácter y condición sentimental, pero abundancia también de datos sobre el género literario; y arranque de la acción, inmediato en el inicio material de la novela, más retardado en el cronológico.

La relectura del último periodo de *El amante liberal* nos permite verificar la elaboración cervantina de las fórmulas finales y buscar las posibles correspondencias entre los elementos de los dos *incipit* con los del final:

> Todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos, y la fama de Ricardo, saliendo de los términos de Sicilia, se extendió por todos los de Italia y de otras muchas partes debajo del nombre del amante liberal, y aún hasta hoy dura en los muchos hijos que tuvo en Leonisa, que fue ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura. (p. 159)

En este *happy end* Riley ha visto una proyección de la historia hacia el futuro en lugar de un cierre definitivo, una abertura que crea el paso para que se insinúe la ironía del escritor. La fama de Ricardo está exaltada de una forma tan exagerada que, si por un lado enfatiza el título de la narración, por el otro lo ridiculiza extendiendo a un espacio sin límites la circulación de su historia. Parece evidente el intento de quitar a la fórmula toda credibilidad histórica y de acercarla lo más posible a la libertad imaginativa de los cuentos infantiles, jugando sobre todo con las dimensiones espaciales y temporales. En el elogio final de Leonisa[47], que recuerda el retrato inicial, Cervantes repite lo que suele decir de todas las mujeres hermosas y virtuosas de su universo narrativo[48], afirmando, según el modelo de las novelas bizantinas, una virginidad que al lector avisado le parece poco verosímil.

El periodo final, sin embargo, nos informa sólo sobre Ricardo y Leonisa; hay que retroceder en la narración y releer la escena de la llegada de los ex-cautivos y renegados al puerto de Trápani en trajes tur-

47 «...ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura.», p. 159.

48 Véase el cap. «Il brutto delle donne» en Ruta, Maria Caterina, *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000, pp. 159-199, y además Bognolo, Anna, «La rosa elusa. Il *topos* della descrizione femminile nelle *Novelas ejemplares*», *Annali di Ca' Foscari*, XXXI, 1-2 (1992), pp. 391-399; Manero Sorolla, M.ª Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990 y «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXVIII (1992), pp. 5-71.

quescos, y de la consecuente demostración de la liberalidad auténtica del joven[49].

En esta circunstancia no aparece muy clara la función que el obispo o arzobispo de la ciudad[50] desarrolla con su solemne entrada en escena y con la aceleración de las bodas. El prelado se limita a confirmar la promesa que Leonisa, con una audaz inversión de las partes, hace a Ricardo, mezclando prácticas pre y post-tridentinas e insinuando la sospecha de que alguien entre los presentes pueda tener interés en desmontarlo todo. Se podría pensar en los padres de Cornelio, que se empeñarían en no perder la riqueza de Leonisa, o en la misma Leonisa, si no creemos en la proclamada firmeza de su sentimiento hacia Ricardo[51]. Por consiguiente, la conclusión resulta más bien de la conciliación de sentimientos e intereses que de un verdadero triunfo del amor desinteresado. Si el lector común tiene el derecho de reivindicar la posibilidad de soñar aceptando un final digno de la mejor patraña, el lector avisado percibe sus incongruencias y sabe interpretarlas: en la confrontación de los elementos iniciales y finales, estructurados alrededor de los tres discursos de Ricardo, reconoce las repetidas infracciones de los códigos que entretejen la novela: el código petrarquista, el género narrativo y las normas religiosas. Todo esto evidencia la novedad de la construcción narrativa, por un lado, y por el otro la calidad de los valores humanos que se imponen al final de una peripecia, que, si a menudo roza lo increíble, se reviste de muchas implicaciones simbólicas.

Otro relato que se concluye con unas bodas y un *happy end* es *La gitanilla.* Los muchos comentarios que se han sucedido sobre la primera novela de la colección, han evidenciado suficientemente la gran mayoría de sus aspectos narrativos, sometiéndolos a criterios interpretativos múl-

49 «...la nueva liberalidad no es, en realidad, sino el abandono o negación de la antigua, su superación, si se quiere:...» afirma una vez aún Díaz Migoyo (*art. cit.* nota 44, p. 146), y añade poco después que «En efecto, la antonomástica liberalidad del amante no es sino una ficción irónica, la ironía misma: un enunciado aparentemente aceptable, pero realmente inaceptable. En vez de liberalidad, es un simulacro de liberalidad...» (p. 147). En un análisis sucesivo Georges Güntert subraya la perfección con la que en este final Cervantes nos presenta «...el simulacro de la ejemplaridad y su descostrucción.» (Güntert, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo*, Barcelona, Puvill, 1993, p. 131) por el hecho de que lo que conquistan los dos amantes es reconocerse a sí mismos como *sujetos*, más allá del respeto de las reglas sociales y religiosas (p. 142), que más bien desafían. Por esto Güntert se disocia de la interpretación *ejemplar* de la novela, defendida en la mayoría de las críticas anteriores, y propone una lectura irónica.

50 En efecto Martinengo ha demostrado que no era ni el uno ni el otro, *cfr.* art. cit. (nota 39).

51 Como, en cambio, lo cree Güntert.

tiples. Si nos fijamos en el título, verdadero inicio de la narración, observamos ya la originalidad de la elección del sujeto por parte del escritor: se trata de un personaje de un grupo social marginado, raramente representado en literatura, femenino y además joven, tanto que se le define con un afectuoso diminutivo, índice de la simpatía que Cervantes profesaba hacia él. Recuerdo que, acentuando el valor epifánico de la novela, Juan Bautista Avalle-Arce propone la hipótesis de que *La gitanilla* haga de «Pórtico» a toda la colección de las *Novelas ejemplares*[52].

En el exordio, de tono sentencioso, un narrador —siempre extradiegético y heterodiegético— pinta a los gitanos *sub specie* ladrones y luego introduce a Preciosa, cuyas excelsas cualidades físicas, morales e intelectuales poco la caracterizan como gitana, aunque la joven ha aprendido de su supuesta abuela también las habilidades propias de aquella gente. Entonces, en las primeras líneas de la narración, nos enfrentamos con dos aspectos determinantes: por un lado la brutal calificación de los gitanos, el elemento que la sociedad de la época tendía a expulsar de su interior, y por otro un retrato de la hermosa muchacha en el que se insinúan unas sospechas sobre su verdadera identidad. También en este caso me parece que el *incipit* cumple con todas las funciones que le son propias en cuanto a pacto narrativo: seducción del lector por la novedad del tema, primeras informaciones bastante ambiguas y comienzo de la acción dramática cuando por fin el narrador anuncia: «...así determinó el águila vieja sacar a volar a su aguilucho y enseñarle a vivir por sus uñas» (p. 29).

Todos sabemos que, después de la «agnición» de Preciosa, la novela termina con las bodas de don Juan y doña Costanza, bodas que, cuando los dos son aún Andrés y Preciosa, se aplazan con la motivación de las amonestaciones en la iglesia, mientras que el Corregidor demuestra tener mucha prisa en casar a los dos jóvenes aduciendo la razón de la ejecución de Andrés. Es un caso en el que, como se ha dicho, los intereses de los padres y los de la iglesia se contrastan. La misma motivación se vuelve a sacar también sucesivamente, cuando todo se ha aclarado y el arzobispo tiene que dar licencia para que sea suficiente una sola publicación de ellas[53].

Nunca antes se habían defendido con tanto ahínco las reglas tridentinas, de modo que no estará de más preguntarse sobre las causas de esta

52 *Cfr.* Avalle Arce, Juan Bautista, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, t. I, pp. 19-28.

53 «Don Juan dijo que no saldría de lo que él ordenase; pero que, ante todas cosas, se había de desposar con Preciosa. Concedió licencia el arzobispo para que con sola una amonestación se hiciese» (p. 107).

actitud por parte del narrador. En el primer caso este respeto produce un retraso que da tiempo para descubrir del todo las identidades de los dos jóvenes, también en el sentido moral, y para concederles todos los privilegios pertenecientes a su verdadera posición social. En el segundo, don Francisco de Cárcamo, padre de Andrés-don Juan, tiene el tiempo de trasladarse de la corte a Murcia para participar en los festejos del «desposorio». Los padres no ocultan la satisfacción recíproca de que el matrimonio combine el amor de sus hijos con los intereses económicos, y todo vuelve a su orden: Preciosa recupera su condición social y al novio prometido, Juan su honra y a su amada, y a los gitanos y la mesonera les son perdonadas las culpas. La difusión de la noticia de un caso tan raro se confía a los poetas, entre los cuales se nombra al licenciado Pozo, rompecabezas de los eruditos de finales del siglo XIX. Ésta sería la burla que Cervantes haría a ciertos lectores determinados, variando con la introducción de un personaje —probablemente inventado— la convención de la fórmula conclusiva[54].

Confrontando la situación inicial de *La gitanilla* con su desenlace, se nota que, en virtud de los sospechosos indicios diseminados al comienzo, se ha provocado efectivamente un vuelco del estado social de la joven. Como ha observado el crítico Laspéras, cuando la joven (que previamente, en cuanto gitana, ya había reclamado su derecho a la libre elección), es introducida en una familia aristocrática, declara obediencia a la voluntad paterna respetando un orden social distinto con respecto al matrimonio. El premio será el de la unión con Andrés después de dos años de prueba, unión que en la sociedad gitana hubiera podido, incluso, prescindir de la sanción sacramental. Es evidente el enfrentamiento que se establece entre los dos órdenes y la diferencia entre la libertad que impera en la sociedad gitana y las muchas obligaciones que limitan a los componentes de la sociedad «otra», la dominante. Si nos preguntamos hacia dónde va la preferencia de Cervantes, cada uno de nosotros puede aducir su propia opinión, encontrando en la misma obra del escritor argumentaciones a favor de una posición o de la otra. Desde mi punto de vista creo que Cervantes defendía con fuerza la idea de la libertad pero su tarea de escritor era la de pintar la sociedad de su tiempo en todas sus facetas. El lector avisado se daría cuenta de las infracciones por él cometidas: infracción del código petrarquista, llevando al extremo el retrato físico y moral de la gitanilla, e infracción del código narrativo en la que parece ser una obra de la madurez del autor. La innovación en la vertiente de la interpretación del mensaje transmitido por

54 Riley, *art. cit.* (nota 33, 1992), p. 595 y García López, *art. cit.* (nota 35).

la novela, por consiguiente, sería cuanto menos una mirada ambigua, inquieta o perpleja ante la organización de la sociedad en la que le había tocado vivir.

Quiero añadir una consideración más, la de que en esta conclusión aparece una voz narrante en primera persona («Olvidábaseme de decir...»), la misma que se esconde detrás de la forma verbal «Parece», con la que inicia el cuento y que de esta forma revela haber dominado toda la narración según una focalización muy peculiar. No son raras las metalepsis en la obra cervantina, se sabe, pero creo que la presencia constante del narrador en las *Novelas ejemplares* sustituye en alguna medida las ocasiones de debate externas a las narraciones que la existencia de un marco permite en las otras colecciones de novelas, insertándolas en las narraciones mismas.

Conviene confrontarse, ahora —tras haber analizado dos finales de cierre feliz—, con una de las dos conclusiones negativas de la colección. La reflexión teórica nos sugiere que tanto en el escritor como en el lector la idea del fin de una obra literaria puede evocar, además de la idea del silencio, de la ausencia de la palabra, también la de la muerte. Por el agotamiento del acto de creación se genera un estado de «melancolía» que se potencia fuertemente si a éste se suma la muerte del protagonista.

En el final de *El licenciado Vidriera*, el primer final trágico de las *Novelas ejemplares*, secundado por el de *El celoso extremeño*, se descubre la «curación repentina» del protagonista, misteriosa y total como su locura, que da lugar primero al desengaño con respecto a la carrera de las letras, y sucesivamente a la muerte en el ejercicio de las armas. En un trabajo de 1984 Jorge Urrutia propone una articulación de la materia narrativa en cuatro partes, en lugar de las tres que habitualmente se subrayan[55]. De esta forma las líneas dedicadas a contar el periodo de formación del protagonista y las del párrafo final tienen una extensión bastante parecida frente a la mayor extensión de las partes dedicadas al viaje a Italia y al periodo de la locura.

Me ayuda en mi reflexión el recuerdo del análisis estructural del *Lazarillo de Tormes* que el estudioso checo Bělič dio a conocer a finales de los años 60. En él explicó la evidente diferencia de extensión entre los tratados del texto según la importancia que cada episodio tenía en la formación del pícaro. El poco espacio dedicado a los tratados cuar-

55 Urrutia, Jorge, «El Licenciado Vidriera», *Edad de Oro*, III, pp. 289-297, ahora en *El tejido cervantino*, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1992, pp. 59-74. También Joaquín Casalduero había individuado en la novela cuatro partes, pero sin encontrar una explicación estructural, *cfr. Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»* Madrid, Gredos, 1969^2 (1943).

to y sexto se opone a las decenas de páginas de los otros, en cuanto en éstos se cuentan acontecimientos decisivos para la formación del joven protagonista y en los otros se indica sólo el fluir del tiempo necesario para que el pícaro complete su periodo de formación[56].

En las partes intermedias el narrador de *El licenciado Vidriera* concede mucha atención a las enumeraciones —enumeraciones de las características de las ciudades italianas en la segunda y de la cadena de apotegmas y sentencias en la tercera— mientras que en el inicio y el final se limita a decir básicamente lo imprescindible para completar la historia. A este exordio se le han buscado modelos evidentes, como la novela picaresca del anónimo erasmista o los libros de caballerías, y se ha recordado que algunas «novelle» italianas están embutidas de proverbios y dichos. *El Licenciado Vidriera* es ideal para reflexionar sobre la organización del comienzo y de la conclusión y sobre su relación intrínseca. La narración empieza por boca de un narrador extradiegético y heterodiegético, que, sin embargo, nunca penetra en lo más íntimo y profundo del protagonista.Después del hallazgo del muchacho durmiendo bajo un árbol, dos estudiantes le piden informaciones sobre su condición. Vemos directamente lo que dice el texto:

> A lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por sólo que le diese estudio. Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también.
> —Desa manera —dijo uno de los caballeros— no es por falta de memoria habérsete olvidado el nombre de tu patria.
> —Sea por lo que fuere —respondió el muchacho—, que ni el della ni del de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella. (pp. 265-266)

A la nueva pregunta de sus interlocutores sobre cómo piensa realizar su proyecto, el mozo contesta «Con mis estudios (...) siendo famoso por ellos. Porque yo he oído decir que de los hombres se hacen los obispos» (p. 266), manifestando su fe en la posibilidad de cambiar el propio estado por el efecto de sus obras[57]. En *El licenciado Vidriera* la falta de recursos que produce el desequilibrio inicial proyecta en el fu-

56 Bělič, Oldrich, «Los principios de composición en la novela picaresca», en *Análisis estructural de textos hispanos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, pp. 19-60.

57 El dicho está repetido más de una vez en el *Quijote,* y testimoniaría un convencimiento del autor, por lo menos en una fase de su vida. Como Tomás, el soldado Cervantes había esperado ganar fama con su actuación militar y merecer después en la vida normal el reconocimiento de sus méritos.

turo la vida de Rodaja, conteniendo en sí misma la potencialidad necesaria para que el fin se cumpla, y, al mismo tiempo, la causa de un posible fracaso. Cesare Segre observa: «...podemos ahora releer la novela como la historia de una tentativa de afirmación social por parte de un modesto labrador: una afirmación que, si bien tiene como coronamento la fama y la honra, tiene como sostén indispensable la situación económica»[58]. Los presupuestos narrativos del *incipit*, por lo tanto, dejarían abierta una conclusión feliz.

Vamos a ver las últimas palabras de la novela que pronuncia el mismo narrador del comienzo:

> Esto dijo, y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama, en su muerte, de prudente y valentísimo soldado.

La conclusión se sitúa en perfecta correspondencia con la primera contestación de Tomás. Donde leímos «estudios», ahora leemos «armas», las dos palabras al lado del concepto de «fama» presente en los dos periodos. El misterio que había envuelto al personaje en su primera aparición queda como patrimonio del narrador, que ha decidido no resolverlo porque al final se revela definitivamente que, más que un proceso psicológico, lo que ha demostrado es un problema social. En una sociedad rigurosamente jerarquizada no vale el dicho que el mozuelo cita al comienzo, y su existencia atestigua que no de todos los hombres se hacen los obispos y que la carrera de las letras es difícil de realizar cuando no hay quien ayude en ella; hacerse valer por sí solo todavía es tan improbable como lo era para Lázaro y Guzmán de Alfarache. Pero en este caso también la carrera de las armas reserva a Tomás Rueda un fin fatalmente repentino, aunque glorioso. Frente a las innumerables y arriesgadas peripecias de las que salen vencedores Ricardo, en *El amante liberal*, y Ricaredo, en *La española inglesa*, al pobre provinciano no le queda más remedio que ir a encontrar la muerte en el frente flamenco, víctima de los que se rebelan a la autoridad centrípeta de la monarquía española. Entonces hay que pensar que para el pobre, para el desamparado, no existe ninguna posibilidad de ilusión, y tampoco la locura —que, si por un tiempo constituye una forma de huida de la realidad

58 Segre, Cesare, «La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 52-63, y en italiano en Segre, Cesare, *Fuori del mondo*, Turin, Einaudi, 1990, pp. 121-132.

cotidiana, luego se disuelve y deja paso a la miseria material e intelectual de esta misma realidad. Haber elegido un temperamento «melancólico» para construir este personaje tan original no justifica suficientemente la tristeza del desenlace, aunque se acepte el análisis psicológico sugerido por Segre[59]. La «melancolía» de Rueda se convierte en el medio para concretizar una dificultad objetiva de aquella organización social, y contribuye a confirmar la melancolía del agotamiento de la narración.

Un narrador en tercera persona, externo al relato, presenta a los dos protagonistas de *Rinconete y Cortadillo* sin ahorrar detalles en la descripción de su aspecto exterior. Luego pasa la palabra a los dos personajes, cuya voz alterna continuamente con la del narrador, manteniendo en todo el desarrollo de la parte central la perspectiva de los dos jóvenes. Sabemos que con este inicio se produce un cambio respecto a la primera persona que hasta la época había caracterizado la narración de la vida de los pícaros, y por consiguiente respecto a la interpretación autobiográfica del relato. Sabemos también que éste no es el único cambio que Cervantes aporta a aquella tradición con la que entretiene una relación que ha permitido los comentarios más diversos[60]. Este comienzo seduce al lector por su novedad y ambigüedad, a pesar de lo detallado que es el retrato de los dos mozos, que parece saturar la función informativa, mientras que en la realidad quedan algunos interrogantes que no tienen respuestas ni en el final.

Las características de la narración nos empujan a mirar a los dos mozos de forma diferente a lo que solía hacerse al considerar a los protagonistas de las novelas picarescas, y esta diferencia permanece hasta el final del relato, que, como se ha subrayado, no presenta acciones muy dinámicas. A esta conclusión se llega de forma abrupta y sin haber cerrado ninguna historia; se trata de un final abierto, de una conclusión *in medias res*, que promete una continuación que se deja para otra ocasión. Es evidente que se trata de una situación distinta de la del comienzo *in medias res* de la novela ya examinada, porque en aquel caso los precedentes se recuperaban íntegramente mientras que en éste todo se deja a

59 Véase la descripción del 'melancólico' en el cap. V de Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 321-346. Además, *cfr.* Quondam, Amedeo, «Il gentiluomo malinconico», en Frabotta, ed., *op. cit.* (nota 22), pp. 93-123.

60 Una información bastante detallada sobre la relación de la obra cervantina con la tradición picaresca se encuentra en la «Nota bibliográfica» de la edición de las *Novelas ejemplares* de García López (nota 24), pp. 789-805 y en el artículo del mismo García López, «Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca», *Cervantes*, XIX, 2 (1999), pp. 113-124.

la libre imaginación del destinatario. Acerca de los protagonistas sólo se añade la admisión de la recuperación moral de ambos. El largo comentario, que funciona de recapitulación de todo lo que Rincón y Cortado han visto y oído decir, se ha visto como hábil manifestación retórica por parte del escritor, pero ya se ha repetido varias veces que nada es ingenuo en Cervantes. Es cierto que este resumen cierra la ventana sobre la actividad de la cofradía de Monipodio. Lo que no se soluciona es la vida de los dos amigos, que, en este caso, se abre hacia un futuro positivo. La medida y duración de este cambio quedan sin concretar, pero el narrador no quiere precisarlas y probablemente tampoco interesarían al lector contemporáneo, atraído sobre todo por lo divertido del estilo y de las partes descriptivas de la novela. Este tipo de lectura ha permitido ver el comienzo y el epílogo —contados en tercera persona—, como partes del marco que encierra la descripción de la vida del hampa sevillana, a la que se daría el mayor relieve. De esta forma las escenas costumbristas ganarían importancia en detrimento de la experiencia de los dos mozuelos y de su cambio final.

Abro un paréntesis para referirme a la lectura memorable del personaje de Ginés de Pasamonte que hizo Edward C. Riley poco antes de su desaparición, insistiendo sobre la relación de Cervantes con el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* a partir de las declaraciones puestas en boca del galeoto sobre su propia autobiografía[61]. A este propósito se detiene sobre el tema del cierre de una narración confrontándose con la opinión de algunos teóricos de la literatura o comentaristas del escritor alcalaíno[62]. Inevitablemente esta reflexión conduce a *Rinconete y Cortadillo* y a su final. Una autobiografía no puede clausurarse como historia de una vida, pero sí en cuanto organización coherente de una materia narrativa. Así lo habían demostrado el narrador anónimo y Mateo Alemán, y de ellos aprendió Cervantes la lección. Tenemos que considerar nuestra novela, pues, en la sistemática integridad del conjunto de la narración, y respetando la relación especular entre expresión y contenido. De este modo se explica el hecho de que las novedades del nivel puramente estético transmitan un mensaje nuevo, optimista, opuesto al determinismo pesimista de las novelas picarescas precedentes.

No puede escapársenos, sin embargo, la divergencia que se crea entre la posibilidad de cambio que se les permite a los dos protagonistas y el final trágico de *El licenciado Vidriera*. No es fácil aducir explicaciones con-

61 *Cfr.* Riley, Edward C., «Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte», *Lecturas del «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2000, después en Riley, Edward C., *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 51-71.

62 Entre otras citas recuerda el paso ya aludido de Walter Benjamin (nota 23).

vincentes por lo que se refiere a las razones de orden social; se podría pensar en un cambio de dimensión modesta, proporcionado a los orígenes de los dos jóvenes y no tan pretencioso como el de Tomás Rueda, que hubiera turbado una jerarquía social que se creía inamovible. Lo único que el texto nos autoriza a confirmar es la lección moral que los dos jóvenes sacan de su experiencia, haciendo deslumbrar una flexibilidad de actitud temperamental que la fisiognomía de la época no dejaba concebir[63].

Después de mucha teoría y de algunos análisis hay que sacar algunas conclusiones, aunque es casi imposible decir algo nuevo sobre la obra que nos ha interesado. Consideradas la extensión y la tipología de sus narraciones, es cierto que Cervantes utiliza varias modalidades de comienzo, confiadas a un narrador extradiegético y heterodiegético. Cuando el relato empieza *in medias res* o que se reconstruye desde el final siempre es fácil recuperar el *tableau* inicial. En cualquier caso, el narrador distribuye estratégicamente las funciones que marcan el *incipit*, estableciendo el pacto narrativo con el destinatario, a veces también interno al texto, y atrapándolo en la red de sus tentativas de seducción. En cuanto a los datos informativos que tienen que introducir al lector en la historia, a veces el escritor mantiene un tono reticente; la misma reticencia que en alguna ocasión vuelve a aparecer hacia el final. Hemos visto, además, que en muchos casos prevalecen las fórmulas tradicionales de los cuentos folclóricos, donde se juntan elementos de idealismo y de realismo, pero es aquí donde, más que en otros lugares de la narración, se deja paso a la ironía. Se trata de una ironía que en mi opinión se dirige sobre todo al blanco literario, involucrando el orden social y el eclesiástico. Cervantes no está repitiendo a la letra ninguna fórmula introductoria ni concluyente, porque no está conforme con los significados que ellas transmiten en relación con la sociedad que representan. Su humanismo, que hay que entender no sólo en el sentido cristiano, sino en una acepción más amplia, le induce a un gran respeto de los valores más altos del ser humano, pero la experiencia lo ha hecho llegar a una visión casi siempre desengañada de la sociedad. Cuando Don Quijote ya no puede soñar, muere, como mueren Tomás Rueda y Carrizales, como enferma Campuzano y los perros se recogen a practicar la beneficencia. Cuando el estado social permite que los sueños se realicen, el equilibrio final no siempre restablece una situación ideal en la que solamente triunfen los sentimientos puros. Los intereses económicos y la defensa de los privilegios sociales intervienen para moderar toda forma de utopía que pudiera ocultar la realidad objetiva.

63 Huarte de San Juan, *op. cit.* (nota 60).

BIBLIOGRAFIA

Avalle-Arce, Juan Bautista, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, t. I, pp. 9-37.

Barthes, Roland, «Par où commencer?», *Poétique*, 1, 1970, pp. 3-8.

— *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Éditions de Minuit, Paris, 1957.

Bělič, Oldřich, *Análisis estructural de textos hispanos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969.

Benjamin, Walter, «El narrador», en *Revista de Occidente*, 42 (1973), pp. 301-333; (*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977 (1936), vol. II, pp. 438-465).

Bessière, Jean y Daros, Philippe, *La nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, Paris, Champion, 1996.

Bognolo, Anna, «La rosa elusa. Il *topos* della descrizione femminile nelle *Novelas ejemplares*», *Annali di Ca' Foscari*, XXXI, 1-2 (1992), pp. 391-399.

Bonheim, Helmut, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, Ingl., D. S. Brewer, 1982.

Brooks, Peter, *Reding for the Plot*, New York, Knopf, 1984.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las* Novelas ejemplares, Madrid, Gredos, 1974[2] (1943).

Cervantes, Miguel de, *Il dialogo dei cani*, a cura di Maria Caterina Ruta, Venecia, Marsilio, 1993.

— *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.

— *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

Clamurro, William H., «*El amante liberal* de Cervantes y las fronteras de la identidad», en Villegas, J., ed., *Actas de la XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, University of California Press, 1994, V, pp. 193-200.

Del Lungo, Andrea, «Pour une poétique de l'incipit», *Poétique*, 94 (1993), pp. 131-152.

Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial de *El amante liberal*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV (1987), pp. 129-150.

Didier, Béatrice y Ponnau, Gwenhaël, *La nouvelle: stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, Paris, SEDES, 1996, pp. 77-91.

Dunn, Peter, «Las *Novelas ejemplares*», en Avalle-Arce, Juan Bautista y Riley, Edward C., ed., *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 81-118.

Eliot, Thomas S., *The Complete poems and plays of T. S. Eliot*, London and Boston, Faber and Faber, 1969.

El Saffar, Ruth S., *Novel to Romance. A Study of Cervantes' «Novelas ejemplares»*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

Fazio, Margherita, *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994.

Febres, Eleodoro J., «Forma y sentido de *El amante liberal*», *Anales cervantinos*, XIX (1981), pp. 93-103.

— «*Novelas ejemplares:* Composiciones triádicas», *La Torre* (NE), X, 37 (1996), pp. 9-42.

Ferroni, Giulio, *Dopo la fine*, Torino, Einaudi, 1996.

Flores, Ana, «Elementos autobiográficos y estructura narrativa en *El amante liberal*», Bustos Tovar, José Jesús de, coord., *Lenguaje, ideología y organización textual de las «Novelas ejemplares»*, Universidad Complutense de Madrid-Université de Toulouse-le-Mirail, 1983, pp. 31-42.

Frabotta, Biancamaria, ed., *Arcipelago malinconia*, Roma, Donzelli Editore, 2001.

Forcione, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: a Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

García López, Jorge, «Finales de novela en las *Ejemplares*», *Anales cervantinos*, XXXV (1999), pp. 1185-192.

Genette, Gerard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Greimas, Algirdas Ja., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, trad. esp., *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971.

Güntert,Georges, *Cervantes. Novelar el mundo*, Barcelona, Puvill, 1993.

Hamon, Philippe «Clausules», *Poétique*, 24, 1975, pp. 495-526.

Hart, Thomas, «La ejemplaridad de *El amante liberal*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), pp. 303-318.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios*, edición de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, Londres, Oxford University Press, 1966.

Laspéras, Jean Michel, «En fin de conte, les *Nouvelles exemplaires*», en Didier, Béatrice y Ponnau, Gwenhaël, eds., *La nouvelle: stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, Paris, SEDES, 1996, pp. 77-91.

— *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpelier, Editions du Castellet, 1987.

Lecercle, François, «Le récit inachevé», en Didier, Béatrice y Ponnau, Gwenhaël, ed., *La nouvelle: stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, Paris, SEDES, 1996, pp. 9-30.

Liverani, Elena, *Narrativa barocca: le* Soledades de la vida y desengaños del mundo *di Cristóbal Lozano*, Roma, Bulzoni, 2000.

Lowe, Jennifer, «A Note on Cervantes' *El amante liberal*», *Romance Notes*, XII (1971), pp. 400-403.

Lotman, Yuri M., *La estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo 1988 (1970), trad. esp. de Victoriano Imbert.

Lotman, Yuri M. y Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura*, Milán, Bompiani, 1973.

Manero Sorolla, Mª Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

— «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXVIII (1992), pp. 5-71.

Mariani, Franca, «Il libro di sabbia»: una lettura degli *incipit*», en Almeida, Ivan; Mariani, Franca y Parodi, Cristina, *Tre saggi su Borges*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, 1999, pp. 27-34.

Martinengo, Alessandro, «Las *Novelas ejemplares* y el Concilio tridentino (dos desenlaces matrimoniales en oposición)», en Romero Muñoz, Pin, y Cancellier, Antonella, eds., *Atti della V Giornata cervantina*, Padua, Unipress, 1998, pp. 37-51.

Ortega y Gasett, José, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976[3] (1914, 1925).

Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo de Revista de Literatura, 14, 1957.

— *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo de Revista de Literatura, 27, 1968.

Propp, Vladimir J., *Morfología del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971, trad. esp. (Leningrado, 1928).

Riley, Edward C., «Cómo se termina un relato. Los finales de las *Novelas ejemplares*», en Vilanova, Antonio, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989), Barcelona, PPU, 1992, I, pp. 691-702.

— «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (*Actas I-CIAC*), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 83-94.

— *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, 2001.

Rodríguez Luis, Julio, *Novedad y Ejemplo de las* Novelas *de Cervantes*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, t. I.

Ruta, Maria Caterina, «Alcuni aspetti strutturali di *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, en Romero Muñoz, Carlos, Pini Moro, Donatella y Cancellier, Antonella, eds., *Atti delle Giornate cervantine*, Padua, Unipress, 1995, pp. 65-74.

— *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000.

— «Il *Don Chisciotte* e la 'gioia' di Sciascia», en Tedesco, N., ed., *Avevo la Spagna nel cuore*, Quaderni Leonardo Sciascia, Milán, Edizioni La vita felice, 2001, pp. 83-93.

— «¿Se pueden releer las *Novelas ejemplares?*», en Strosetzki, Christoph, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster, 1999, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 1166-1176.

Sartre, Jean Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1990 (1938).

Sklovski, Victor, *Una teoria della prosa*, De Donato, Bari, 1966 (1925).

Segre, Cesare, «La estructura psicológica de *El licenciado Vidriera*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 53-62, y en italiano en Segre, Cesare, *Fuori del mondo*, Turín, Einaudi, 1990, pp. 121-132.

Todorov, Tzvetan, «Les transformations narratives», en *Poétique de la prose,* Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp. 225-240.

Urrutia, Jorge, «El Licenciado Vidriera», *Edad de Oro*, III (1984), pp. 289-297, ahora en *El tejido cervantino*, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1992, pp. 59-74.

Zimic, Stanislav, «Hacia una nueva novela bizantina: *El amante liberal*», *Anales cervantinos*, XXVII (1989), pp. 139-165.

— *Las* Novelas ejemplares *de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996.

La glosa 89 del Em. 60, «el primer vagido del español»

Claudio García Turza

1. Al abordar el análisis del excepcional papel que desempeñó el escritorio del monasterio de San Millán de la Cogolla en la provisión de documentos para el estudio de los orígenes del español, he de reconocer que a estas alturas de mi ya larga dedicación a la historia, sobre todo, medieval de nuestra lengua, y, en no menor intensidad, a la teoría de la asombrosa dimensión humana del lenguaje, múltiples son las ideas que acuden a mi mente y muy variados los sentimientos que se agolpan en mi ánimo reclamando con viveza su exteriorización. Pero entre ellos impone inexorablemente su hegemonía la pretensión de enjuiciar de forma objetiva la tradicional y machacona consideración del cenobio riojano como el lugar de «nacimiento» de nuestra lengua, y, más concretamente, la interpretación, también excesivamente manida, de la glosa 89 del célebre códice emilianense 60 de la Real Academia de la Historia como el «primer vagido» del romance español.

Desde un enfoque ajeno a cualquier propósito científico, y conocedor, claro está, del papel imprescindible de la metáfora en cualquier proceso del pensamiento humano, comprendo sin reluctancia alguna y valoro muy favorablemente la eficacia de estas imágenes —«nacimiento», «vagido»— para despertar y mantener el interés general hacia una cuestión en sí misma sugerente y, para muchos, hasta emotiva. Desde un punto de vista acientífico, insisto. Por ello, no me cuesta trabajo entender que, en el desarrollo de diversas actividades culturales y turísticas, las instituciones, particularmente las públicas, aprovechen espontáneamente tales recursos metafóricos, de notable eficacia, repito, para la información filológica y cultural de la ciudadanía. Y tampoco alcanza, en fin, a desabrirme el espíritu la comprobación del empleo asiduo de tales figuras (al lado de otras de similar expresividad, ya generales como «la cuna del español», «balbuceos» o, en sentido inverso, «estertores»; ya ocasionales como «la tierra en donde se engendró el idioma», «la casa natal del español», «el lugar que amamantó al español», «Suso, el primer andar de la lengua», «el vascuence, partera en el alumbramiento del romance castellano y nodriza en sus primeros balbuceos», etc., etc.) en el ámbito de los estudios filológicos y de creación literaria, donde, merced a ellas, ha llegado a conseguirse en ocasiones un alto rendimiento estético. Pero, ya en la exigente y cerebral ladera de la ciencia,

la verdad, mi verdad, no admite en este caso sustituto útil, por muy fascinante o subyugador que éste se me muestre.

Las lenguas naturales, es obvio, no son seres vivos. No son organismos que nacen, crecen, se multiplican y mueren. Una lengua particular, en sentido estricto, no nace; en rigor ni siquiera cambia. Son únicamente los usufructuarios los que la adaptan, modifican, fomentan o destruyen al dejar de utilizarla. Son los hombres los que cambian de lengua «tal como mudan su atuendo o las ideas —comentaba con acierto nuestro inolvidable y añorado don Emilio Alarcos—, aunque cierto es que con menor oportunismo o con ritmo infinitamente más lento que el de las veleidades de la moda o la conveniencia pragmática». Una lengua particular, también es obvio, no tiene un «en sí»; no dispone de, digamos, «inseidad». Como toda la compleja y admirable dimensión humana de lo lingüístico, su estatuto interno es, ante todo, inseparable de los variados, y perfectamente jerarquizados, actos cognoscitivos intelectuales, tanto de los operativos (la lengua concreta, la lengua en el hablar) como, sobre todo, de los habituales (la lengua abstracta o el modo del conocimiento lingüístico habitual que llamamos lenguaje).

La equiparación sistemática de las lenguas con los seres vivos, o biologización generalizada de lo lingüístico, unida a la consideración de la historia de un idioma como paralela al proceso de adquisición del lenguaje por el niño, y reforzada, eficazmente, por la frecuentísima referencia a los más antiguos testimonios del romance con las figuras mencionadas de «primeros vagidos» o «balbuceos» de nuestra lengua, entorpece y distorsiona, a mi entender, en las mentes de los usuarios, de los creadores y de los lingüistas el conocimiento cabal de su estatuto ontológico.

Así, entre las secuelas negativas que derivan de esta desajustada concepción, se da una —no la más grave, desde luego— extraordinariamente extendida (aquí habría que incluir no pocos afectados en el mundo universitario e intelectual), consistente en creer que las lenguas en sus épocas primitivas, en sus estadios conocidos más arcaicos tienen que ser débiles, inhábiles, vacilantes, torpes, fragmentarias, imperfectas, mediolenguas. Nada más lejos, claro está, de la realidad. Como advertía con agudeza poco común el mismo Alarcos, «tan adulta era la lengua que hablaban los súbditos de Fernán González o los de Sancho el Mayor como los de su majestad cesárea Carlos V. Los unos y los otros se entendían perfectamente entre sí, aunque los universos de preocupaciones de los siglos X y XI y del siglo XVI fuesen distintos. Pretender que los romances primitivos eran lenguas todavía incipientes, «sin hacer», deduciéndolo de los restos fragmentarios e inhábiles que han llegado a nosotros sería tan absurdo como inferir de los materiales machacados de

una excavación arqueológica que los hombres de aquella cultura antigua se habían servido exclusivamente de vasijas desportilladas».

En fin, como consecuencia de esta errónea concepción de la dimensión de lo lingüístico, querríamos el acta notarial del nacimiento de nuestra lengua, siendo así que el esfuerzo por descubrir tal confirmación objetiva, en el tiempo y, para el español, también en el espacio territorial, es evidentemente baldío. Fijar un límite absoluto y preciso entre el modo de hablar a la latina y el modo de hablar a lo romance es esencialmente arbitrario. En la historia de una lengua es imposible la percepción objetiva de su alumbramiento. Bien lo captó y expresó nuestro querido maestro D. Manuel Alvar: «Pensamos en las lenguas —dice en un lugar— como si fueran seres biológicos. Es una concepción romántica que dura entre las gentes alejadas de los quehaceres de mi oficio. Y sin embargo, nada más lejos de la realidad, porque *madre*, *hija* no pasan de ser metáforas para expresar la idea de evolución. Pero, un día, hay ya una criatura diferenciada y el prodigio no se ha sentido, ni siquiera se identifica con precisión»; «una lengua no nace como un ser biológico —afirma en otro sitio—; se taja el cordón umbilical y tenemos un ser nuevo. La lengua empieza siglos y siglos atrás, se elabora poco a poco, crece, puede manifestarse, pero ni siquiera entonces es una criatura distinta, pues seguirá recibiendo influjos que siguen conformándola. Pero no importa: la lengua no se lleva al registro civil para que haya constancia de su ser. No sabemos dónde nació [...], ni cuándo (la primera documentación no es el quejido de la criatura alumbrada)».

2. El segundo aspecto que me interesa aclarar aquí —y que por el tono de lo que antecede seguramente habrá podido ya vislumbrarse en lo esencial— tiene que ver con mi habitual disposición personal ante los textos más antiguos conservados; actitud que, a no dudarlo, mantienen también muchos de mis colegas con análogo perfil investigador. A este respecto comienzo por confesar que, al enfrentarme tan a menudo a esas fuentes manuscritas en busca de un conocimiento científico más profundo de su entidad y de sus características, mi afán por descubrir en ellas rasgos novedosos se agudiza habitualmente en extremo. Gracias a él se mantiene encendido el endeble pabilo de mi investigación. Pero rara vez consiguen desperezar mis lánguidas fibras poéticas. Reconozco, en efecto, que por su causa no me adviene fácil el asombro ni el estremecimiento poético loador, aquel impulso de ilustres filólogos y escritores que, avivado por la fuerza histórica de esos viejos testimonios, ha venido originando tantas páginas y pasajes hermosos de las letras hispánicas.

No; yo ante los folios del venerable códice 60, ante las distintas partes de su texto latino de base y ante sus glosas latinas, vascas y ro-

mances, desde hace ya varios lustros, prácticamente sólo alcanzo a ver problemas. Problemas de toda índole. De los que cautivan y de los que desalientan. Unos, ya irremediables, derivados de la imposibilidad, a veces absoluta, de percibir la escritura de bastantes glosas (más de una sexta parte de las editadas por Menéndez Pidal es en la actualidad, por causas naturales o por el empleo desafortunado de antiguas sustancias reactivas, parcial o totalmente ilegible). Otros, muy numerosos, se cuecen en el plano decisivo de la identificación del texto. Destacan, sin embargo, los que afectan a cuestiones también medulares como la existencia de uno o varios glosadores, el lugar de origen o la fecha de las copias (tanto del texto de base como de las glosas), la naturaleza y función de éstas, su dependencia o autonomía respecto de los glosarios y la caracterización del sistema lingüístico que reflejan. Como mis colegas comprenderán en seguida por sus experiencias personales análogas, la actitud del investigador ante una obra de esta complejidad es forzosamente frígida; se encuentra amordazada por las cautelas y hasta un tanto tocada de desengaños.

No disponemos, por ejemplo, en el momento actual, a pesar de haber transcurrido ya unos noventa años desde su descubrimiento, de argumentos sólidos codicológicos, paleográficos, históricos, literarios o lingüísticos que hagan patente la certeza del lugar exacto en que se escribieron estas glosas de procedencia emilianense. Así, de acuerdo con las hipótesis mejor fundadas, pudieron redactarse en los siguientes lugares: a) el mismo monasterio de San Millán; b) la región burgalesa oriental limítrofe con la riojana occidental; c) el solar de Euskalerría altomedieval (que no excluye, como es bien conocido, zonas del territorio riojano); y d) el territorio navarro-aragonés. O dicho de otro modo, si bien es cierto que hoy por hoy no es posible probar de forma contundente que las glosas se escribieran en el escritorio de este monasterio de la Cogolla, no lo es menos que hasta la fecha nadie ha logrado demostrar convincentemente que no se copiaran en él.

Tampoco sabemos con seguridad la data en que situar su composición. De hecho, frente a la comúnmente aceptada, casi consagrada desde los estudios de Menéndez Pidal, de mediados del siglo x, hoy, a partir de apoyos paleográficos e históricos, a veces resbaladizos e inoperantes, nos inclinamos a aceptar su ubicación cronológica dentro del siglo xi. Pero nótese con cuánta fluctuación: ya en los primeros ya en los últimos decenios de esa centuria.

Y, renunciando, por razones de espacio, al comentario de otros problemas antes mencionados, ¿qué decir de los innumerables interrogantes lingüísticos, sobre todo fonéticos y léxicos, que, sin respuesta satisfactoria por el momento, continúan alzando estas equivalencias latinas,

romances y euskeras? En tal sentido, entiendo que, junto a la ayuda prestada, sobre todo, por el cotejo de los textos coetáneos de las lenguas iberorromances y románicas en general, sería de gran utilidad el conocimiento profundo del sistema paleográfico de la letra visigótica en que se escriben las glosas. Es hora ya de que los filólogos, entre nuestras responsabilidades específicas, asumamos, con interés al menos análogo al de los historiadores, el estudio científico de los fenómenos paleográficos.

Ahora bien, respecto de la caracterización dialectal de la lengua de las glosas, a la vista de la proliferación de etiquetas defendidas en los estudios más solventes (¿castellano, riojano, castellano-riojano, navarro, aragonés, navarro-aragonés?), me veo en la precisión de advertir que en La Rioja altomedieval se hablaba el iberorromance, pero, obviamente, a la riojana. Ello implica que esta modalidad románica, generada, en parte, en un medio vascohablante como el del castellano viejo, tuvo que experimentar en la época de las glosas, respecto de varios fenómenos, una evolución coincidente con la de ese dialecto. Y ello significa que al concurrir también en su evolución lingüística factores determinantes, históricos y estructurales, análogos a los de la evolución del navarro y del aragonés, hubo de ofrecer, necesariamente, otros rasgos, coincidentes a su vez con estos dialectos orientales. Interesa precisar que la personalidad de las hablas de La Rioja, entonces y después, no radica en el mantenimiento de una pluralidad de normas lingüísticas importadas, según viene siendo creencia general. El hibridismo lingüístico riojano no es el resultado de una entremezcla histórica de influencias foráneas, correspondientes a las distintas y bien caracterizadas hablas de su entorno. Insisto, La Rioja no es por definición, según el tópico que todos conocemos, cruce y entrelazo de influjos externos, mantenimiento ejemplar de la convivencia de castellanismos, vasquismos, navarrismos y aragonesismos. Las hablas de La Rioja, en un planteamiento riguroso y ajustado a la realidad histórica, no tienen un componente castellano viejo, otro navarro-aragonés y otro relacionado con el español del País Vasco, concretamente de Álava, y con el propio eusquera. La Rioja, desde una densidad demográfica siempre estimable y una andadura histórica y cultural muy específica, ha presentado y presenta unas evoluciones lingüísticas esencialmente autóctonas, si bien coincidentes, lógicamente, con las propias de los dialectos y hablas limítrofes. En un plano de propuestas de alternativas argumentales con mayor solidez sostengo que el dialecto riojano es un conjunto de hablas de transición. (Bien es verdad, no obstante, que este concepto, transición, no satisface, a mi juicio, las exigencias científicas pertinentes por prestarse a devaluar el objeto considerado, tan cargado en cualquier caso de dignidad en sí mismo, en aras

del protagonismo de los dialectos y hablas circundantes y terminales, particularmente, el leonés, el castellano y el aragonés.) Y la transición lingüística, como las que propician el cambio de las edades de la vida misma, implica obligadamente la convivencia de lo plural autóctono.

Si he insistido en la necesidad de justificar con precisión el eclecticismo de las hablas de La Rioja, es porque entiendo que esa misma justificación clarifica la pluralidad lingüística que caracteriza las glosas emilianenses genuinamente romances. Para mí es evidente: las glosas atestiguan un modo de hablar a la riojana el iberorromance. En ellas no hay propiamente castellanismos, navarrismos ni aragonesismos. Su sistema lingüístico, tan relevante, era uno entre tantos de los que constituían el diasistema del español. Y por el singular sincretismo, debido a su naturaleza de habla de transición, prefigura a esa lengua integradora, nutrida con elementos de la polícroma Hispania, que es el español.

3. Pero debo centrarme ya, con algo más de extensión, en el problema, a mi ver, fundamental: la identificación de las glosas. Es decir, en aquel que atañe a la distinción inequívoca de las formas, los significados y también, en varias de ellas, el sentido que determina su identidad textual. Todo ello con el propósito último de intentar reobjetivarlas en nuestro intelecto tal como en otro tiempo las articuló la presencia mental de cada uno de los glosadores. No voy a detenerme aquí en la maraña exegética, todavía sin desenredar, que cubre, ya herrumbrosa, las dos glosas vascas y otras muchas romances cuya comprensión precisa resulta aún lamentablemente inasible. Sí atenderé, en cambio, a la que viene constituyendo el objeto de investigación más fecundo y apropiado para adentrarse en el conocimiento del protorromance hispánico: la glosa emilianense 89. Aquella que por obra de don Dámaso Alonso viene caracterizándose de forma casi refleja con la calificación de «el primer vagido de nuestra lengua»; aquella primera manifestación escrita, para don Alonso Zamora, «tímida, acobardada, recelosa casi, agazapada entre el prestigio religioso de las palabras latinas, las palabras ungidas por la cultura superior» y que, a pesar de ello, dado su contenido, llega a explicarnos ya en los años del siglo x a los místicos del xvi y, por el propósito y modo de elaborarla del monje glosador, nos encarrila a comprender la picaresca. Esta glosa 89 prefigura, en suma, la verdadera historia íntima del pueblo español, y significa un anuncio trascendente del ademán español ante el mundo: nuestro «sentido integral de la existencia, una mezcla extraña y absurda de dignidad y satanismo, de bondad generosa y de roñosería inequívoca»; aquella glosa que en la imaginación de uno de nuestros más renombrados escritores, Antonio Gala, se estampó como «el indeciso botón de la rosa de Castilla» y que,

en fin, ha llegado a ser considerada por especialistas del prestigio de Díaz y Díaz como «el primer texto escrito en román paladino». Me detendré en ella sin omitir, claro está, las alusiones imprescindibles a las dificultades inherentes a los distintos niveles lingüísticos que conlleva su exégesis.

3.1. Para facilitar el entendimiento de mis estimaciones, adelanto a continuación mi edición paleográfica, muy fiel al original, de la glosa y del fragmento latino paralelo, que se hallan en el folio 72r del código emilianense 60:

Cono alutorio . < d*e* > nuestr < o >
dueno . dueno *christ*o . dueno
salbatore . qual dueno
get ena honore . equal
due*n*no tienet . ela
mandatjone . cono
patre cono sp*irit*u s*anct*o
enos sieculos . delosiecu
los . facanos d*eu*s om*nipoten*s
tal serbitjo fere . ke
d*enan*te ela sua face
gaudioso segam*us* . Am*em*

dom*in*o
Adlubante dom*in*o nostro Ihesu *christ*o cui est
cui dom*in*o est
q*ui* k *e* cu*m* k*e*
honor et Imperium cum patre et sp*irit*u
In k*e* cor*um*
s*anct*o In sec*u*la sec*u*lor*um* . ¸ Am*en*

3.2. Pues bien, en primer lugar, conviene advertir que este texto tan socorrido y admirado viene editándose la mayoría de las veces —para alguno de sus fenómenos pertinentes, en todas las versiones conocidas— con no pocas deficiencias ecdóticas. Así, por ejemplo, no suele distinguirse la *i* corta de *tienet* con la *j* baja de *mandatjone* y *serbitjo*, que palataliza y asibila a la *t* precedente convirtiéndola en una africada alveolo-dental. También con frecuencia deja de señalarse en las ediciones la haplografía o fusión consonántica de *de lo(s) sieculos* y *gaudioso(s) segamus*, que no escasea en otras glosas, ya sean emilianenses (*ansiosu segamus*, nº 39; *e tu Iras* —texto latino: *et tu Ibis*—, nº 103, etc.) o silenses (*donatu siegan* —texto latino: *tradantur*—, nº 172; *labatu siegan* —texto latino: *expurgentu*—, nº 330, etc.) y que abunda tanto en los glo-

sarios (por ejemplo, en el cód. Em. 46: *auctori sermo* 96r 25 / *auctoris sermo* (BNP 1296, 116r), *concaui saxis* 145v 14 / *concauis saxis* (BNP 1296, 190v), etc. Nadie ha reparado, además, que tras *de lo(s) sieculos* figura un punto (cuyo valor más próximo a la puntuación actual sería el de una coma) y que, consecuentemente, *facanos* se encabeza con *f-* minúscula. Este detalle —luego volveré sobre ello— encierra un notable interés exegético. Tampoco es habitual patentizar en las ediciones la sobreposición de la partícula *de* en el sintagma *Cono alutorio <de> nuestr<o> dueno*, siendo así que, seguramente, la composición originaria no incluiría esta preposición. (Como prueba de la verosímil intervención de una mano distinta, hago notar que el astil de esta abreviatura sobrevolada remata con lineola, lo que no ocurre con el resto de los casos de esa misma letra *d* en la glosa, cuyo astil culmina siempre sin ese pequeño travesaño.) Todo lo cual conlleva, muy probablemente, la existencia en el origen de un excelente testimonio de resto sintáctico de «caso oblicuo» sin preposición (*cfr.* «Cum consenso *marito meo Gegino*», año 890, *Cartul. S. Vicente de Oviedo*, pág. 6 —citado por Lapesa—; «Privigna: filia *sua muliere*», *Glosas Silenses*, 219; y las construcciones análogas, más frecuentes, del francés antiguo: «Pro *Deo* amur», comienzo romance de los *Juramentos de Estrasgurgo*, o «lo *Deo* menestier», de la *Secuencia de Santa Eulalia*) y, en consecuencia, aconseja no incluir este testimonio («Cono alutorio *de nuestro dueno*») entre los que demuestran la sustitución del genitivo por la construcción con *de* en el habla antigua. En fin, en *segamus* el uso del semicolon con forma de *s* volada no autoriza a desarrollar la terminación *-mos*, como algunos erróneamente leen, sino sólo *-mus*, según la preceptiva paleográfica de la letra visigótica. Es muy conveniente, a este respecto, advertir que en la escritura visigótica del cód. Em. 60, las abreviaturas de ese tipo de letra operan con idéntico valor no sólo en el texto latino sino también en el de las glosas romances (*cfr. q* en fot = q*ui*en fot, 1 —la *q* con astil partido por línea diagonal—) o en el de las vascas (Izio*q* dugu = Izioq*ui* dugu, 31).

3.3. En segundo lugar, son tantas y, muchas veces, tan diferentes las explicaciones que los especialistas vienen ofreciendo en relación con los fenómenos del texto correspondientes a los distintos niveles lingüísticos, que podríamos afirmar, sin temor a hiperbolizar, que casi ninguna palabra de tan célebre secuencia se halla exenta de graves dificultades al someterla al análisis científico.

3.3.1. Si nos fijamos en el aspecto fonético y morfofonológico —aspecto que, como es bien sabido, no basta con aceptar sin más el testi-

monio gráfico, sino que hay que interpretarlo cuidadosamente—, aparecen múltiples interrogantes en los que habrá que seguir profundizando. Por ejemplo, en *gaudioso(s)*, ¿hay o no monoptongación de *au*?, ¿el grupo -d + yod- equivale a /y/ (como en el aragonés *goyo* 'gozo' documentado en textos literarios pero conservando las grafías latinas) o estamos, como cree *DCECH,* s. v. *gozo*, ante un escueto romanceamiento de una forma del bajo latín español (*cfr. gozosos*, en Berceo, *Duelo* 65b, variante popular y muy usada en todas las épocas)? El subjuntivo con enclítico *facanos*, ¿se pronunciaba con la aspiración, digamos, criolla o conservaba aún la *f-* inicial? Y con relación al valor fonológico que oculta el grafema de la *c*, ¿la pronunciación era [k], como en vascuence; [g] o, acaso, [ŝ], como debió de ser en el iberorromance muy temprano **faço* (*cfr.* la glosa silense 45: *por fere ke* faciat *omiciero*), o como fue en el portugués y sardo antiguos *faço, fazo*, formas derivadas regularmente? Más problemas de esta naturaleza: ¿qué se esconde con exactitud detrás de la reducción de *nn* a *n* en *cono* o *ena, enos*: la amalgama anterior de *n -con* o *en-* y *l -lo* o *la, los-* dio [kóno] o [kóño], [éna] o [éña]?, ¿se pronunciaba la *-e* final de *salbatore, honore, mandatjone, fere* y *face*?, ¿la *g* de *segamus* equivalía a una yod; representaba el fonema palatal /y/, el prepalatal /ž/ o, lo que parece menos verosímil, tenía el valor velar de /g/?, ¿la inmovilidad gráfica oculta el cambio -T- > *-d-* en al*uto*rio, *salbatore* y *patre* o refleja la conservación de las consonantes oclusivas intervocálicas, como es general en el espacio vasco?, ¿había o no síncopa en *siec*u*los*?, etc., etc.

3.3.2 También en la sintaxis se dan fenómenos de no poca complejidad interpretativa. Así, el pleonasmo de la segunda línea del texto, *dueno dueno*, ¿obedece, como en las repeticiones del sintagma *qual duen(n)o* y de la amalgama *cono* (*cono patre cono spiritu* sancto) a una redacción enfática, esto es, se explica como producto de la *amplificatio*, molde retórico muy frecuente en la Edad Media? En tal caso, el segundo *dueno,* coherentemente explicitado por el énfasis, actuaría como núcleo sintáctico de la aposición *christo* (y de *salbatore*). ¿Se trata, quizá, de una formulación gramatical del texto al comentarlo? Entonces la exteriorización del segundo *dueno*, como obedecería, en realidad, a razones pedagógicas (aprender o enseñar latín), sería una simple reconstrucción artificiosa (*cfr. infra*). ¿Representa, tal vez, un caso excepcional de refuerzo o recurso intensificador del título masculino *domnus* por el procedimiento de la repetición, es decir, se emplea el primer *dueno* como designación con el sentido pleno de 'señor' y el segundo como mera forma de tratamiento: 'nuestro Señor Señor Cristo', como en el empleo moderno «el señor don Luis»? o ¿participa, en el segundo miembro, del va-

lor de 'san' a semejanza o por influencia directa del vascuence, donde se genera a partir del préstamo latino DOMINUS (*cfr.* el vasco *Donostia* 'San Sebastián' o *Doneztebe* 'Santesteban' y la glosa emilianense 137, *don Pablo apostolo* 'San Pablo apóstol')? Visto desde otra perspectiva, fijando nuestra atención en la lectura correcta de la secuencia, ¿forma parte el pleonasmo de un mismo grupo fónico (*nuestro dueno dueno christo*; *cfr.* Berceo, *Sacrificio* 168c: «Nuestro Señor don Christo, la cena acabada» o una fórmula de confesión umbra del siglo XI: «Confessu so ad mesenior Dominideu»), o más bien cada una de sus partes pertenece a grupos fónicos distintos (*nuestro dueno / dueno christo*)? Por otro lado, la estructura con *en* de *get ena honore*, así como la construcción factitiva o causativa con *hacer*, *facanos... fere* (*cfr.* la glosa silense 45, ya citada, *por fere ke faciat omiciero* —texto latino de base: *ad homicidium faciendum*—) y el orden de palabras (el verbo en posición final) que ésta (*facanos... fere*) y la última oración (*...segamus. Amem*) ofrecen, ¿representan calcos de otras tantas fórmulas análogas en vascuence, donde los tres fenómenos son bien conocidos, o, simplemente, son pensables desde el mismo latín? A este respecto, conviene hacer notar que recientemente se ha llegado a poner en cuestión la naturaleza romance misma de la sintaxis de esta glosa 89 y, consecuentemente, se ha reivindicado su adscripción al sistema latino con igualdad de derechos que al del romance. El hecho de que el esquema latino 'esse + dativo' se vierta de manera muy similar en el sintagma *qual dueno get ena honore* y de que la estructura bíblica *in saecula saeculorum* se imite con el mismo patrón, *enos sieculos de lo(s) sieculos* (en lugar de *por los sieculos...* 'por los siglos...'; *cfr.* con «esto por Ihesu Christo al que es gloria en los sieglos de los sieglos» del Nuevo Testamento escurialense del siglo XIII), fundamentaría tan trascendental interrogante.

3.3.3. La lexicología y la semántica han de analizar, así mismo, con redoblada dedicación bastantes cuestiones que presenta el texto, algunas de ellas de muy difícil respuesta si no se acompaña el estudio con sólidos conocimientos, en particular, de las mentalidades y de las instituciones medievales. Porque, además de comprobar la ocurrencia del latinismo crudo *deus omnipotens* y de las formas cultas *alutorio*, *mandatjone* y *gaudioso(s)*, tan alejadas, por su forma y por su empleo, de lo que entendemos por «román paladino» o «seglar lenguage» (denominaciones ambas atestiguadas en la obra de Berceo), ¿cuál es aquí el significado preciso de *alutorio*?, pues nadie ignora que no vale lo mismo el genérico 'ayuda' que los específicos 'subsidio' o 'favor' (equivalencia esta última documentada, por cierto, en los glosarios: fauore 'adiutorio' CGLV548,5:). Y ¿qué significa aquí exactamente la *honore*?:

¿'honor', 'honra', 'gloria', según las distintas versiones modernas?, ¿'poder patrimonial o señorial'?, ¿'patrimonio o predio obtenido por concesión de un *princeps*'? o ¿'distrito administrativo conferido por el *princeps* a un magnate o *senior* para su gobierno [así en el reino de Pamplona y Aragón]'? Finalmente, ¿cuál es el significado propio de *mandatjone* en este contexto? : ¿'potestad', 'mando', 'mandato', 'poder', 'poderío', como figura en las traducciones modernas?, ¿'tenencia o poder de mando', 'poder político y *potestas iudicandi* ostentados por delegación del *princeps*'? o ¿'distrito administrativo sometido al gobierno de un *senior*, magnate o tenente para ejercer el *imperium* en él [como en el reino asturleonés]'?

4. Ahora bien, es en la cuestión nuclear del esclarecimiento de la tipología a que pertenece esta invocación piadosa donde más que de problemas y de discrepancias interpretativas debemos hablar de ignorancias. De mí puedo decir que mis ya largas indagaciones a este respecto en el vasto campo de la liturgia mozárabe altomedieval no han dado aún todos los frutos pretendidos. Permítaseme, con todo, apuntar alguna breve aportación personal.

4.1. Una visión de conjunto, por un lado, del texto romance en su integridad; por otro, de la ubicación de éste en el folio 72r (entre el final de una plática de Cesáreo de Arles y el comienzo de otra de San Agustín); y finalmente, del texto latino que recoge esa misma página («Set potens est de*u*s orantib*u*s uobis qui [...] et nobis concedat [...] Implere posse quod dicimus. Adlubante d*omi*no n*ostr*o Ih*es*u *christ*o cui est honor et Imper*ium* cum patre et sp*iritu sancto* In *secu*la *seculorum* . , A*men*), nos lleva a pensar que no estamos ante dos piezas de muy distinta naturaleza, como siempre se ha dicho (la primera, desde *Cono alutorio* hasta *de lo(s) sieculos*, una glosa romance o versión parafraseada del correspondiente texto latino que empieza en *Adlubante* y termina en *seculorum. Amen*; y la segunda —desde *facanos* hasta el final—, una devota apostilla personal, nacida *ex imo cordis* de un glosador que necesitaba sacar afuera la luz del corazón; el primer texto español propiamente dicho, la primera realización poética, no traducida, que se conoce en romance), sino ante una cláusula única, un texto unitario, que configura una deprecación religiosa, posiblemente de uso habitual, culminada con la preceptiva aclamación *amem*, ratificatoria de la oración.

Entre otros argumentos que actualmente estoy considerando, los paleográficos importan mucho, a mi juicio, para sostener firmemente este planteamiento innovador. El texto se nos muestra sin la menor vacilación, tanto en su estructura como en su redacción, lo que mueve a in-

terpretarlo como una especie de versión en limpio. Comienza con mayúscula (*Cono...*), como debe ser (*cfr.* *Dixit qui diabolus...*, 27v, líns. 10-13). Tras *de lo(s) sieculos*, según lo señalamos antes, sólo hay un punto que probablemente indicaría una pausa (lo que hoy representaríamos por una coma) y el lugar de la anticadencia de toda la unidad fonética, (el fragmento abunda, ya se habrá visto, en este tipo de puntuación, cuyo papel consistía seguramente en separar grupos fónicos). La aclamación *amem*, como queda también dicho, no figura en ese lugar, tras *de lo(s) sieculos*, de acuerdo con el texto latino paralelo. Y la expresión que encabeza la segunda parte, *facanos*, presenta *f-* minúscula inicial, lo que constituye, a mi entender, el argumento de mayor peso a la hora de descartar la ampliamente aceptada interpretación bimembre, y, también, de suscribir la unitaria que aquí defiendo. En fin —debo insistir en ello— el desiderativo *amem*, en consonancia con la estructura de cualquier clase de plegaria autónoma, cierra la piadosa invocación.

4.2. Ahora bien, esta oración, así como la del modelo latino, no tiene, a mi ver, la estructura interna de doxología que se le atribuye generalmente. Sus rasgos doxológicos, de alabanza a la Trinidad —que, obviamente, sí están presentes—, son claramente complementarios. La naturaleza de este texto romance corresponde más bien a la propia de una oración unitaria, insisto, a la de una petición, ante quien es el Omnipotente, de la concesión de llevar a buen término, con intención recta, una obra o servicio, mediante la ayuda concreta, el subsidio especial de Jesucristo, que con el Padre y el Espíritu Santo está investido de gloria y poder. Una especie, en suma, de súplica laudatoria.

4.3. El principal problema que encierra esta cláusula atañe a la naturaleza textual de esa primera parte, tradicionalmente considerada como doxología. Cabe, en efecto, interpretarla —así viene haciéndose mayoritariamente— de dos formas radicalmente distintas. Para muchos especialistas vendría a ser un ejercicio de traducción y paráfrasis de la deprecación latina que cierra el sermón de Cesáreo, una estudiada amplificación debida al interés enfatizador; aquella técnica expresiva que constituyó un molde muy socorrido en la labor traductora y glosadora de la Edad Media, y, particularmente, en la elaboración de los textos de la liturgia cristiana. Para otros se trataría más bien de una traducción adulterada o, mejor aún, inconscientemente viciada; aquella que, merced al hábito mental adquirido por el glosador, se contaminaría de los recursos propios de la técnica del traductor, y originaría, en consecuencia, varias frases romances artificiosas. Frases que no se corresponden, según ellos, con ninguna realidad lingüística genuina, sino que, al re-

construir factores que el uso normal y correcto deja tácitos, configuran en realidad una especie de jerga pseudopedagógica. El mejor ejemplo a este respecto, para los defensores de esta interpretación, lo proporcionan las dos oraciones de relativo coordinadas *qual dueno get ena honore equal duenno tienet ela mandatjone*. En ellas ese hábito de explicitar referentes —que, con el propósito fundamental de la ejercitación en lengua latina, ya había dejado su huella, en su opinión, en la reconstrucción *cui (domino) est honor et (cui domino est) Imperium*—, surte efectos también en la configuración de unas fórmulas romances con estructura similar.

Ahora bien, a mi entender, la secuencia doxológica en cuestión no obedece a ningún propósito glosador, de traducción o de ejercitación en el aprendizaje del latín, sobre todo por los argumentos paleográficos que he expuesto antes. Esta problemática fórmula, y con mayor razón el texto restante de la acotación romance, no es propiamente una glosa ni un testimonio de la metodología empleada en la enseñanza de la lengua latina. Es sencillamente, a mi juicio, una simple copia —elaborada, eso sí, con decisión, regularidad, limpieza y hasta cierto prurito ortográfico— de la primera parte de una plegaria. Plegaria, al parecer, bien conocida en el ámbito monástico, y que podría explicarse como resultado, a su vez, de una traducción parafrástica cuya génesis y evolución desconocemos. Plegaria que bien podría haber sido una oración de ofrecimiento de una obra concreta, habitual en el recinto del claustro, suscitada por las palabras finales de una plática ante el comienzo de la copia inmediata de otra (hace al caso esta antigua amonestación: «En el comiençó de cada obra, segund la opinión de los antiquíssimos e christianíssimos doctores e de los modernos, el auxilio diuino se deue pedir, por que la obra o intinçión buena con que se haze se protraygua a buen fin, ca syn este *adjutorio* [el subrayado es mío] del sumo bien ninguna rrazón se entiende.» a. 1500 NÚÑEZ FERRÁN Tractado Amiçiçia (1906) 37, apud DHLE, s. v. *adjutorio*), o, lo que parece más probable, un tipo de bendición hecha sobre los fieles, o sobre los monjes, por el predicador al finalizar el sermón.

Pero conviene subrayarlo: son cosas esencialmente distintas; sobre todo, un ejercicio de traducción adulterado por toda suerte de ardides pedagógicos propios de un escolar (maestro o discípulo) y una fórmula ritual eclesiástica. En el primer caso, estaríamos ante un excepcional ejemplo de jerga de principiantes, un texto de notable interés en el estudio de la historia de la enseñanza gramatical, pero lingüísticamente trastrocado desde el momento en que las propias técnicas de la traducción habrían adquirido dimensión textual en el fragmento traducido. Y en el segundo, en cambio, nos hallaríamos en presencia del primer tex-

to romance amplio, enhebrado en sentido, bien meditado y asumido en mayor o menor grado por los hablantes de la época, el primer testimonio relativamente extenso y rico de un registro real del español.

5. Un registro real del español. Subrayo estas palabras. Pero en modo alguno, la lengua vulgar materna, el «seglar lenguaje», como diría Berceo. No, vista en su conjunto, la glosa emilianense 89, «el primer vagido del español», no es el mejor testimonio antiguo del «román paladino» (de nuevo, Berceo), de aquel «en qual suele el pueblo fablar con so vecino». Me faltan conocimientos y argumentación sólida para decidirme por una explicación determinada de la génesis y el desarrollo de este texto tan complejo en todos los planos, incluido el lingüístico. Y por ello, me parece que lo más prudente por el momento es evitar adentrarme en el resbaladizo terreno de las conjeturas. Pero lo que sí constituye una evidencia es que en esta plegaria conviven fenómenos abiertamente populares e innovadores junto a otros de uso más restringido y conservadores. Román paladino son las soluciones fonéticas de *tienet*, *nuestro*, *duen(n)o*, *qual* y *tal*. Al román paladino pertenecen los resultados morfofonológicos *cono*, *ela*, *ena*, *get*, *facanos*, *fere*, *ke* y *denante*. Específico de esa misma lengua funcional es la eliminación del genitivo latino *saeculorum* por la construcción con *de*, *delosieculos*, y el orden de palabras que hallamos en los sintagmas *Cono alutorio nuestro dueno* (en otros lugares del Em. 60 figura la expresión latina correspondiente *cum dei adlutorio*), *tienet ela mandatjone* o *get ena honore*. Y en especial, román paladino es la determinación con el artículo (**lo*, **los* en las amalgamas *cono, enos*; **la* en la correspondiente *ena*; *ela* y *elos* o *los* en *delosieculos*), la correlación sintáctica *tal...ke*, con la cual se expresa la subordinación consecutiva, y el importante desplazamiento del sujeto del infinitivo *nos* a la órbita sintáctica del verbo principal, *fácanos*, con función de objeto indirecto. No es poco, y para quienes nos dedicamos a la búsqueda de las inconmensurables minucias del español primitivo, hay aquí un manadero excepcional, único, de conocimientos.

Pero también toda una siembra de formas y expresiones diferentes, en mayor o menor grado, de las propias del habla popular. Así, ninguno de mis colegas ha logrado probar aún que las soluciones gráficas de *alutorio*, *salbatore*, *patre*, *spiritu sancto*, *sieculos* y *gaudioso(s)* respondan, sin duda, a la pronunciación de las gentes llanas de aquel tiempo. Además, como ya hemos comentado antes, hay quien considera que los sintagmas *get ena honore* y *enos sieculos de los sieculos*, por su similitud con el esquema e s s e + dativo, en el primer caso, y por el empleo de la preposición *en* en lugar de *por*, en el segundo, presentan una estructuración latina y no románica. Por otra parte, ¿quién se opondría a rechazar el

testimonio de resto sintáctico de «caso oblicuo sin preposición», *aIutorio nuestro dueno*, y la doble amplificación expresiva, *qual dueno... equal duenno* y *cono patre cono spiritu sancto*, como manifestaciones propias de un registro popular? Pero hay más, bastantes más fenómenos que deforman el perfil idiomático de un romance que querríamos genuinamente «paladino». Nótese la presencia de la *h-* inicial de *honore*, que ya desde el latín clásico no representaba sonido alguno y cuya pérdida constituye precisamente una de las características específicas de los textos hispanos altomedievales. Repárese así mismo en la desinencia latina *-mus* de la forma verbal *segamus*, que necesariamente debe reproducirse así (*cfr. supra*), y en el latinismo crudo *deus omnipotens* (o *deus omnipotes*, variante admisible también a partir de la abreviatura). Pero, sobre todo, debemos valorar en su dimensión inequívocamente latinizante, por un lado, la colocación del verbo al fin de la oración (lo que ocurre dos veces: como pieza terminal de la construcción causativa, *facanos... fere*, y en posición final absoluta de la plegaria, *gaudioso segamus*) y, por otro, la presencia relevante de *alutorio*, *mandatjone* y *gaudioso(s)*, tres cultismos crasos o tres latinismos de honda raigambre en el bajo latín español levemente alterados por el uso oral en un contexto romance.

6. *Quemo enospillu noke non quemo eno uello* 'como la imagen reflejada en el espejo, fielmente; y no como la figura que reflecta la pupila, deformadamente', así deseamos conocer los diferentes aspectos, tan interesantes como problemáticos, que presentan las glosas y los glosarios emilianenses. Nos anima, seguramente, un deseo análogo al que debió de acompañar en lo profundo de sus querencias intelectuales al creador de la glosa emilianense 115 (paradigma destacado, a su vez, de dificultades de lectura e interpretativas) que acabo de transcribir. Y puesto que el propósito del saber iluminado por la objetividad, sin especies sucedáneas nacidas de la fascinación sentimental, ha de gobernar toda actividad genuinamente científica, el estudio de los glosarios y de las glosas de la Cogolla, de alcance efectivo y simbólico tan relevantes en el conocimiento de la época inicial de la lengua española, habrá de mantenerse en alerta constante para evitar las sombras de la tergiversación y de la reducción fenomenológica que tanto pueden dañar a la investigación científica. Tal fue el principio que rigió ininterrumpidamente las pretensiones de mi hermano Javier y las mías propias, al editar, estudiar y valorar el códice emilianense 46 de la Real Academia de la Historia (RAH) de Madrid, glosario de origen inequívocamente riojano, terminado de transcribir el 13 de junio del año 964, y que, precisamente por esa antigüedad, por su contenido y por su misma naturaleza lexicográfica, recoge los primeros testimonios de un registro popular del romance hispánico,

conscientemente contrapuesto a otro más culto o menos usual. Y esa es la pauta que intentamos seguir en la investigación del manuscrito emilianense 31 de la RAH, de interés incluso superior para la filología española y románica en general, que muy pronto daremos a la luz.

La publicación en los últimos años de teorías enfrentadas, y la proliferación de conjeturas, mejor o peor fundamentadas, sobrecargan de dosis enigmáticas numerosos aspectos importantes de estas perlas lingüísticas ante nuestra perplejidad y limitación científicas. Todo ello, conviene subrayarlo, unido a la necesidad, todavía apremiante, de estudios verdaderamente profundos y realmente interdisciplinarios. Comenzaremos por el Em. 60. En concreto, así lo tenemos programado, abordaremos por vez primera en detalle la paleografía de la totalidad del texto latino de base. Texto latino que también contiene, por cierto, alguna preciosa adherencia románica. Acabo de descubrir, por ejemplo, en el folio 79v el importante eslabón vulgar *commere*, antecedente inmediato del verbo, sólo ibérico, *comer*: «Nemo In conuibio suo cogat ['incite']alterum bibere aut *commere* plus quam oportet, ne per ebrietatem, suam et illius animam perdat». A partir de ahora, en los diccionarios etimológicos, habrá que liberar del preceptivo asterisco a la variante hipotética **comere*, así como ponderar la originalidad e interés de la versión hispana del sermón XIII de San Cesáreo.

Muchos son los caminos científicos que llevan al principio de la realidad. En nuestro caso, de la verdadera realidad histórica del monasterio emilianense y de su producción filológica. Tantos como enfoques. Y precisamente la conjunción de las diferencias aspectuales facilita, en lo humano, una adecuación del conocimiento más ajustada a esa realidad que se analiza.

Con sinceridad, hoy por hoy necesitamos más certezas y menos ganga conjetural. Como científicos, conscientes de la existencia de tantas fuentes inéditas o inexploradas, de tanto terreno sin roturar, no deben bastarnos los indicios y verosimilitudes (pienso especialmente en los códices con glosas de todos los escritorios riojanos, cuya edición y estudio está ya elaborándose dentro de los distintos proyectos filológicos de la Fundación San Millán de la Cogolla, que yo mismo dirijo. En el Vigilano de Albelda, por ejemplo, he descubierto recientemente —y publicaré muy en breve— varias glosas románicas, tan antiguas, al menos, como las emilianenses). Hemos de aspirar a la confirmación objetiva de las hipótesis. Y para ello se precisan, insisto, estudios monográficos e interdisciplinarios. En el fondo filología, auténtica filología. Sin ella resulta imposible conocer y fijar bien nuestros ricos y complejos textos hispánicos. Y no sólo los emilianenses o los riojanos.

Comunicaciones

El Prólogo 'Al Teatro' de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico

Amélie Adde

La «acción en prosa» titulada *La Dorotea* constituye un caso aparte en la producción lopesca. Glosando unas palabras de Pierre Heugas acerca de *La Celestina*, diría que no hay nada parecido antes ni después. Fue considerada como una obra autobiográfica por algunos, y muchos de los comentarios acerca de esta obra insólita son tentativas de identificación de los personajes referenciales detrás de los ficticios. Significativa es la traducción de varios fragmentos que hizo Ernest Lafond, en la introducción a su obra *Études sur Lope de Vega*[1] a la hora de evocar la biografía del dramaturgo. En ella, Fernando es explícitamente Lope, y Dorotea Elena Osorio. Evidentemente, la noción de «acción en prosa» parece contradecir semejante radicalización operada por el profesor francés. Es posible ver en ella un «*muthos*» complejo, según la terminología aristotélica, debido a los cambios de fortuna de los amantes, a las sucesivas muertes finales, etc. El mismo Aristóteles señala la necesaria lógica y coherencia interna que deben informar la sucesión de las peripecias según el criterio de «necesidad» o de «verosimilitud», con la consecuencia de que el tratamiento del tiempo resulta fundamental y constituye el «*muthos*» en intriga, o en fábula. A primera lectura *La Dorotea* bien parece satisfacer tales exigencias (en la obra se insiste mucho en los datos temporales, y la palabra «fábula» está presente en el prólogo). Pero, el hacer de ella un «relato autobiográfico» sería olvidar hasta qué punto es original. Y entonces, ¿con qué nos quedamos? ¿Con la autobiografía o con la imitación de acciones (*mimesis*) y la composición de ellas (*muthos* o fábula)? El prólogo, cuyo autor no es el llamado don Francisco López de Aguilar, sino el mismísimo Lope, evoca ambos géneros pero no permite confirmar ninguno de los dos. Si recordamos que la función de un prólogo es precisamente establecer un contrato de lectura, proporcionarnos el modo de uso del texto que lo sigue, el que nos ocupa, apócrifo, es paradójicamente muy lúdico.

Es preciso, eso sí, recordar el contexto en el que Lope entregó a la prensa ese texto: recién difunta Marta de Nevares, Lope se sentía en aquel

1 Lafond, Ernest, *Études sur la vie et les œuvres de Lope de Vega*, Paris, La Librairie Nouvelle, 1857.

entonces sumamente solo. Sus ambiciones literarias fueron contrarrestadas por la polémica con los jóvenes poetas, y no consiguió aquella plaza de cronista que ambicionaba, vencido en ello por Pellicer. Lo que corre por las venas del poeta es auténtico odio. De ahí que la poesía lopesca de esos años, si bien influenciada por el maestro de los culteranos, se inscriba en el debate sobre la «Nueva poesía». En su rivalidad no contra Góngora sino contra sus seguidores, Lope ataca la «Nueva poesía» con todo el vigor del que es capaz cuando se siente herido. En otra ocasión dirá: «los que imitan a este caballero producen partos monstruosos que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo»[2]. Pero, si bien celebró a los clásicos, Lope no defendió una poesía «antigua» contra una «nueva». De hecho, hábilmente, nunca lo planteó en esos téminos, sino que recomendó una estética armoniosa y clara contra la opacidad de sus jóvenes competidores. Si lo compaginamos con dos epístolas del mismo autor que exponen la poética del Fénix, aunque bastante anteriores a él, el prólogo de *La Dorotea* constituye, pues, una hábil respuesta a Pellicer y a los culteranos.

Además, la ignorancia de la que tacha al comentarista e imitador de Góngora me lleva a pensar que Lope escribió este Prólogo como un juego literario que oculta pistas de lectura, apartando al «ignorante» del laberinto poético hacia el que nos conduce. El juego de máscaras genéricas, por decirlo de alguna forma, que encierra el paratexto es un ejemplo de las paradojas del contrato de lectura. Esto es lo que diferencia fundamentalmente a *La Dorotea* de *El Laurel de Apolo*, la obra que la precedió con una diferencia de dos años, y lo que la enlaza con las *Rimas de Burguillos*, publicadas en 1634. Todos estos textos muestran la obsesión de Lope en aquel entonces por defenderse de los ataques de don José Pellicer de Ossau Salas y Tobar.

La cuestión genérica

Llama la atención de cualquier lector la originalidad de *La Dorotea* y las discrepancias sobre la clasificación genérica (que extrañamente recuerdan a aquellas que rodean o rodearon *La Celestina*). Las afirmaciones de su autor en el Prólogo son todo menos aclaradoras al respecto. Parece ser que Lope no quiso darnos ninguna clave explícita para aprehender y leer *La Dorotea*. Por ejemplo, calificarla de «acción en

2 «Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía» (1621), en Lope de Vega, *Obras selectas*, ed. de Sáinz de Robles, Federico Carlos, Madrid, Aguilar, 1947, vol. II (3ª edición, 1991), p. 1056a.

prosa» implicaba pura y meramente confundir un poco más al lector en el laberinto genérico de la obra. Parece querer decir que aquel que sepa leer y comentar los textos (actividad a la que se dedicaba Pellicer, cómo no) deberá encargarse de encontrar la auténtica pista de lectura. Llama la atención en efecto este paradójico «Prólogo al Teatro» de Lope bajo la máscara de don Francisco López de Aguilar, que había de ser un programa de lectura, pero que en lugar de aclarar las dudas del lector sobre el género al que pertenece la obra, parece más bien confundirlo más. La ironía que encierran el desdoblamiento de la autoría y las modalidades del mismo contrato de lectura me parece evidente.

Y es que la ironía y el ataque frontal son las armas de un Lope herido en el contexto de la polémica literaria que a las claras constituye el punto neurálgico de esta obra-testimonio y testamento; digo testimonio porque *La Dorotea* está informada por una densa intertextualidad; y testamento literario pues en él entrega el viejo Lope no sólo su concepción de la poesía, sino sobre todo su relación con la literatura y con la lengua castellana. De ahí que esa «acción en prosa» abarque prácticamente todos los géneros practicados por él a lo largo de su producción literaria, y de ahí también que sienta la necesidad de ofrecernos este rosario de nombres de poetas que le influenciaron (y entre los cuales no aparece el de Pellicer). De ahí también, por último, que tengamos tantas referencias explícitas y formales a *La Celestina*. El paralelismo es evidente si recordamos la Carta de «El autor a un su amigo», en la que Rojas comenta el «fuerte y claro metal», el «modo y manera de lavor», el «estilo elegante, jamás en nuestra lengua castellana visto ni oýdo»[3]. Observamos el mismo interés del genial escritor y del autor de *El Arte Nuevo de hacer comedias* por las potencialidades del lenguaje, y especialmente de la lengua castellana. *La Dorotea* nos habla fundamentalmente de poesía, no de criados viles ni de madres interesadas, ni de la codicia de una alcahueta, etc, pese a las afirmaciones del paratexto. ¿Hace falta además recordar la ironía que encierra *La Celestina* y que volvemos a apreciar en el texto-testimonio de Lope?

Si este tipo de paratexto realmente tiene como función identificar y preparar el contrato de lectura, el que nos ocupa es especialmente confuso. *La Dorotea*, desde el Prólogo hasta la última palabra del acto V, está constituida por esa intertextualidad que funciona, creo yo, como una serie de guiños lúdicos que hace el autor al lector. Hemos evocado las referencias a la poesía, a la autobiografía, al teatro, a *La Celestina*; el acto IV tiene más que ver con la tradición clásica del diálogo renascentista que con la comedia. Veamos parte por parte la intertextualidad presente en *La Dorotea*.

3 (Fernando de Rojas, *La Celestina*, «Carta del autor a un su amigo», ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1990, p. 69).

El género celestinesco

Es quizás la primera referencia que se nos ocurre al leer tanto el Prólogo (que cita la obra explícitamente) como el conjunto de esa «acción en prosa». Formalmente hablando, son muchos los parecidos entre ambas obras, exceptuando la cuestión del número de actos. El mismo prólogo presenta semejanzas con el de Rojas, tanto en su forma como en su intención, no tan moral como afirmó Bataillon. En efecto, ¿cómo, si no, leer estas advertencias del Prólogo lopesco?:

> Pareceránle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y traza de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados, y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños.

Sin duda son un clarísimo eco de «otros agradables donayres, de otros avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras» que aparecen en el prólogo de *La Celestina* de Rojas. ¿Quién se atrevería seriamente a ver en *La Dorotea* un alcance moral? Esto es un claro indicio de que no hay que tomar al pie de la letra el contrato de lectura que nos está proponiendo el autor enmascarado del prólogo.

La técnica que adopta Lope se ilustra claramente en el título de la obra: en efecto, los títulos citados en el Prólogo preparan las resonancias que provocará luego la mención de *La Dorotea* para crear inmediatamente una ruptura: un título como *La Dorotea* en absoluto equivale a *La Celestina*. El parecido es engañador, ya que el personaje de Dorotea se inscribiría en una continuidad con Melibea y no con Celestina. De ser totalmente clara la referencia a *La Celestina*, la obra se hubiera titulado al menos «La Gerarda»... El juego literario y testimonial de Lope es obvio. Y de la misma forma que *La Celestina* de Rojas se prestó a debate acerca de si era o no teatro, y caso de que lo fuese, si era tragedia, comedia o tragicomedia, *La Dorotea* ofrece una multitud de lecturas genéricas posibles.

La teatralidad

De teatro habla el poeta, pero sólo de forma difusa en este Prólogo al evocar la libertad que conlleva el teatro no representado (¡qué paradoja en boca del autor de *El Arte Nuevo de hacer comedias*!), que es al

fin y al cabo el significado de «el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar», o al citar los nombres de Plauto, Terencio y Aristófanes, y al mencionar *La Celestina* o *La Eufrosina*. Es paradójico que el que conceptualizara la Comedia Nueva no eligiese una forma más parecida a aquella que le dio el pan de cada día. En todo caso, sorprende al lector que por primera vez abre el libro de *La Dorotea*. Pero Lope se encontraba precisamente en una etapa decisiva, y en aquel entonces se mostraba muy amargo acerca de la recepción de su teatro. Recordemos las palabras que dirige al duque de Sessa en una carta fechada en julio de 1631:

> Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido o que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedia... [...] dejarlas [las comedias] de todo punto por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan dellas, y suplicar a V.E. reciba con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto, porque sin su favor no podré salir con victoria deste cuidado, nombrándome algún moderado salario, que, con la pensión que tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida[4].

La Dorotea presenta sin embargo una gran teatralidad. Si bien no se estructura en tres actos, mucho tiene que ver con la producción dramática de su autor: la lista de las figuras que hablan en ella, los encuentros y los triángulos amorosos, las damas (y los encuentros de las rivales), los galanes (así como el encuentro conflictivo de los mismos), la figura del criado gracioso y borracho, e incluso la madre tiránica, un tipo parecido a las figuras de madres del teatro lopesco, los juegos de máscaras, etc. Y, sin embargo, ninguno de estos personajes corresponde exactamente con los tipos creados por Lope a lo largo de su producción dramática. La lista de las figuras es el único parecido fundamental: los empleos son bien distintos de aquellos que fue creando Lope.

También hay elementos trágicos: si bien las muertes finales de don Bela y de Gerarda carecen por completo de alcance trágico (prueba de ello es por ejemplo el comentario que hace Felipa acerca de ésta última), es la imposibilidad de los amantes de luchar contra una misma fuerza lo que les lleva indefectiblemente al fracaso amoroso. (El amor feliz no existe.) Pero es sobre todo el personaje final de la Fama, así como

4 Lope, *Cartas*, ed. de Marín, Nicolás, Madrid, Castalia, 1985, pp. 285-287.

los Coros, el que tiñe la obra de esos elementos formales de la tragedia. Aunque, seamos serios: la obra no puede clasificarse en el género trágico. En ella no observamos ninguna atmósfera onírica, ningún sentimiento de riesgo, ningún distanciamento espacial, que son los componentes necesarios de las representaciones trágicas, tal como las definió Marc Vitse[5].

Lo que sí da a la obra una esencia sumamente dramática son los diálogos, cuya función didascálica es evidente. Pero el carácter irrepresentable de la obra y su falta de acción (la poca acción que hay se reduce a un duelo, al que ni siquiera asistimos, entre los dos amantes rivales —duelo que más parece copia de aquellos de la Comedia que auténtica acción) nos obligan a matizar esta opinión. Recuerdo la extraordinaria paradoja que señalé antes: el mismo prólogo titulado «Al Teatro» conlleva esta contradicción, ya que Lope evoca en él la mayor libertad que ofrece el teatro no representado respecto al representado. ¿Amargura del poeta? No creo que fuese la única explicación: también puede ser un guiño del que escribe enmascarado, una forma lúdica de recomendar al lector que no tome este prólogo al pie de la letra; una forma de establecer un contrato de lectura irónico y paradójico entre un autor que no revela su verdadero nombre y un lector anónimo.

La autobiografía

Este género estaba sin codificar en el Siglo de Oro, de modo que hablar de la autobiografía tal como la definió Philippe Lejeune puede parecer anacrónico. Sin embargo, está claramente anunciada la intención autobiográfica de la obra. En el centro del paratexto, en efecto, leemos que «el asunto fue historia», frase que viene repetida varias veces en el mismo cuerpo de la obra. Pero esta afirmación va precedida por otra que sencillamente la contradice, o que por lo menos nos orienta hacia la recreación de lo vivido: «Si algún defecto hubiere en el arte —por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de una ausencia— sea la disculpa de la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrecharse a las impertinentes leyes de la fábula». En efecto, a través de una declaración que bien parece ser una denegación, el autor del Prólogo reivindica la libertad del autobiógrafo, su derecho a ficcionalizar su vivencia personal. De una forma totalmente irónica, admite lo imposible que es la escritura autobiográfica, entre otros motivos por la distancia del tiempo.

5 Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siecle*, Toulouse, PUM, 1988.

El sujeto es constantemente otro: nadie es lo que fue o lo que ha sido. Y más, si recordamos que este Prólogo apócrifo juega con la identidad de los autores: el autor de *La Dorotea*, evocado en tercera persona, que lógicamente es Lope, y un «yo», supuestamente don Francisco López de Aguilar, que resulta ser el mismo Lope. Este desdoblamiento de Lope en un «él» y un «yo» obliga a considerar con las máximas precauciones el contrato de lectura, y a evitar una interpretación literal de afirmaciones tales como «el asunto fue historia». La ironía entendida como distanciamiento está sin duda presente en el paratexto.

Esta lectura me parece confirmada por la advertencia que viene a continuación:

> «Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma; y lo que había de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe hacer otra imitación más perfecta, otra verdad afeitada de más donaires y colores retóricos, la erudición más ajustada a su lugar, lo festivo más plausible y lo sentencioso más grave».

Llama la atención la ubicación en un mismo nivel sintáctico de «imitación» y de «verdad». Más allá de la posible alusión a las críticas de Pellicer, bien podemos leer una identificación entre «*mimesis*» y «verdad», como si Lope las confundiera en un mismo concepto. Como si, pues, la historia, o la verdad, equivalieran a la fábula y a la imitación. Además, Lope alude inmediatamente después a los procedimientos retóricos («afeitada», «donaires», «retóricos»), creando una especie de oximoron con «verdad afeitada», para acabar en lo «festivo» y lo «sentencioso» que inevitablemente recuerda el paratexto de *La Celestina*. Lope lo mezcla todo en uno, en esa concepción integradora del arte. No te deleites en la verdad de la historia que el tiempo obliga a deformar, parece decirle al lector, sino en los recursos retóricos, poéticos, o sea, digámoslo de una vez, en la ficcionalización de la verdad, en la literarización de la experiencia vital, no en el qué, sino en el cómo entrega esa construcción de un sujeto, que para nada fue el que vivió la historia (bien afirma lo imposible que resulta semejante empresa), que no es más que una construcción, una composición del sujeto del *hic et nunc* de la escritura.

Y este sujeto no tiene existencia fuera de ese tiempo efímero, de ese *hic et nunc*: es lo que leo yo metafóricamente detrás de la afirmación según la cual «los trajes con tanta diferencia de los de agora que, hasta en mudar la lengua, es otra nación la nuestra»; el paso del tiempo nos convierte constantemente en otros, de manera que llegamos a ser «extranjeros», o sea, ajenos a nosotros mismos, y llevamos en nosotros una constante alteridad. ¿No es otra vez prueba de ello este irónico juego de

máscaras del que se vale Lope para la redacción de su prólogo? La escritura memorial de *La Dorotea*, avisa Lope, supone sencillamente que esta autobiografía no sea más que una re-construcción del pasado, una re-presentación formalizada a través de la escritura cuya función es imitar la experiencia, y no pretender una relación exacta de la experiencia vital. A fin de cuentas, si hablamos de autobiografía, si hemos de creer al autor del Prólogo, hemos de concluir inmediatamente el no cumplimiento de los tres contratos definidos por Philippe Lejeune[6]. Un simple ejemplo bastará para convencernos de lo paradójica que resulta una interpretación autobiográfica de *La Dorotea*: más allá de la dispersión del sujeto lopiano entre los diferentes personajes masculinos, más allá de la construcción de personajes femeninos que tiene un poco de todas las mujeres que conoció el poeta, ¿cómo leer el acto II, en el que en ningún momento aparece Fernando, sino como pura ficción? ¿Qué credibilidad tiene entonces el contrato de lectura autobiográfica? Habrá que encontrar en otras áreas el significado del Prólogo de *La Dorotea*.

La poesía

En este testamento literario pueden reconocerse muchísimos otros géneros e influencias que los citados, y que el espacio de esta ponencia no me permite evocar. Citémoslos por lo menos; son el diálogo renascentista, el género entremesil y lo novelesco. Citemos también las referencias emblemáticas, pictóricas y musicales que invaden el texto. Pero precisamente éstas nos llevan a la esencia poética de la obra. *La Dorotea* nos habla de la poesía a través de la poesía, que por eso mismo se afirma como un arte integrador.

El Prólogo trata de entrada de su poética, para terminar evocando por una parte los problemas editoriales con los que tuvo que enfrentarse el dramaturgo, y por otra la rivalidad que opone a Pellicer —aunque sin citar explícitamente a éste que encontrar. En efecto, frases como «ingenios bien nacidos y bien hablados en cuyas lenguas vive la alabanza y cuya pluma jamás se vio manchada del vituperio» es una alusión, por la negativa, a su competidor. De hecho, continúa aludiendo a «aquellos ignorantes que trasladan sátiras de sus costumbres, no perdonando eda-

6 Los tres términos de dicho contrato autobiográfico son la identidad entre autor/narrador/personaje, la sinceridad del autobiógrafo y las condiciones de recepción de dicha autobiografía, o sea la contextualización del testimonio que nos entrega el autor. Véase Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975 (1996).

des, noblezas, religiones, honras ni lugares altos; hombres que no saben de los libros más de los títulos, y que al fin los dejan como cosa que compraron para engañar». Esa «envidia de la virtud», esos «émulos carcomidos de la gloria de los estudios ajenos» que provocan «la risa de los príncipes soberanos» no son los editores que fustigaba al principio del párrafo, sino, con toda evidencia, aquél que había herido a Lope al calificarlo en la dedicatoria de sus *Lecciones solemnes* —dirigida a un alto personaje de la Corte y del entorno del valido— «de viejo sin seso, ignorante y sin honra». Estas alusiones de Lope son, pues, respuestas a las invectivas de Pellicer. Lope, ya viejo, se sentía en aquel entonces profundamente herido, y sintió la necesidad de re-crearse literariamente una existencia en *La Dorotea*, al mismo tiempo que contestaba a los injuriosos ataques en un tono mordaz. Es cierto que lo hizo en otras ocasiones, y las epístolas citadas están llenas de alusiones a los malos imitadores de Góngora. Pero de hecho es Pellicer el blanco de la sátira de Lope.

Lope siente la necesidad de reafirmar su concepción de la poesía o de lo poético en su testamento literario. Con esto abre y cierra, pues, el paratexto (aunque, a decir verdad, la parte final es más bien una respuesta a las sátiras de Pellicer, productos de la «bárbara lengua y pluma de la ignorante envidia»), y enmarca un prólogo paradójica y astutamente dedicado «Al Teatro».

Bien podría parecer *La Dorotea* deshilvanada, falta de coherencia, de no realizar la poesía ese papel integrador y unificador. En efecto, ella es la única forma escriptural que no sufre contestación. La poesía invade literalmente el texto, tanto bajo la forma de poemas métricos como la de una prosa que en absoluto se limita a la pura comunicación verbal, sino que integra reminiscencias de la poesía cortés, y resulta justificada en su esencia por los largos comentarios metapoéticos del soneto burlesco, hechos por los personajes masculinos, así como por los comentarios nada celestinescos de Gerarda acerca de la nueva poesía.

El poeta empieza definiendo las virtudes de la poesía mediante tres palabras clave: canto, música y armonía, y a continuación afirma que *La Dorotea* es «cierta imitación de la verdad», y que, como tal, es decir en aras de la verosimilitud, no puede respetar las convenciones clásicas de la poesía en versos. Pero Lope toma el contrapunto de la teoría aristotélica acerca de la primacía de la métrica, afirmando de entrada el carácter poético de la misma prosa. Esta afirmación me parece radicalmente moderna y hábil por parte de un Lope herido con motivo de la polémica entre Antiguos y Modernos. Al referirse a los «antiguos poetas» el autor del Prólogo se sitúa claramente entre los Modernos y se defiende con-

tra las invectivas de Pellicer[7]. La sustancia de la poesía es, según él, la misma lengua castellana[8], la organización poética del lenguaje, la música nacida de las composiciones castellanas. Creo, en fin, que hay que entenderla desde un punto de vista moderno: Lope está refiriéndose a la misma función poética del lenguaje. Los metros son meros artificios. Pero la materia prima, en definitiva, es el lenguaje. En una epístola anterior a la publicación de *La Dorotea*, Lope comenta: «De los metros y números no hay que tratar, porque el modo métrico y armónico no es esencial al arte»[9]. Y este arte al que se refiere Lope en esta cita es aquel del que afirma en unos paréntesis que parece quitarle importancia a la aserción y que no deja de ser la síntesis de la concepción barroca del mismo, aquel pues que «todos los incluye». La poesía es un arte intregrador. De ahí que encontremos en *La Dorotea* tantas referencias a la música y a la pintura. Pero incluir no es sólo tratar de, sino claramente valerse de las técnicas de unos y otros para alcanzar esa especie de arte supremo que es la poesía. La música es la que más evocada está en este prólogo.

Aboga por una poesía clara, que no «embaraza la frasis de nuestra lengua» dirá en su «Respuesta a un papel que escribió a un señor de estos reinos en razón de la Nueva poesía»[10]. La «frasis de nuestra lengua», vale decir la melodía, la música de la lengua castellana.

Ahí está la clave de *La Dorotea*: una respuesta metapoética en el contexto de la penosa rivalidad con los culteranos, contra quienes lanza, en la epístola antes citada, «con aquellas transposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frases enfáticas, se hallan levantados adonde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden»[11].

7 Véase esta advertencia del mismo Lope, sacada de la «Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía» (1621), en *op. cit.* (nota 4), pp. 1055-1056: «y así, procuraré con la mayor brevedad que me sea prosible decir lo que siento, que pues Aristóteles en el libro primero de sus *Tópicos* dejó advertido que los filósofos por la verdad *debent etiam sibi contradicere*, bien puede el arte de hacer versos, pues todo su fundamento es la filosofía, como consta de los antiguos, no sin afrenta de muchos de los modernos, con el debido respeto a tanto varón, no digo contradecir, pero dar licencia a un hombre para decir lo que siente. Mas hay algunos que a las cosas del ingenio respeponden con sátiras a la honra, valiéndose de la ira donde les falta de ciencia, y quieren más mostrarse ignorantes y desvergonados [*sic*], negando lo que escriben, que doctos y nobles en lo que defienden».

8 Véase, «Respuesta...», en *op. cit.* (nota 4), p. 1059: Después de citar un poema de «divino Herrero», dice: «Aquí no excede ninguna lengua a la nuestra, perdonen la griega y la latina».

9 «Otra epístola a un señor de estos reinos sobre la misma materia» (1624), publicada en Lope de Vega, *Obras selectas*, ed. de Sáinz de Robles, Federico Carlos, Madrid, Aguilar, 1947, Vol. II (3ª edición, 1991), p. 1061 a.

10 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 9), p. 1058.

11 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 9), p. 1056.

Si la poesía barroca es un arte que «todos los incluye», y si *La Dorotea* es, como creo, el testamento poético de su autor, no será nada sorprendente leer en ella esta variedad de géneros, esta multitud de influencias literarias y personales, esta mezcla armoniosa y lúdica de formas poéticas y narrativas. En efecto, todo pasa como si el mismo poeta se divirtiera en dar al lector pistas de lecturas, y hacernos guiños literarios (o sea metapoéticos) y lúdicos para luego negarlos en seguida. Podríamos encontrar un multitud de ejemplos en la obra. Conlleva una ironía feroz, y las paradojas son el medio de establecer una complicidad entre el lector (si sabe reconocer al Lope enmascarado detrás de don Francisco López de Aguilar) y el autor. De forma que hay contrato de lectura, pero inscrito en la ironía y la paradoja. De alguna manera, Lope se dirige, como era tradicional, pero con más fuerza, «al discreto lector», no a «aquellos ignorantes [...] que no saben de los libros más que los títulos». Si entendemos *La Dorotea* como un testamento literario, nos aparece hoy como una ilustración más de que la literatura es la celebración del lenguaje y de sus potencialidades poéticas.

Algunos aspectos de la sociedad de los Siglos de Oro vistos desde el púlpito

Jorge Aladro

No afirmaré de lleno, con Miguel Mir, que «la historia de la elocuencia sagrada es el mayor vacío que hay en nuestra literatura»[1], pero sí que el estudio del sermón como fuente de conocimiento socio-cultural está bastante desaprovechado, no tan sólo por los estudiosos de la literatura, sino también por los sociólogos, filósofos, historiadores, gramáticos...

De nuestro Renacimiento y Barroco puede decirse que «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»[2]. La iglesia y el teatro eran casi los únicos centros de reunión de la sociedad culta y popular, y, al mismo tiempo, de los pocos cauces de la literatura oral en España, en una sociedad donde «el templo se concibe con sentido paralelo a la escena para cumplir, *a lo divino*, la función social que en lo mundano realiza el teatro»[3]. Ir al sermón era un acto social, como ir a las comedias. «Cuando el predicador era de los de campanillas, horas antes de la función religiosa las calles que confluían en la iglesia se convertían en ríos de gente que se encaminaban a ella para asegurarse un buen lugar[4]». Por eso, el análisis y estudio de los predicadores y sus sermones —al igual que se ha hecho con la comedia y sus autores—

1 Cabrera, Fray Alonso, *Sermones,* prólogo y notas de Miguel Mir, Madrid, Bailly-Bailliere, 1906, XVII. Afortunadamente, los trabajos de Hilary Dansey Smith, Francis Cerdan y Félix Herrero Salgado, entre otros, están llenando este vacío. Respecto al Siglo de Oro, Francis Cerdan apuntó acertadamente que predomina la impresión de que lo que queda por hacer en el estudio de la predicación áurea sigue siendo más importante que lo que se ha logrado hasta el momento. Cerdan, Francis, «Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Introducción crítica y bibliográfica», *Criticón,* 32 (1985), pp. 55-107.

2 Alonso, Dámaso, «Predicadores Ensonetados», en *Del Siglo de Oro a este Siglo de Siglas*, Madrid, Gredos, 1962, p. 96.

3 Orozco, Emilio, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* 2-3 (1980), p. 171. Véase también Ledda, Giuseppina: «Forme e modi di teatralita nell'oratoria sacra del seicento», *Studi ispanici,* 1982, pp. 87-107.

4 Herrero Salgado, Félix, *La Oratoria Sagrada en los siglos XVI y XVII,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, tomo I, p. 212.

son un valioso caudal de conocimiento para la cultura, el pensamiento y la vida cotidiana española de los siglos XVI y XVII, y una llave para el entendimiento de la mentalidad imperante. Como bien dice Negredo del Cerro:

> el sermón, no tanto como exposición de doctrina cristiana, o elemento retórico, sino como vehículo transmisor de pautas de comportamiento, se nos aparece como algo fundamental, más en una sociedad de marcado carácter 'auditivo' donde la divulgación de ideas escritas, sometidas a regia censura, era muy limitada fuera de los ambientes intelectuales... 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[5].

El sermón desempeñaba una función doble: difundir la palabra evangélica y, como vehículo de propaganda ideológica, preservar el *statu quo* político y social[6]. El buen predicador no sólo tenía que conocer las Sagradas Escrituras, los textos patrísticos y los escolásticos, sino, también, el modo de vivir y de pensar de su congregación; por eso ya Francisco Terrones del Caño, en su *Instrucción de Predicadores* (1617), aconsejaba que «en esto de las reprehensiones es menester mirar que sean a propósito de las costumbres y vicios del auditorio. Y si es recién venido el predicador, hase de informar de las costumbres del pueblo antes que predique»[7]. Por lo tanto, no podía limitarse su saber a los textos escriturarios, y, como ya señalaba el orador dominico Fray Tomás de Trujillo:

> [el predicador] no puede contentarse con estar adornado con la lengua propia, elegante y numerosa, sino que debe ser gramáti-

5 Negredo del Cerro, Fernando, «Levantar la Doctrina hasta los cielos: El sermón como instrumento de adoctrinamiento social», en *Iglesia y Sociedad en el Antiguo Régimen*, Martínez Ruiz, Enrique y Suárez Grimón, Vicente, eds., Universidad de Las Palmas de Gran Canaria 1994, p. 56. Véase también Gwendolyun Barnes-Karol «Religious Oratory in a Culture of Control», en *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Cruz, Anne J. y Perry, Mary Elizabeth, eds., Minessota, University of Minessota, 1992, pp. 51-77.

6 Como bien señala Francis Cerdan, el sermón «es un espejo de la sociedad... [y] Si bien 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». Cerdan, Francis, «La Oratoria Sagrada del Siglo XVII: Un espejo de la sociedad», en *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, p. 26.

7 Terrones del Caño, Francisco, *Instrucción de Predicadores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 67.

> co, latino y buen retórico, y también filósofo, pero, sobre todo, teólogo. Además, en alguna manera, ha de ser geómetra y aritmético, y astrólogo, músico, perito en los dos derechos, médico, marinero, mercader, artesano, soldado y cortesano. Y debe ser experto en muchas cosas y conocer cosas innumerables[8].

Estos «expertos en muchas cosas» son una veta valiosísima para el estudio del momento cultural en que vivieron, y sus obras los sermones, los tratados, las artes de predicar, las guías, etc. —una suma enciclopédica del saber y del pensar de su época.

En este trabajo me centraré brevemente sólo en cuatro aspectos de la sociedad de nuestros siglos de oro para ilustrar lo anteriormente dicho: la nobleza, la moda, el lenguaje y la situación religiosa. ¿Cómo veía la clase noble al predicador de fines del siglo XVI y del XVII? Pues, al decir de los sermones, no con muy buenos ojos. Veamos un ejemplo en Malón de Echaide, en el se refleja la doble moral de una sociedad hipócrita:

> Llega el otro, desuellacaras, homicida, robador de los pobres, con mil pecados mortales, que el menor dellos escandaliza el aire; dice que se quiere confesar y que viene de priesa, que no se puede detener; es menester que se despidan los que ha un mes que no hallan vez para confesarse, porque llega el Señor Don Fulano. Veréis la priesa del tejer de los pajes por confesionarios, en busca del Padre Maestro Fulano, el ir y venir de los recados, el menudear de las embajadas; el ir en persona el Prior o el Guardián, que se desembarace y lo deje todo, aunque esté a media confesión, que otro día la acabará, y si no que no importa, que está esperando el Señor Don Fulano. Veréis al confesor echar gente menuda abajo, levantarse y salir del confesionario más hinchado que algún privado necio, que apenas cabe por la iglesia, y el claustro se le hace angosto.
>
> En tanto vuestro penitente se está paseando, renegando del confesor y su tardanza. Al fin sale el Padre Maestro a acompañar a su penitente; llévale a la celda, porque son pecados de cámara los que trae; llega el paje descaperuzado, y pone al almihada de terciopelo porque no se lastime. Hinca la una rodilla, como ballestero; persígnase a media vuelta, que ni sabréis si hace cruz o garabato[9].

8 Trujillo, Fray Tomás de *Thesauri concionatarum libri septem*, Barcione, Ex Typographia Iacobi Galvani, 1579, p. 7.

9 Malón de Chaide, Pedro, *La Conversión de la Magdalena*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, tomo II, pp. 166-167. Fray Pedro fue un original predicador, representativo de

Esta discriminación social también se ve reflejada en los sermones de Alonso de Cabrera:

> Podrá por ventura decir el otro: Señor, no voy á cavar porque no lo tengo por oficio. Soy caballero, ó soy delicado y no vivo de mi trabajo. ¿Es bastante excusa ésta para que algún hombre se exima del trabajo y quiera vivir ocioso?[10]

Sigue el dominico atacando la displicencia de los nobles con el trabajo:

> Los hombres que ahora se usan tan delicados, tan sensibles, tan quejumbrosos, que con cualquier ajecito gritan como niños: el aire que pasa les ofende, cualquier trabajuelo los desbarata[11].

Obviamente, la honra y el honor mal entendidos eran la causa de este «querer vivir ocioso», tema frecuente en las críticas de los oradores, como dice Fray Basilio Ponce de León: «¿Qué poderoso es este idolillo de la honra?; ¿qué dellos lleva tras sí y arrastra lo que dicen pundonor en el mundo?»[12].

En resumen, nuestros predicadores no veían el vivir ocioso de nuestros nobles con demasiado agrado.

Ningún tipo social se libraba de su mirada crítica, como vemos en otro sermón de Cabrera:

> 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 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 insufribles; los criados, más infieles[13].

lo que fue nuestra prédica renacentista, toda su actividad, ya como hombre religioso, ya como hombre de letras, tuvo una finalidad doctrinal, fuese desde la cátedra o desde el púlpito, donde logró innumerables éxitos como lo atestiguan sus contemporáneos y él mismo lo hace en el prólogo a su obra.

10 *Op. cit.* (nota 1) p. 10.

11 *Op. cit.* (nota 1) p. 29.

12 Ponce de León, Basilio, *Discursos para todos los Evangelios de Quaresma II,* Madrid, Miguel Serrano de Vragas, 1605, p. 60.

13 *Op. cit.* (nota 1) p. 308.

Como era de esperar, uno de los objetivos favoritos de los predicadores era la crítica a las costumbres sociales —en esto se parecen mucho a los escritores moralistas y satíricos— especialmente la moda en el vestir y en los afeites. Curiosamente, el predicador caía en una especie de doble contradicción: al ser las reprehensiones desde el púlpito, es decir orales, no tan sólo criticaban la costumbre, sino que también la propagaban[14]. Veamos algunos curiosos ejemplos sobre afeites femeninos. Dice Malón:

> De aquí se entenderá la poca licencia que tienen las mujeres para andar muy galanas y afeitadas, hechas señuelo de livianos, porque con sus aderezos y cabello y compostura andan hechas redes de Satanás... Dime, desatinada: tú que te martirizas el rostro y le sacas de sus naturales, y que con artificios procuras de parecer otra de lo que eres... ¿por ventura cuando has de salir de tu casa no gastas muchos ratos en afeitarte, que no los gastarías, si no hubieses de salir al sarao, a los toros, a las huertas y a tus paseos?[15].

Así, Fray Diego de la Vega critica, pero también nos informa, de la costumbre de algunas mujeres de comer barro para estar hermosas:

> Mujeres hay, dice, que comen barro y yeso, y aun comen carbón (y lo que más espanta es que les sabe bien y se saborean de ello), y dicen: ¡O qué bueno está esto; más me sabe que un pedazo de alcorza![16]

La petrarquista Laura, con su rubia cabellera, era como las *top models* de hoy en día: el modelo a seguir en belleza «et se non ai l'amate chiome bionde/volgendo gli anni, gia poste in oblio»[17]. La mujer española que quería ir a la moda tenía que imitarla, especialmente en el color de su cabello. A este respecto, el sermón de Cabrera no tiene desperdicio:

> —No con cabellos atormentados.
> —¿Qué llamáis atormentados? ¡Qué nombre tan impropio para cabellos!

14 Me divierte pensar que algunos de estos sermones hoy en día se publicarían en revistas de moda de gran tirada, ya que algunos de ellos son curiosísimos «trucos y consejos» sobre belleza femenina.

15 *Op. cit.* (nota 9), tomo I, pp. 171-172.

16 Vega, Fray Diego de la, *Paraíso de la gloria de los Santos*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1612, vol. II, p. 106.

17 «y si la amada y rubia cabellera/ no has puesto con los años en olvido». Soneto con que se abría la primera redacción del *Cancionero* (1324).

> —No es sino el más propio que se pudo hallar. Llamadles vos enrizados, encrespados, dorados, que san Pablo no les llama sino torcidos y atormentados. No hay galeote que tantas vueltas de cordel haya sufrido, lienzo curado que haya pasado por tantas lejías, demonio conjurado a quien haya dado tanto humazos con piedra de azufre, como a esos desventurados cabellos, que si pecan contra Natura queriendo mudar su natural, bien lo pagan con las setenas. Ved si con toda propiedad se llaman cabellos atormentados, cabellos que, a poder de justicias y tormentos que habéis hecho con ellos, los volvéis de color de oro, siendo ellos de la del carbón, y que en faltando ocho días el alquimia, asoma la raíz negra como el cañón de el cuervo[18].

También encontramos en Fray Diego de la Vega, aunque con menos gracias, la misma crítica a los tintes de cabellos: «Lo mismo se significó en llamarlos cabellos, y cabellos de dama, que, a trueco de parallos rubios y de color de oro, suelen martirizarlos, y darles mil géneros de tormentos; que ni perdonan al hierro, ni al fuego, ni a las lejías fuertes, ni a los azufres»[19].

Tenemos gran número de sermones sobre la moda en el vestir; tantos que fácilmente podríamos representar en una pasarela un desfile de la moda de los siglos XVI y XVII teniendo sólo como referencia los sermonarios de dicha época. Malón, por ejemplo, nos informa de que en España los «señores y gente de palacio» imitan a Italia y Alemania en el vestir:

> Había dado el pueblo de Dios en mudar de trajes y hacer el vestido al talle de las naciones bárbaras y extranjeras, enfermedad propia de señores y de gente de palacio... [que] dejando su antiguo traje, se visten a lo extranjero, como se hace ahora a la italiana y a la tudesca[20].

La imitación a los europeos tampoco gusta nada a Fray Pedro de Valderrama:

> 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 na-

18 Fray Alonso de Cabrera, *Tomo segundo de Consideraciones en los Evangelios, desde el día de la Circuncisión hasta el de la Purificación,* Barcelona, Lucas Sánchez, 1609, p. 329.

19 *Op. cit.* (nota 15), vol. II, p. 421.

20 *Op. cit.* (nota 9), vol I, pp. 191-192.

> ciones 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 visten a lo gregüesco, 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 camaleón, mudando todas las colores, o por mejor decir, hecho una quimera de todos los trajes: el sombrero inglés, los calzones valones, el jubón francés, el capote bohemio, la gorra milanesa, sin que haya traje en que no se revuelquen. Y por eso andan sus haciendas tan acabadas[21].

Vale la pena también esta irónica censura de Fray Jerónimo Bautista de Lanuza por no *ir a la moda*, realizada en el año 1606 en el insigne Hospital de Nuestra Señora de Gracia de la ciudad de Zaragoza:

> reprehendiendo 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 hurraco, la arandela, la trampilla &c— dijéronme con mucha gracia unas Señoras de título, que me imaginaban que venía como aquél de los siete dormientes, 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 cuántas ahora traían, y comenzáronmelas a nombrar con unos nombres que parecían compuestos para bernardinas o gerigonza, y que hubiera menester mucho días para tomarlos de memoria... Buen estudio sería éste de un predicador religioso: tan loco me probaría yo como ellas, si perdiese el tiempo atendiendo tanto a saber los nombres de sus galas, como ellas a inventarlas[22].

Veamos en un sermón de Fray Diego de la Vega la diferencia en el vestir entre un *pueblerino* y un *cortesano*:

> Veréis un pastor de Sayago, o criado allá en las Asturias, desabrochado y desceñido, con el pecho todo fuera, lleno de vello,

21 Valderrama, Fray Pedro de, *Primera parte de los Exercicios espirituales para todos los días de la Quaresma,* Lisboa, Jorge Rodríguez, 1605, p. 159.

22 *Homilías sobre los Evangelios de la Quaresma,* Barbastro, 1621, citado en Dansey Smith, Hilary, *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 126.

> que parece un oso, o salvaje; en sus pies unas abarcas hechas de un cuero de vaca, tan holgadas, que dentro de ellas trae una espuerta de tierra y de piedra... Pero un hombre curioso, criado en corte, viste y calza de otra manera; viste justo y tan apretado, que le revienta el vestido; un zapato tan justo y tan a la medida del pie, que una chinita, que por pequeña que sea, le da fatiga[23].

Leemos en Fray Luis Rebolledo como vestían las *viudas alegres*:

> Las que se ponen tocas de seda cortas [en vez de 'una toca plegada, tan larga como una sobrepelliz de Holanda'] y jubón de raso picado; sacan los cabellos rubios por las sienes, y enguantan las manos; andan olorosas y afeitadas; salen muchas veces de casa, y en la suya dan silla de buena conversación y entretenimiento; visten mantón de villa, y faldellín de grana; por la melancolía hállanse en la boda y en el bautismo[24].

Uno pensaría que, con tanta obsesión por el buen cuidado de la persona, así como por el vestir, la profesión de sastre sería una de las más lucrativas en los siglos XVI y XVII, pero no; los sermones nos dan una clara referencia de las penurias de estos artesanos. Dice Malón:

> De aquí les nace a muchos señores que, siendo muy ricos y teniendo a ochenta y a cien mil ducados de renta, andan siempre empeñados y que no pagan jamás al criado que los sirve... ni el sastre puede sacar el salario de su trabajo, ni el calcetero es señor de pedir lo que se le debe[25].

Desgraciadamente, con el tiempo la situación de los pobres sastres no mejoró mucho, ya que años después, en 1646, escribe Manuel de Nájera:

> «Pocos señores se usan que moderen el vestir para pagar, muchos los que no pagan por vestir; deben siempre lo que visten, nunca dejan de vestir lo que deben»[26].

23 Vega, Diego de la, *Sermón de San José,* en Herrero, Miguel, *Sermonario Clásico,* Madrid, Escelier, 1942, p. 29.

24 Rebolledo, Fray Luis de, *Cien Oraciones Fúnebres*, citado en Dansey Smith, Hilary, *op. cit.* (nota 21) p. 125.

25 *Op. cit.* (nota 9), vol I, p. 186.

26 Nájera, P. Manuel de «Sermón de San Francisco Javier», en Porres, J. I., *Escuela de Discursos*, Alcalá, 1646, p. 108.

Otro aspecto que me parece fundamental en los sermones es el estudio de la lengua utilizada por los predicadores. El buen predicador, y España tuvo muchos, utilizó al máximo la riqueza de nuestra lengua, por eso fue un gran defensor de ella. Cuánta razón lleva Herrero Salgado cuando dice que «con textos de Aprobaciones, Censuras, Prólogos y Sermones se podría formar un excelente tratado de la lengua»[27]. La fertilidad lingüística de nuestros oradores es abundísima[28], ya en refranes:

> «Viva la gallina con su pepita» (*La Conversión* I, 70); «Dar con la puerta en los ojos», (*La Conversión* I, 81); «Ruin la madre, ruin la hija y ruin la manta que las cobija» (*La Conversión* I, 149); «Caer de ojos» (*La Conversión* II, 26); «El sueño del perro» (*La Conversión* II, 32); «Armado de punta en blanco» (*La Conversión* II,119); «El bien no es conocido hasta que es perdido» (*La Conversión* II, 207); «La oreja del toro es la rienda del caballo», «de nuestra lengua que dice 'querría sacarle el corazón' para significar un gran odio» (Sermón de Santa Teresa por Fray Hortensio Félix Paravicino en Sermonario Clásico, 1625, 141 y 144).

Ya en variantes semánticas, que ilustra bien un sermón de José de Barcia y Zambrana predicado en Madrid en 1690:

> Porque (como Aulo Gelio dijo) Nerio, es lo mismo que virtud... Nerio (dijo Dioscórides) es una flor parecida a la rosa... Nerio (dijo el mismo Dioscorides) es un género de nardo de singular fragancia... Nerio (dice Plinio) es una planta, que siendo defensa de las serpientes a los hombres, es veneno para los brutos...

27 Herrero Salgado, Félix, *La Oratoria Sagrada en los siglos XVI y XVII. Tomo III: La predicación en la Compañia de Jesús*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, p. 466. Fueron muchos los predicadores que defendieron la lengua castellana: Fray Luis de León, Malón de Chaide, Jerónimo de San José, Cristóbal de Fonseca, Hernando de Santiago, Jerónimo Bautista de Lanuza, Jerónimo de Florencia, etc. Véanse algunos ejemplos en el libro de Herrero Salgado y en el de Francisco Pastor (*Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro,* Madrid, Los Clásicos Olvidados, 1929).

28 Para la riqueza de vocabulario de nuestros predicadores remito al lector a dos ejemplos: el índice explicativo de voces y frases curiosas en la edición Justo García Morales de Malón de Chaide. *La Conversión de la Magdalena*, Madrid, Aguilar, 1963, y el «manojo de vocablos de recia raíz castellana» que Herrero Salgado (*op. cit.* (nota 27), p. 221) ha encontrado en los sermones del P. Cabrera, de quien Miguel Mir dijo en su edición de los sermones: « la riqueza de su vocabulario es tan inmensa, que no sólo comprende la mayor parte de las voces que se registran en nuestro Diccionario, sino que en él hemos contado más de quinientas entre palabras, acepciones, primores singularísimos de sintaxis, igualmente propias, igualmente castizas [...] que no han tenido la fortuna de ser registradas en nuestro Diccionario», *op. cit.* (nota 1), p. XXI.

> Nerio (dice Tholomeo) es un promontorio, a quien llaman Finis terra... Nerio (dijo Hesiodo) significa Dios del mar; o (según Aulo Gelio) quasi Nerio, hoc est, sine era[29].

o en el uso del lenguaje popular. Veamos un ejemplo en Paravicino:

> y el pescador a la orilla del río, con la blandura de su paciencia y con la humildad de su caña, vuelve, no sólo la barcina con aludas, sino la capacha con peces[30].

Centrémonos, por último, en los conflictos religiosos que vivieron nuestros siglos áureos a partir del Concilio de Trento (1545-1563), especialmente en su contienda contra el protestantismo y otras desviaciones doctrinales de la «ortodoxia»; batallas ideológicas que quedaron reflejadas en nuestros sermones. La prédica en nuestros púlpitos se constituyó como réplica a la Reforma y sus variantes: he aquí el problema de los alumbrados en un sermón de Alonso de la Cruz (1599):

> y te ha visto entrar y poner las manos sobre él para ser *alumbrado* (No dije bien, ya que en España este vocablo es peor que el de Judas, sea para que se cobre la salud...)[31]

El dominico Jacinto Colmenares (1623) nos advierte al respecto:

> Y contrapónense los católicos, hijos de la Iglesia, en esta propiedad a un género de enemigos, que en España se llaman hereges alumbrados, gente en la apariencia virtuosos y perfectos, en lo interior sin fe, malos, deshonestos y obscenos[32].

La situación de los conversos y de la cultura en un sermón de A. Cabrera que nos recuerda la torpeza e ignorancia de los pretendientes a la vara de alcalde del conocido entremés cervantino:

> Que hemos venido de un extremo á otro: que por no ser hipócritas, han dado los hombres en ser disolutos y parecerlo; como el que por no ser hereje dio en ser necio y no quiso saber leer[33].

29 Barcia y Zambrana, José de, *Despertador Christiano*, Madrid, Blas de Villanueva, 1725, p. 168.

30 Paravicino, Fray Hortensio, *Sermones Cortesanos*, Cerdan, Francis, ed., Madrid, Castalia, 1994, p. 136.

31 *Op. cit.* (nota 22), p 14.

32 Colmenares, Jacinto, *Sermón que predicó el muy reverendo Padre en el auto de Fe, que se celebró en quatro de Octubre de este año,* Valladolid, 1623.

33 *Op. cit.* (nota 1), p. 37.

En un sermón de Paravicino (Oración Fúnebre de por la Infanta Margarita de Austria) se refleja la disidencia religiosa que a mediados del siglo XVII vivía nuestra sociedad. En este sermón se hace referencia al conocido hecho de la aparición de unos carteles contra la religión cristiana en las puertas y esquinas de Madrid (1633):

> Quién dio la sangre del corazón por ver una firma particular contra Jesucristo, y si bien atrevida y blasfemamente escrita, dada al fin en secreto supersticioso, ¿cómo de ver carteles públicos, fijados contra este Señor en las esquinas y puertas de Madrid, no había de dar la vida?[34]

Observemos también el problema y rechazo a la doctrina quietista de Miguel de Molinos (1628-1696), condenada en 1687 por el papa Inocencio XI, en un sermón de Antonio Cáceres (1690):

> en las erradas doctrinas del impío Molinos, que como peste cruel se iban introduciendo con capa de santidad y virtud... aquella mala zizaña que iba sembrando el demonio en el campo de la Iglesia... aquel mortífero y pestífero veneno[35].

Otro ejemplo lo encontramos en un sermón del dominico Francisco Guerrero predicado en Valladolid (1691):

> el Anti-Christo y sus ministros, entre los quales no ha sido el que menos mal ha hecho a la Católica Iglesia y más en estos tiempo de astucia infernal y doctrina herética del pérfido Molinos[36].

He prestado atención sólo a cuatro aspectos, que pueden ensancharse con innumerables ejemplos, entre los muchos a elegir dentro del mundo de la Oratoria Sagrada de los siglos XVI y XVII. Hemos visto cómo los sermones nos informan sobre la vida social, religiosa, intelectual y literaria de un pueblo, siendo para el estudioso de nuestra literatura una

34 *Op. cit.* (nota 30), p. 331. En el mismo libro se encuentra el sermón a *Jesucristo desagraviado*; comenta F. Cerdan; «Este sermón puede servir para estudiar las mentalidades de la época y en él Paravicino se muestra fervoroso defensor de los valores oficiales de la monarquía española y de la ideología entonces vigente. Tanto como pieza literaria este *Jesucristo desagraviado* es un buen documento historico», p. 254. Por la larga extensión del mismo, remito al lector a la edición citada.

35 Cáceres, Antonio, *Oración Historial en las honras, que se celebró el Real Convento de San Pablo de Sevilla*, 1690.

36 Guerrero, Francisco, *Oración fúnebre y panegírica en las honras, que al cabo de año se hicieron en el real Convento de San Pablo de Sevilla,* 1691.

valiosa herramienta de trabajo. Los sermones son, entre otras cosas, documentos sociales y curiosos cuadros de costumbres donde se refleja la mentalidad de la época con sus contradicciones y desavenencias; dándonos, al mismo tiempo, una visión interior del pensamiento de los predicadores y de sus auditorios. Son, en definitiva, un retrato de la sociedad en que fueron predicados, y hay en ellos la posibilidad de vivir, a través de su lectura, la aventura de reconstruir las facetas más importantes de nuestra época áurea.

Pero no termina aquí la abundancia de noticias que nos transmiten nuestros sermones. La obra de los predicadores también debería ser fuente de datos para otros campos de investigación. Veamos algunos ejemplos[37]:

Cosmología. Veamos cómo entendían la configuración del universo en el siglo XVII, y la polémica entre las teorías de Ptolomeo y el astrólogo danés T. Brahe en el *Sermón de La Conversión de la Magdalena* (1679) de Fray Manuel Guerrero Rivera:

> Las aguas ocupan la cumbre del cielo, porque en preceptos más bien recibidos de Astrología, con su príncipe Ptolomeo (por mas que cuatro modernos, ahora en nuestros siglos, se opongan a su verdad, no sé si conducidos o engañados de Tycho Brae), son diez las Esferas: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, el Cielo estrellado, el cristalino, el primer móvil[38].

Medicina. Veamos una espeluznante descripción de los efectos y consecuencias de la sífilis en un sermón de Fray Diego de Arce:

> Una tristeza de rostro, una amarillez de cara, un gangosear de narices, un hediondo anhélito de boca, un descarnamiento y sangranza de dientes, un dolor de todos los miembros, un humor que atormenta las coyunturas, un no andar, ni asentarse, ni levantarse sin ay, y, finalmente, un semblante asqueroso de toda la persona[39].

Historia del Arte. Conocida es la censura contra los libros de caballerías y autores como Garcilaso o Boscán por parte de los «autores gra-

37 Son muchos los ejemplos que podríamos incluir, pero, por la limitación de las actas nos limitaremos a unos pocos.

38 *Op. cit.* (nota 22), p. 193.

39 Arce, Fray Diego de, *Miscelánea Primera de Oraciones Eclesiásticas, desde el Domingo Veinte y Cuatro después de Pentecostés, hasta la Vigilia de Navidad*, Murcia, 1606, fol. 149.

ves» de los siglos XVI y XVII, pero no tanto la campaña contra las pinturas «lascivas» de la que se hace eco Parvicino en dos de sus *Sermones Cortesanos*:

> Tosca la pintura. Mas si por ser de devoción ejemplar acertó o erró a ser tosca, las Venus, las Dánaes, las Ledas, los lienzos lascivos, de mejor pintura serán. ¡Oh, pueblo fiel, y no cristiano solo! No consientan ni permitan en lugares públicos (ahí, ni en lo más retirado) esta nociva profanidad, este veneno insensible que en mentiras animosas iguala tal vez la verdad[40].

> Si con las profanas lo hubieran, bien me holgara yo que se acabaran tantos peligros del alma como arrebozan las mentiras valientes de las pinturas[41].

En resumen, la Oratoria Sagrada es un campo de estudio más que prolífico para la comprensión de una sociedad, que nos dejó en las obras de sus predicadores —como herencia— un retrato del sentir y pensar de un pueblo, de la ideología dominante, de imágenes pintorescas y vivas, todas ellas tomadas de una realidad, que nos llevan como en andas a la sociedad de los siglos XVI y XVII vista desde el púlpito.

El acercamiento a este retrato debería continuarse con la publicación de ediciones críticas de nuestros sermones, ya fuera por autores ya por temas[42]; pero resulta que no es oro todo lo que reluce y que ésta no es tarea fácil; aunque el conocimiento de nuestros siglos de oro seguirá incompleto hasta que no se incorporen en nuestros manuales al uso —Literatura, Historia, Sociología, etc.— el análisis de los sermones, y haciendo nuestras las palabras del predicador Fray Miguel Angel de Almenara, en su prólogo *Para Todos* a sus *Pensamientos Literales y Morales,* podemos concluir que los estudiosos de los sermones: «hallaran en estos libros los Predicadores sermones; el Teólogo Escolástico, los puntos dificultosos que se ventilan en las escuelas declarados; el Teólogo positivo, muchos lugares de la Sagrada Escritura y con doctrina de los Santos Padres; el Humanista, diversidad de historias; el buen Christiano, doctrina moral para la salvación de su alma. Comida es guisada para todos, cada cual coma lo que viere le fuere de mas provecho».

40 *Op. cit.* (nota 30), p. 250.

41 *Op. cit.* (nota 30), p. 286.

42 Un buen ejemplo del trabajo a seguir es el libro de Miguel Angel Núñez Beltrán, *La Oratoria Sagrada de la Epoca del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengo, 2000.

El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un *festejo cómico* de 1678

M. Carmen Alarcón

Desde hace varios años venimos interesándonos enormemente por un tipo de manifestación dramática casi desconocida en el ámbito de los estudios teatrales de los siglos XVI, XVII y XVIII. Nos referimos a lo que se ha dado en denominar «teatro conventual» o, dicho de otra forma, un teatro de carácter privado que se representaba en los conventos femeninos de España, Portugal e Hispanoamérica para celebrar acontecimientos litúrgicos o ceremoniales propios de la vida de clausura[1].

Estas obras, por los datos que poseemos, no se encomendaban a compañías profesionales, sino que solían ser representadas por un grupo de religiosas del convento, mientras que el resto de la comunidad formaba parte del público, al que ocasionalmente se unían los familiares de las religiosas de alto nivel social y algunas autoridades eclesiásticas. En ocasiones, además de un teatro escrito *para* el convento, se trataba de uno escrito también *en* el convento, pues no era extraño que surgieran figuras literarias dentro del propio claustro, como es el caso de Sor Marcela de San Félix, la célebre hija de Lope de Vega, quien tuvo además una discípula entre las trinitarias madrileñas, Sor Francisca de Santa Teresa, sobre cuya producción dramática hemos presentado recientemente nuestra tesis de licenciatura[2]. Asimismo, otras veces era común que las pie-

1 Así, Fernando Doménech distingue entre un teatro conventual «escrito, dirigido e interpretado por mujeres (las monjas o las novicias), para un público de mujeres (el resto de la comunidad)» y un teatro no conventual escrito por religiosas, que «no escribieron para la comunidad, sino para el exterior: para los teatros comerciales o palaciegos», Hormigón, Juan Antonio, dir., *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994), vol. I (Siglos XVII-XVIII-XIX)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996, pp. 397-398.

2 Alarcón, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro: el ejemplo de Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición del Coloquio para la profesión de Sor Manuela Petronila*, Tesis de Licenciatura presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, dirigida por la Dra. Dª Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, 2001 (inédita). *Cfr.* también, de la misma autora, «Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII», en García Lorenzo, Luciano, dir., *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Festival de Almagro/Universidad de Murcia, 2000, pp. 257-266.

zas se encargasen a determinados poetas locales, cuya escritura presenta ciertas similitudes con la de las dramaturgas religiosas, lo que hace pensar en una tradición común para ambas líneas.

Centrándonos ahora en la ciudad de Sevilla, haremos un rápido recorrido por los conventos femeninos de clausura que albergaron representaciones teatrales más o menos coincidentes con las características que acabamos de esbozar. El testimonio más temprano que poseemos es el de un coloquio alegórico compuesto en 1669 por Nicolás Riser Barba de la Cueva, titulado *Competencias de amor*, para la profesión de una monja sevillana, aunque no se especifica de qué convento[3]. En 1671 se representó una loa de Alonso Martín Brahones para una comedia calderoniana en el convento de Santa Inés de franciscanas clarisas[4]. Hacia 1675, en las carmelitas de San José, se llevó a escena un coloquio para celebrar la beatificación de San Juan de la Cruz, escrito por Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa[5]. En 1678 se representó en el claustro dominico de Santa María de la Pasión un «festejo cómico» anónimo con motivo de la profesión de una novicia, obra que es el objeto de la presente comunicación. De 1686 es la loa a San Juan Evangelista representada en las dominicas de Madre de Dios y compuesta por Cristobal de Oña y Torres[6]. También del siglo XVII, sin que sepamos la fecha exacta, es una loa anónima a San Juan Bautista para el convento agustino de la Encarnación[7]. Por último, ya en el siglo XVIII, conocemos los casos de dos piezas anónimas: una loa de 1732 para la profesión de una monja

3 *Cfr.* Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla. Desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, prólogo de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994 (ed. facsímil: Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1898), p. 450.

4 Martín Brahones, Alonso, *Loa para la gran comedia de* Afectos de odio y de amor *de don Pedro Calderón, para holgar a la señora doña María Enríquez de Rivera, hija del Excelentísimo Señor Duque de Alcalá, abadesa del convento de Santa Inés de Sevilla. Año 1671*, incluida en [Ambrosio de la] Cuesta, *Ocio entretenido de la juventud, en varios festejos cómicos hasta hoy no impresos. Tomo segundo*, Nueva York, Biblioteca de The Hispanic Society of America, ms. B 2601, fols. 189r-192r. Agradecemos al Patronato de The Hispanic Society of America el permiso concedido para el estudio y publicación de las obras contenidas en este códice, así como el habernos facilitado una copia microfilmada del mismo.

5 *Cfr.* Hormigón, *op. cit.* (nota 1), pp. 504-505. Se trata de un coloquio perdido del que no conocemos el título.

6 *Loa al Evangelista San Juan, escrita por don Cristóbal de Oña y Torres para el convento de Madre de Dios de Sevilla. Año 1686*, en Cuesta, *op. cit.* (nota 4), fols. 134r-139r.

7 *Loa en la festividad del glorioso precursor San Juan Bautista, para el religiosísimo convento de la Encarnación de Sevilla*, Sevilla, Biblioteca Colombina y Capitular, ms. 57-3-42.

en la Asunción de Mercedarias Calzadas[8] y otra de 1751 con el mismo motivo destinada al convento jerónimo de Santa Paula. Como vemos, se trataba de una práctica frecuente y de gran tradición entre las diferentes órdenes religiosas sevillanas.

La obra que nos ocupa aparece con el título de *Festejo cómico con que el convento de Santa María de la Pasión de Sevilla celebró la profesión de doña Hermenegilda María de Lopera(s). Año de 1678.* Se incluye en un manuscrito misceláneo recopilado por el historiador y teólogo sevillano don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra[9], titulado *Ocio entretenido de la juventud, en varios festejos cómicos hasta hoy no impresos.* Dicho manuscrito, del cual sólo se conserva un segundo volumen, no posee indicación de fecha, aunque sabemos que recoge piezas teatrales de los siglos XVI y XVII representadas en Sevilla. El códice se encuentra en la actualidad en Nueva York, en la Biblioteca de The Hispanic Society of America.

El título del festejo de 1678 no parece haber sido el original del autor, como indica el personaje del Engaño al final de la obra:

ENGAÑO
¡Ah, sí! El poeta me dijo
que diga a vuestras mercedes
que perdonen los defectos
que este coloquio tuviere,
que sin título lo envía
para la ocasión presente,
porque, aunque lo pensó mucho,
no halló nombre que ponerle,
que acá le pueden poner
el título que quisieren[10].

Estas palabras podrían indicar que el encabezamiento al que nos hemos referido anteriormente debe de haber sido obra del propio convento, aunque también puede pensarse en la mano de don Ambrosio de la Cuesta, hipótesis esta última que nos parece más probable si recorda-

8 *Loa que representaron las pupilas del convento de Santa Paula de esta ciudad de Sevilla el miércoles 28 de julio, en que hizo su solemne profesión Sor Petronila de Santa Teresa, en presencia del Ilustrísimo Señor Arzobispo Coadministrador, a cuya beneficencia debió su profesión, y de los señores marqueses de la Cueva del Rey, sus padrinos*, Sevilla, Florencio José de Blas y Quesada, [1751].

9 Méndez Bejarano, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y de su actual provincia*, Sevilla, [s.n.] 1922-25, 3 vols. Existe ed. facsímil, Sevilla, Padilla, 1989.

10 vv. 1859-1868. En ésta y en las siguientes citas modernizamos la grafía, la acentuación y la puntuación, y corregimos algunos errores.

mos que la expresión «festejos cómicos» aparece en el título de su manuscrito.

Dejando aparte cuestiones textuales, nos introduciremos ahora en el argumento de la obra, el cual, como veremos, recibe influencias del auto sacramental y de la comedia amorosa del teatro profano, dos géneros clave en la época: ante el anuncio que realiza la Música de la inminente profesión de una joven novicia, acuden a escena el galán Mundo y su criado el Engaño. Tras un largo relato sobre la Creación, el Hombre, la aparición de los Pecados, la llegada de Jesucristo y la continua guerra entre el Bien y el Mal, el Mundo se queja del desprecio del cual ha sido objeto por parte de su amada y muestra su desánimo y su rabia a causa de este abandono. La dama Vanagloria intuye que dicha doncella es doña Hermenegilda, la futura monja dominica, y, junto con el Engaño, la graciosa Mentira y el galán Deseo, se ofrece a ayudar al Mundo en su venganza. De repente, se oye dentro la Música de la ceremonia y el Deseo planea introducirse en la fiesta, seguido de sus cómplices. La idea es convencer a la joven de las penalidades del estado religioso frente a las alegrías mundanas. Así, uno por uno, se van acercando al convento, representado alegóricamente como un castillo, pero la Música, tras un enfrentamiento verbal con ellos, los derrota y tan sólo los va dejando entrar una vez que se han rendido y han claudicado ante sus razones. Finalmente, a la llamada de la Música, salen el Mundo, el Deseo, el Engaño y la Mentira atados con cadenas y deshaciéndose en alabanzas a la recién profesa, de quien se declaran sus fieles esclavos. Por último, el Engaño se despide del público.

En dicha despedida, ya citada, encontrábamos un dato interesante: al «festejo» se le llamaba en esa ocasión «coloquio», denominación prototípica, aunque no exclusiva, de ese subgénero del teatro conventual al que nos hemos referido anteriormente (recuérdese, por ejemplo, la obra dramática de Sor Marcela, reunida bajo el título *Coloquios espirituales*). En efecto, las características de esta composición coinciden con los rasgos definitorios del coloquio dramático escrito para el claustro femenino: consisten, por lo general, en piezas de mediana o gran extensión en un solo acto, polimétricas y frecuentemente con música. Así, nuestro festejo consta de 1868 versos repartidos en romances, pareados, seguidillas, estrofas arromanzadas, etc. Además, la Música aparece como personaje de la obra, sus parlamentos son cantados y a veces llevan acompañamiento musical, así como otras partes del coloquio. Por otro lado, como hemos tenido ocasión de comprobar, el argumento es extremadamente simple, y ello da lugar a la escasez de acción y la abundancia de pasajes líricos y diálogos entre un reducido número de personajes alegóricos que debaten sobre las ventajas e inconvenientes de la

vida religiosa, de manera que lo festivo se une a las enseñanzas doctrinales.

La sencilla trama se ve acompañada además de una serie de alusiones a las circunstancias concretas de la representación, que devuelve la obra al plano real, aparentemente oculto tras la envoltura alegórica. Algunas de ellas se encuentran relacionadas con los tópicos literarios de la época, como ocurre con el elogio a la ciudad de Sevilla, cuna de la doncella que ha tratado tan cruelmente al Mundo. Se trata de una auténtica *laus urbis natalis*, la cual, con sus continuas hipérboles, refleja el orgullo del autor por una ciudad que había sido ilustre y próspera durante mucho tiempo. Comienza así:

> Ya sabes que es Sevilla
> del orbe todo asombro y maravilla,
> a quien naturaleza
> adornó de hermosura y de riqueza.
> De hermosura, porque, ufana,
> posee largo sitio en tierra llana.
> Tan airosa se ostenta a nuestros ojos,
> cristífera Babel, que mil enojos
> causara su ribera
> si, envidiosa, Semíramis la viera[11].

El autor seguirá ponderando la gloria de la ciudad hispalense con un buen conjunto de referencias históricas y mitológicas, además de destacar continuamente su belleza y poderío por encima incluso de Troya o de Roma.

Por otro lado, en una pieza de estas características no podía faltar la referencia a la novicia a la cual se dedicaba la composición, si bien nunca aparece directamente como personaje en el coloquio. Aunando los datos de la obra y los que hemos manejado a través de los escasos documentos conservados hoy en el convento de Madre de Dios de Sevilla[12], sabemos que doña Hermenegilda ingresó allí en 1677 y profesó el 25 de abril de 1678. Tomó el nombre de Sor María de Serafines, y allí per-

11 vv. 439-448.

12 *Libro donde se asientan las profesiones de las monjas deste Monasterio de Santa María de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, ms. sin paginación ni fecha, que abarca desde el 1 de enero de 1587 hasta el 14 de septiembre de 1834, fecha del último registro de profesión; *Libro donde las religiosas que se entierran [sic] en este convento de Santa María Nuestra Señora de la Pasión. Año 1766*, ms., fol. 14r, Sevilla, Archivo del Convento de Madre de Dios. Dichos documentos pasaron a este monasterio tras la desaparición del Convento de Santa María de la Pasión. Agradecemos a la madre priora, Sor Adela, el permiso concedido para la consulta de estos documentos, así como al P. Fernando Aporta su inestimable ayuda.

maneció, junto con sus dos hermanas, también monjas, hasta el 28 de marzo de 1746, fecha de su muerte. Sus padres se llamaron don Adrián de Lopera y doña Francisca Ratón, y debieron de pertenecer a las altas esferas de la sociedad sevillana, pues sólo así se podían cubrir los costes de la fiesta que, además, del encargo de la pieza para ser representada, solía abarcar también los gastos de la ceremonia eclesiástica y otros festejos adicionales con motivo de la profesión. Los versos del Mundo dejan entrever esta condición privilegiada:

> De aquesta niña, en su lucir bisoña,
> fue el nombre ilustre doña
> Hermenegilda María de Lopera(s),
> nombres reales, para que supiera
> el mayo que la niña que nacía
> dos veces ser su reina merecía.[13]

De igual forma, el autor, a modo de agradecimiento, dirige sus elogios a la comunidad dominica de Santa María de la Pasión, en la cual se representaba su obra, comenzando por una breve hagiografía de Santo Domingo de Guzmán para continuar con las religiosas del convento sevillano. En este sentido, resulta curiosa la imaginería militar utilizada, que presenta a Santo Domingo como a un «vocinglero clarín» que llama a la batalla a sus «guzmanas amazonas», es decir, a las monjas dominicas, mandadas por una «capitana» que no es otra que la madre priora, Sor María de San Rafael, quien a su vez está asistida por su «alfereza», la subpriora Sor María de la Corona.

En cuanto a los recursos literarios empleados en el coloquio, uno de los que más nos interesa destacar es el uso del humor, que, añadido a los aspectos doctrinales de la obra, le otorgan su particular barroquismo. La comicidad se centra sobre todo en la crítica misógina puesta en boca del Engaño y la Mentira, que hacen los papeles de graciosos. Las pullas más violentas van dirigidas, sin duda, a las beatas, algo que podría resultar inadecuado en el convento, aunque no hay que olvidar que lo que se critica realmente es la falsa piedad, y no el fervor auténtico que representarían las monjas de Santa María de la Pasión. El retrato que de las beatas hace la Mentira, que precisamente se ha disfrazado de una de ellas para intentar entrar en el convento e interceder por el Mundo, no tiene desperdicio:

13 vv. 510-514. Tanto en este fragmento como en el título del *Festejo* aparece «Loperas» como apellido de la novicia. Creemos más probable «Lopera», como reza en el libro de profesiones y en el de defunciones (*cfr.* nota 12).

[...]
Vístese por la mañana
su saco y, muy reverente,
para parecer austera,
hecha la cara de hieles,
con un rosario muy largo
sale, y a la iglesia viene.
Pónese a oír una misa
y, porque digan que atiende,
parece mona mascando
según menea los dientes.
Luego reza en los altares
y a cada santo le ofrece
lo que dice mal rezado,
con gesto tan insolente
que huyera de su cara
el diablo si la viese.[14]

Continuará después la Mentira haciendo referencia a la condición de alcahueta de la beata, pues, con la excusa de encontrarse mal a causa de sus fingidos ayunos, se cuela en cualquier casa, y, a escondidas de sus madres, entrega a las doncellas los mensajes de sus pretendientes.

Otro recurso humorístico destacable es la utilización del latín macarrónico o, mejor dicho en este caso, la traducción macarrónica de un latín más o menos correcto, procedimientos muy habituales en el teatro profano de la época para provocar la risa de los espectadores. Así, hacia el final de la obra, el Engaño, vestido de estudiante, canta con su vihuela una serie de coplas dedicadas a la novicia, que la Mentira va traduciendo, como la que sigue:

ENGAÑO *Sum in literis versatus,*
nam sapio totas leges,
et si es mea amica modo
semper in corde manebis.

La traducción correcta sería aproximadamente: «Soy experto en letras, / pues conozco todas las leyes, / y si por lo menos eres mi amiga / siempre permanecerás en mi corazón». Sin embargo, la Mentira traduce:

MENTIRA Dice que, aunque es licenciado

14 vv. 1648-1663.

y tiene cara de hereje,
si con él usa mal modo,
le ha de hacer que se acuerde[15].

No debe extrañarnos que este tipo de comicidad propia de los entremeses penetre en la clausura femenina, pues, como sucede en otros casos estudiados, se consideraba lícito, a pesar de que a veces hubo censura, que las religiosas también disfrutasen en ciertos momentos del ocio festivo que les ofrecían estas representaciones dramáticas, teniendo en cuenta que el humor no es un recurso arbitrario, ya que facilita la labor formadora que, al fin y al cabo, pretenden poseer estas obras, rindiendo culto así al consabido tópico horaciano del *docere-delectare*.

En cuanto a la puesta en escena, las acotaciones del *Festejo* son escasas y parcas en detalles, y es ésta una característica común a otras piezas del teatro conventual. Cabe destacar, no obstante, algunas referencias al vestuario, que seguramente confeccionarían las propias monjas: del Mundo se dice que sale «vestido de color y de gala», como era frecuente para representar su vanidad. El Deseo sale «vestido de color, sombrero de plumas, calzado blanco y con alas», queriendo indicar estas últimas su condición de ligereza moral. El Engaño y la Mentira salen disfrazados para intentar engañar a la novicia: «Salga el Engaño vestido de estudiante con manteo y sotana y una vihuela debajo del manteo, y con un sombrero grande»; «Sale la Mentira vestida de beata, si pudiere ser franciscana, mejor». Al margen de estas acotaciones, el resto se refiere sobre todo a la acción de los personajes o anuncia partes musicales: entradas y salidas, un bofetón de la Mentira al Engaño, la indicación de unos instrumentos que comienzan a sonar y poco más.

La austeridad del decorado, sobre el que apenas existen acotaciones de interés, puede deberse a que el convento —y así lo tenía presente el poeta— no poseía estructura ni recursos suficientes para una gran escenografía, teniendo en cuenta además que es muy posible que fuese la propia comunidad dominica la encargada de la puesta en escena y que las actrices fuesen las mismas religiosas, como ocurría, por ejemplo, entre las trinitarias de Madrid. El motivo de esta práctica podríamos buscarlo tal vez en el recelo de las autoridades eclesiásticas contra la representación en los conventos femeninos por parte de las compañías profesionales, lo que llevó incluso a la censura total en este sentido, como sucedió en el convento sevillano de Santa Paula, en el que en 1671 se prohibió la puesta en escena de comedias y autos sacramentales por actores con-

15 vv. 1766-1773.

tratados[16]. De esta manera podrían explicarse también las denominaciones de «festejo» o «coloquio», frente a «comedia», de evidentes connotaciones mundanas, así como el hecho de que el espectáculo teatral se ocultase tras una simple celebración en la vida cotidiana del claustro.

Por lo que se refiere al lugar de representación de nuestra obra, del Convento de Santa María de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo sabemos, según el estudio de Mª Luisa Fraga, que estuvo situado en la calle Sierpes, aunque desapareció en 1837 con la desamortización de Mendizábal. El convento poseía varios patios, y, teniendo en cuenta que la representación tuvo lugar en el mes de abril, época por lo general ya calurosa en Sevilla, es probable que se llevase a cabo en uno de ellos, en particular en el llamado «patio del forno», que podía cubrirse con unas lonas o toldos según el clima[17].

No queremos terminar nuestra comunicación sin unas breves notas acerca de la posible autoría del festejo. Parece claro que la obra fue compuesta por una persona ajena al convento, quien, según se nos dice al final, lo envió a la comunidad, la cual se lo habría encargado por mandato de la familia de doña Hermenegilda. Desconocemos los motivos del anonimato: olvido, humildad, intento de salvaguardar la identidad relacionado con las prohibiciones eclesiásticas...

Existen datos, por otro lado, que hacen pensar en una mano indiscutiblemente masculina: marcado antifeminismo, gusto por los asuntos militares, además de una vasta cultura (algo vetado para la mayoría de las mujeres) que incluye el dominio del latín, la mitología y la historia. El exacerbado elogio que dedica a la ciudad hispalense nos hace pensar, además, en que este hombre era sevillano.

Varios motivos permiten que nos atrevamos a proponer la figura del poeta don Alonso Martín Brahones. En primer lugar, nació, vivió y murió en Sevilla. Nació en 1644 y murió en 1695, con lo que la fecha del festejo, 1678, puede enmarcarse sin problemas dentro de este período de vida. Las fuentes contemporáneas hablan de su gran erudición, algo de lo que el *Festejo* no deja ninguna duda. Los escritos que de él se conocen revelan cierta importancia en los círculos literarios de la ciudad,

16 El *Mandamiento* del Visitador don Gregorio Bartán advierte a las religiosas que «no consientan ni permitan que en la iglesia ni locutorios ni en otra cualquiera parte del dicho convento se haga dicha representación así de los dichos autos como otra cualquiera representación de comedia alguna [...]», Sentaurens, Jean, *Séville et le théatre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Lille-Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux III, 1984, 2 vols., I, pp. 235-236.

17 Fraga Iribarne, Mª Luisa, *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla - Siglo XIX*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1993. Para un amplio estudio del convento *cfr.* pp. 123-138.

y, aunque era un autor esencialmente lírico, también dejó algunas piezas teatrales[18]. Escribió dos obras de ámbito conventual: un *Ramillete de virtudes para una criatura recién entrada en religión* y la loa para el convento de Santa Inés que ya citamos anteriormente. Esta última es de 1671, fecha cercana a la del festejo, y se encuentra también en el manuscrito *Ocio entretenido*. Quizá todavía no se había producido la prohibición que se impuso ese mismo año en Santa Paula, la cual originaría un ambiente de cautela entre los escritores; de ahí que en la loa sí aparezca el nombre de autor. Existen elementos comunes llamativos entre dicha loa y el coloquio de Santa María de la Pasión: ciertas referencias florales, la alabanza a la ciudad hispalense y un uso destacado de la seguidilla como forma métrica. Por último, algunas de las obras de Brahones aparecen como anónimas. ¿Sería ésta una de ellas?

Tendremos que volver sobre este interrogante, pero lo cierto es que, por sí mismo, el *Festejo cómico* y todas las circunstancias que lo rodean nos interesan en gran medida por formar parte del conjunto de testimonios que nos hablan de una práctica muy frecuente en la Sevilla del Siglo de Oro y del siglo XVIII, extensiva también al resto de la Península: la de las representaciones teatrales en los conventos femeninos de clausura, una manifestación apasionante del teatro privado de la época que ha sido olvidada inexplicablemente durante siglos y que esperamos ver cada vez más comprendida y dignificada en futuros estudios.

18 *La mojiganga de doña Inés de Castro* o *Beber, morir y vivir*, *Loa de los cuatro elementos* (1666), *Loa para la comedia* Afectos de odio y de amor (1671), *Los órganos* (entremés, 1669), *cfr.* Méndez Bejarano, *op. cit.* (nota 9) y Sánchez-Arjona, *op. cit.* (nota 3), pp. 438-441 y 450-451.

La verdad y la mentira en el teatro de Cervantes: el caso del *Laberinto de amor*

Pilar Alcalde Fernández-Loza

La acertada confusión que Cervantes crea con su obra *El laberinto de amor* ha llevado a los críticos a tratar de dilucidar el enredo de una trama en la que los personajes se mueven confusos en un mundo gobernado por las pasiones y las mentiras[1]. Encontramos un aparente desorden en el argumento enrevesado, y unos personajes ante todo perdidos, que se caracterizan por intentar dialogar y no entenderse; por intentar explicarse y confundirse aún más. A todo ello se añade el hecho de que los interlocutores no se dicen la verdad entre sí. Claro está que el intento de poner orden en el argumento, que tanto ha ocupado a los críticos, nos ayudará a dilucidar el propósito del autor, pero también es cierto que Cervantes nos indica lo deliberado de la confusión puesto que ésta ocupa no sólo el argumento, sino también el campo textual y estructural de la obra. Esto nos induce a pensar que la estructura interna de la obra, y la externa de la trama y de los personajes están interrelacionadas de tal manera que sólo al final se aclaran ambos aspectos: los personajes averiguan la verdad de los hechos, salen del laberinto, y con ello se desembrolla la trama.

El tema del laberinto se encuentra tratado profusamente en el Barroco: resultado del efecto que produce en épocas anteriores, no es ignorado por los autores áureos. Una enumeración de autores donde hallamos el tema tratado resultaría útil como dato informativo para un estudio detallado. Aquí me limitaré tan sólo a recordar meramente algunos de estos títulos, empezando por un interesante antecedente, Juan de Mena, quien introduce el *Laberinto de fortuna*. También tenemos a Lope de Vega en el *Laberinto de Creta y La prueba de los ingenios,* a Sor Juana Inés de la Cruz, en *Amor es más laberinto*, a Calderón en *El laberinto del mundo*, y a Francisco de Santos en *Día y noche de Madrid*[2].

1 De aquellos críticos que hablan de la necesidad de explicar en detalle el argumento destacan Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes,* Madrid, Gredos, 1966; Zimic, Stanislav, «El Laberinto y el lucero redentor», *Acta Neophilologica,* 13 (1980), pp. 31-48 y *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

2 Tan sólo como referencia mencionamos a Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad,* y Goytisolo, Juan, *Señas de identidad*, que aunque tienen un punto de fusión en la

El Barroco recoge este tópico, resultado de la agravación de otros temas como el del mundo al revés, con la consecuente constatación de que todo cambia, y que el mundo se encuentra tergiversado. A consecuencia de la experiencia de crisis y de la intensidad de vivencia de estos temas, se produce una imagen del mundo como laberinto[3]. Subyacente se encuentra la intuición de la existencia de una estructura racional, por la cual el hombre tratará de ordenar esa confusión que le ofrece el mundo. Aquí entraría en juego Cervantes, siempre interesado en el análisis de la naturaleza humana, que, con ciertos personajes, ejemplifica la manera de resolver los obstáculos que se encuentran al intentar comprender la realidad que les rodea. De ahí que sea frecuente encontrar en Cervantes la elección de caracteres socialmente excluidos del ámbito público, como es el caso de las mujeres, quienes, por una mayor conciencia de inconsistencia entre las funciones que ocupan en el ámbito público y privado, se encuentran más proclives a identificarse con la confusión de identidad.

Pero la idea del laberinto requiere una mayor explicación en esta obra de Cervantes, pues el tema no sólo ocupa el ámbito de la identidad femenina, sino que cubre otros muchos aspectos.

En primer lugar, debemos referirnos al modo en que el título, *El laberinto de amor,* se refiere en realidad a uno sólo de estos aspectos —el amor, claro está—, pero servirá de ejemplo eficaz para el resto. Ya Joaquín Casalduero explicó somera pero claramente cómo la arbitrariedad del amor ayuda a presentar un mundo irracional, en donde se mueven unos personajes sólo dirigidos por la fuerza incontrolable del sentimiento amoroso, que los conduce al claroscuro de los sentidos[4]. El amor se presenta como símbolo de la naturaleza humana, arbitraria en sus acciones. Cervantes continúa la tradición de presentación de un arquetipo como vehículo literario para ofrecernos una imagen del mundo mítico, percepción conceptual del mundo en que vivimos. Así, la naturaleza hu-

referencia a la identidad que trataremos en nuestro estudio, no se puede aplicar directamente las fuentes mitológicas tan importantes en la época que estudiamos. Con referencia a estas fuentes, véase el estudio de Herrero, Javier, «The Baroque as Labyrinth: the Devil as Courtier in Calderón's Art», *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1.1 (1992). En él se destaca la «Hydra... was conceived by Human Nature, who in an unnatural intercourse with the Serpent, receiving semen through the ear (the words of temptation), gave birth through the mouth (the enunciation of such words)». En esta presentación destacamos igualmente la importancia de la manifestación de la identidad verdadera que se presenta también en esta obra de Cervantes, expresada mediante la palabra; así también se destaca el origen de la mentira transmitida por los personajes.

3 Véase Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco,* Barcelona, Ariel, 1990.

4 Casalduero, Joaquín, *op. cit.* (nota 1), p. 148.

mana aparece representada de manera imprudente e indiscreta, de modo que urge la necesidad de mostrar la capacidad humana para superarse y encaminarse como criaturas libres, capaces de manejarse de manera correcta espiritualmente, y así superar el laberinto de la mentira y obtener la verdad definitiva. Para ello se utilizan dos recursos principales: el de la palabra y el del vestido. La explicación de cómo estos dos recursos resultan útiles como manifestación de la verdad y de la mentira será el centro de esta presentación. Palabra y vestido son dos formas mediante las cuales los personajes manifiestan su identidad social y ejercen su poder. Esto, no pasará inadvertido a aquellos otros que observan el efecto que producen, y que concentrarán, por tanto, sus esfuerzos en adquirirlos, o en su defecto en manifestarlos. Por ello, por la dificultad que conlleva el paso entre la adquisición y la manifestación, y por los juegos entre la verdad de poseerlos y la mentira de expresarlos, ambos recursos resultan muy apropiados para la manifestación de la identidad. Desde el principio de la obra Cervantes da entrada a personajes que se comportan de una manera imprudente: se presenta a Dagoberto utilizando la palabra como medio para afirmar el poder en el ámbito social. Los otros personajes, sabedores del poder que ésta ejerce, como indispensable en la nobleza y el honor, acusan la falsedad y cuestionamiento del discurso emitido pero asimismo manifiestan un deseo de aprender esta estrategia de poder.

Para la demostración de la verdad y del juego que propone en cuanto a la verdad y la mentira, Cervantes recurre a la teatralidad. Entendemos este concepto según lo explica Alfredo Hermenegildo, «como un signo que envía al espectador la imagen de un mundo altamente teatralizado, de un mundo que induce a dudar entre la condición real o ficticia de la obra enmarcada, reaccionará ante la obra en la que se engloba como si estuviera ante la verdadera vida». De esta manera los personajes asumen la función de aquel que concibe y dirige a los otros personajes, y se propone incluso la manera de actuar y de fingir, los gestos y las relaciones espaciales en donde se llevarán a cabo. Así se da un efecto de artificialidad a las acciones de los personajes, de manera que desempeñan una función diferente a la que le es propia en la obra[5].

En *El laberinto de amor* encontramos tres personajes femeninos que prevalecen —Rosamira, Porcia y Julia—, y tres masculinos —Manfredo, Dagoberto y Anastasio—. Rosamira debe casarse con Manfredo, a quien no conoce. Dagoberto acusa a Rosamira de tener un amante, en el preciso momento en que va a llegar Manfredo para el casamiento. A su vez,

5 Casalduero, Joaquín, *op. cit.* (nota 1), p. 47.

Anastasio ama a Rosamira. Víctima de la acusación que levanta Dagoberto, el padre de Rosamira pierde la confianza que tiene depositada en ella, y Rosamira no afirma ni niega la inculpación. La joven parece comportarse de manera ilógica, sobre todo si consideramos que se presenta como personaje principal por ser objeto de las acusaciones y porque alrededor de ella girarán todos los demás personajes. Rosamira se retira de la escena y no volverá a aparecer hasta el final. Se refugia en una cárcel en la que permanece recluida durante la mayor parte de la obra. Resulta significativo notar que sale de su prisión cuando se desenreda el embrollo de su falsa acusación y se recupera la verdad de sus acciones. Rosamira permanece en la «cárcel de la mentira» hasta que se dilucida la verdad. Dagoberto acusa a Rosamira falsamente pero, aún así, su insidia ha tenido repercusiones graves en el honor y la nobleza de la dama. Esto es observado por los otros, que asumen la importancia que proyecta la palabra hablada en la difusión de un hecho, aunque éste sea una calumnia. La emisión de poder que proyecta la palabra se revela como un comportamiento externamente masculino. Todo ello es observado por las mujeres de la obra y hará que éstas concentren sus fuerzas en adquirir la palabra[6].

A continuación se introducen los otros dos personajes femeninos, Porcia y Julia, que, aunque presentadas de manera secundaria, son quienes obtienen mayor protagonismo. Emplazadas en el centro del laberinto de la acción, se presentan como criaturas libres, escapadas de casa, que siguen tan sólo el dictado de su corazón. Pero esa actuación libre sólo cobra sentido al tener un objetivo, que para ellas es la libertad de acción y el encuentro con el amor, que va a conducirlas a la salida del laberinto y al encuentro con la verdad. Lo irónico es que ese encuentro con la verdad van a efectuarlo por medio de la actuación y el disfraz, de la mentira, en definitiva. Pero lo que resulta más sobresaliente en la obra de Cervantes es la concesión de una conciencia lúdica en Porcia y Julia, y el que en todo momento son conscientes de su actuación.

En diversas ocasiones encontramos a los diferentes personajes disfrazados. Anastasio está vestido de labrador, Manfredo también se disfraza, y Dagoberto aparecerá al final vestido de peregrino. Pero vamos a ocuparnos del modo en que el disfraz de las mujeres desempeñará una función particular. En el caso de Porcia y de Julia la utilización del disfraz se produce después de que Dagoberto haya lanzado la calumnia y se haya observado el efecto que ha producido, con la salida de Rosamira

6 El uso del discurso como un modo de afirmar la masculinidad y nobleza de forma inseparable ha sido observada por Anderson, Ellen M., «Refashioning the Maze: the Interplay of Gender and Rank in Cervantes's *El laberinto de amor*», *Bulletin of the Comediantes,* 46. 2 (1994), pp. 165-185.

y el cuestionamiento de su honor. A continuación intervienen dos ciudadanos, observadores de lo que está ocurriendo en la escena:

CIUDADANO 1 So aquel sayal hay al, sin duda alguna:
o yo se poco, o no sois vos villano.

CIUDADANO 2 Mudan los trajes trances de fortuna,
y encubren lo que está más claro y llano.
No sé si debajo de la luna
se ha visto lo que hemos visto. ¡O mundo insano,
como tus glorias son perecederas
pues vendes burlas, pregonando veras! (p. 464)[7]

El traje con que aparecen en escena Porcia y Julia es un ejemplo del engaño que producen a los ojos las apariencias en esta forma de vestimentas. Aparecen así vestidas de pastorcillos, con unos pellicos robados a sus criados, y se refieren a los nombres cambiados, en apoyo al traje que visten: Porcia es Rutilio y Julia es Camilo, y ambas se presentan conscientes del papel que representan, el de pastores y hombres, cambiando con el nombre su identidad

Suspéndeme los cuidados
de nuestras trocadas vidas;
y no es bien que así te asombre
ver mi memoria perdida
que quien de su ser se olvida
no es mucho olvide su nombre (p. 465)

Se produce ahora la reflexión que necesitan ambas para representar mejor su papel, y aquí es donde entra en juego el personaje de director de escena de Porcia, aconsejando a Julia que finja los gestos que le ayudarán a llevar a cabo sus acciones. El hecho de estar enamoradas se constituye como la acción motora de todas las demás que llevan a cabo, y Cervantes se encarga de ir dirigiéndolas de manera que ofrece una «alternativa al desvarío que siempre se le ofrece al enamorado, sin que por esto tenga que perjudicar o renunciar a su amor»[8]. Los consejos de Porcia se extienden a la manera de actuar como varón, en lo que respecta al traje, al uso de su nombre cambiado, a los gestos que debe hacer para resultar más masculina. Incluso se refiere a la inflexión de voz y a la utilización de juramentos, todos gestos propios de los hombres:

7 Cito a continuación siguiendo la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Miguel de Cervantes, *Teatro completo,* Barcelona, Planeta, 1987.

8 Zimic, 1980, *op. cit.* (nota 1), p. 34.

Muestra ser varón
no te descuides acaso,
algo más alarga el paso,
y huella de aqueste modo;
a la voz da mas aliento,
no salga tan delicada;
no estés encogida en nada,
espárcete en tu contento;
y si fuere menester
disparar un arcabuz
¡juro a Dios y a ésta que es cruz,
que lo tenéis que hacer!

Nos encontramos ante un curioso juego metateatral, que nos permite observar diferentes planos en la comunicación: las palabras de Porcia van dirigidas aparentemente a Julia, que ejerce también un papel de actriz dentro de esta representación, pero en realidad los receptores de esta representación interna son los mismos espectadores. Estamos ante una especie de sobreficción, en la que los actores fingen ignorar al público, cuando en realidad es éste quien recibe y digiere la información, con la posibilidad de que la mujer ejerza un papel diferente al que le ha tocado representar en la vida, pudiendo aprovechar las posibilidades que ofrece la gesticulación masculina para la expansión consecuente de su ser. Estaríamos en este caso ante cuatro planos de la comunicación teatral: actores-actores, actores-público, autor-personajes, autor-público.

Pero, para probar aún más efectivamente la confusión en la que se encuentran Porcia y Julia mientras representan su papel, se localizan «en continuo movimiento a lo largo de la escena, pero sin saber casi nunca a dónde quieren ir... a veces no están seguros ni de su identidad personal, después de haberla falsificado intencionadamente»[9]. Con ello se confirma la idea de que el hecho de proyectar diferentes papeles para conseguir ciertos fines resulta efectivo para demostrar el deseo de Cervantes de estudiar toda la humanidad —con la consecuente autonomía de los seres—, pero que esto mismo, para el público que está contemplando la representación, no deja de ser una mera ficción literaria, con la consecuente permanencia de los personajes en el laberinto, la mentira en definitiva.

Es necesaria, por tanto, la salida de ese laberinto, que «no puede ser el reino del amor, sino más bien el de la mentira, de la falsedad, de la incomprensión, de la indiscreción y de la ignorancia»[10], y debe encon-

9 *Ibíd.*
10 Zimic, 1992, *op. cit.* (nota 1), pp. 207-208.

trarse la verdad de los hechos, que se encuentran ligados a la averiguación de la verdad en el amor. El amor libremente correspondido conduce a la verdad, y, a su vez, la intención de mostrar la verdad conduce al amor. Se trata, una vez más, y como nos tiene acostumbrados Cervantes, de mostrar esa importancia de la elección de esposo por parte de la mujer que nos muestra en gran parte de sus obras. La verdad no se obtiene ni por las mentiras ni por los disfraces, ni por los duelos superfluos a los que se baten al final los personajes masculinos; la verdad se resuelve por medio de la razón, que se declara abierta y claramente. Con la salida del laberinto los personajes se vuelven más sabios, salen de la mentira iluminados, recuperan su verdadera identidad, que tan solo habían adoptado ligeramente.

Pero la ligereza con que los personajes representan su papel no quiere implicar falta de importancia del mensaje de Cervantes. El juego de identidades y la diferente variedad de personalidades expresadas, presentan por un lado la iniciativa, libertad y masculinidad que muestran Porcia y Julia, y por el otro la sumisión, la obediencia a la voluntad paterna, la falta de iniciativa y el silencio que muestra Rosamira. Todo ello, expuesto a la manera cervantina, sin tomar partido por uno u otro comportamiento, nos muestra «el ideal de virtud.» De esta manera obtenemos de la mujer una percepción muy contraria a la que la sociedad de la época suele presentar, y así es entendido por el espectador, que observa las posibilidades que se extienden con esta representación, que permite ampliar la caracterización de la mujer en cuanto a lo social. Con todo ello Cervantes expresa su preocupación por forjar nuevos paradigmas de virtud y sensibilidad femeninas, cimentados en la inteligencia y la libertad.

Las guerras civiles romanas en los Siglos de Oro

Belén Almeida

Los escritores de los Siglos de Oro manejan habitualmente bastantes datos sobre la Antigüedad. En el caso de la cultura griega, muchos son de carácter mitológico; en cambio, la historia romana se perfila con un cariz mucho más político e institucional. De acuerdo con la consideración ciceroniana de la historia como maestra de la vida, tanto los lados más brillantes de Roma como sus miserias son presentados con valor ejemplar. Vamos a ocuparnos de la visión que se tiene en los Siglos de Oro de las guerras civiles romanas, especialmente de las más famosas, las que enfrentan a César y Pompeyo. ¿Recibe esta guerra el valor paradigmático y ejemplar que suele asignarse a muchos episodios de la historia romana, sirve para ilustrar otros casos, para definir antihéroes y para advertir de situaciones de peligro en la propia patria? ¿Cuál es la consideración de sus personajes?

Desde muy temprano se consideró a Lucano († 65 d. C.) un clásico; pero la figura de César, presentada en la *Farsalia* como la de un tirano, está censurada, es polémica y admirada. La *Farsalia* no es capaz de dejarlo marcado como personaje negativo; son demasiados los autores que escriben sobre él y que proporcionan a eruditos y escritores gran variedad de datos y juicios desde la Antigüedad. Entre los más leídos por los autores áureos están Lucano, César, Suetonio, Plinio, y los anecdotarios de Valerio Máximo, Macrobio o Aulo Gelio; la mayoría de ellos incide más en aspectos positivos de la personalidad de César, en parte por su deseo de destacar lo laudable (a emular) frente a lo censurable (a evitar), y en parte debido a su visión triunfalista de la historia de Roma.

En cuanto a la guerra civil romana, las coordenadas para su comprensión y valoración han cambiado mucho desde Lucano: la defensa de los valores aristocráticos frente al autoritarismo de uno solo (esto es lo propuesto por Lucano con su ideal de la Libertas) tiene poca cabida en la sociedad áurea, que preferirá utilizar el mensaje de Lucano de otro modo: se recurre a sus fórmulas estoicas, a su visión negativa de la crueldad del hombre o de algunos episodios de la historia de Roma, y se mencionan como ejemplo de una u otra cualidad algunas figuras menores de su poema épico[1].

1 Por ejemplo Codro, que rescató, aun temiendo por su vida, el cadáver de Pompeyo (Vega, Lope de, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 86),

Tampoco sus advertencias sobre los peligros de la guerra civil —o de la guerra en general— son muy apreciadas en una sociedad que reconoce en la guerra un medio no sólo de defensa, sino también de conquista, expansión del catolicismo, búsqueda de renombre, ocupación de la virtud para que no decaiga[2].

En buena parte de los juicios de autores áureos sobre las guerras civiles romanas subyace una concepción de la historia romana lineal y muy conservadora, que supone una fundación heroica por Rómulo y Remo, cuya lucha, por otra parte, será frecuentemente citada como conflicto entre hermanos, «protocivil» o «más que civil»; la monarquía está representada de modo neutro, salvo la positiva figura de Numa, legislador y fundador de la religión; la estilización del fin de la monarquía debido a la violación de una patricia, Lucrecia, está ya dada en los historiadores romanos (Tito Livio, Valerio Máximo). La historia de la república contiene un largo período de conquistas y alta moral ciudadana; pero durante la república el lujo, el ocio, según algunos la destrucción de Cartago[3] van ablandando las costumbres, destruyendo la virtud y acelerando la decadencia, con lo que, mientras que la caída de la monarquía se achaca al episodio de Lucrecia y presenta un solo culpable, el proceso de destrucción de la república es más largo y César, que le dará el golpe de gracia, no es el responsable último.

La guerra civil entre Cesar y Pompeyo tiene para los autores áureos la importancia de ser la que desembocó en el paso de la república al im-

o Amiclas, presentado como un hombre pobre que nada teme de los poderosos (Barahona de Soto, Luis, *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981, estrofa 87; Quevedo, Francisco de, *Virtud militante*, en *Obras completas. Prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988 (1932[1]), p. 1452).

2 Ponen para ello también el ejemplo de Roma: Villalón, Cristóbal de, *Scholástico*, ed. J. A. Kerr, Madrid, CSIC, 1967, p. 35: «Grande esperiencia tenían los romanos de la perdición y daño que causava el deleite», o Quevedo, Francisco de, *España defendida* (en *Obras completas. Prosa*, *op. cit.* (nota 1), p. 585): «Mientras tuvo Roma a quien temer enemigos, ¡qué diferentes costumbres tuvo! (...) Mas luego que honraron sus deseos perezosos al ocio bestial (...) ¡qué vicio no se apoderó de ella!». En la emblemática hallamos también este principio: Castillo entre olas, lema: «Me combaten y defienden». «[las olas], si la combaten, la defienden, no dando lugar al asedio de las naves (...). Así son las monarquías. En el contraste de las armas se mantienen más firmes y seguras. Si la disciplina militar está en calma y no se exercita, afemina el ocio los ánimos, desmorona y derriba las murallas, cubre de robín las espadas, y roe las embrazaduras delos escudos» [Saavedra Fajardo, empresa 83], en Bernat, A. y Cull, J. T., «Guerra y paz en la emblemática de los jesuitas en España», *Estudios sobre literatura emblemática española*, ed. S. López Poza, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000, p. 21.

3 Villalón, *op. cit.* (nota 2), ed. cit., p. 35: «[al vencer a Cartago] dieron ocasión a que no aviendo guerra se hinchia Roma de viciosos ociosos: de donde vinieron a nacer las guerras ceviles y las conjuraciones de Catilina».

perio; con la victoria de César, la historiografía medieval y renacentista entiende que se ha producido un cambio vital para Roma. Que no es considerada de modo negativo lo indica su alineación con otras guerras «positivas», sin ningún tipo de distinción[4]. El hecho anecdótico de la (pasada) relación familiar entre los protagonistas de la guerra es recuperado, pero no se incide demasiado en él.

La guerra civil no parece ser considerada injusta por sí. Ya en las *Etimologías*, la distinción entre los diferentes tipos de guerra[5] que luego recoge Alfonso X en las *Partidas* no juzga sobre la licitud de la guerra civil: «justa o derechurera; injusta por soberbia y sin derecho; civil y plusquancivil»[6]. En esta guerra civil romana participa un personaje, César, connotado muy positivamente por la mayoría de las fuentes, y da lugar además al considerado en los Siglos de Oro mejor sistema de gobierno, el de uno solo[7]. Parece por tanto quedar en el aire cuál de los dos bandos lleva la razón[8]. Tenemos también el problema de que este *bellum ciuile* es llamado en Lucano *bellum plus quam ciuile*[9], de modo que es Lucano el primero que (por patetismo) siembra la

4 Villalón, *op. cit.* (nota 2), p. 152: «¿Qué hacen Titolivio, Valerio, Aulogelio, Lucano, Virgilio y Homero y todos los otros que escrivieron historia sino conservar las vidas de los gloriosos varones de eternal fama y dar exemplo para que los suscesores sigan la verdad?».

5 Sevilla, Isidoro de, *Etymologiarum liber 18*, 2-4: «Quattuor autem sunt genera bellorum: id est iustum, iniustum, ciuile, et plus quam ciuile. (...) Ciuile bellum est inter ciues orta seditio (...). Plus quam ciuile bellum est ubi non solum ciues certant, sed et cognati».

6 Alfonso X el Sabio, *Siete Partidas*, Partida II, 23, 1-3.

7 Sandoval, Prudencio de, *Historia de Carlos V*, ed. C. Seco Serrano, Madrid, BAE 80, 1955, p. 226: «Todas las cosas del gobierno de república que los hombres han hallado desde que Dios los crió hasta hoy, la de un rey soberano es habida por la mejor, porque es más conforme a Dios y al regimiento del universo. Porque más ligeramente se puede moderar una voluntad que muchas, y impetrar della cualquier cosa justa y honesta, que no de diversas, delas quales por la mayor parte se suelen seguir confusiones, parcialidades y pasiones, como se mostró en Caín y Abel, y en Remo y Rómulo, fundadores de Roma, y en el triunvirato de Marco Antonio, de Lépido y de Otaviano Augusto».

8 El propio Lucano dice: «Quis iustius induit arma / scire nefas». 'Quién empuñó las armas con mayor justicia no es lícito saberlo'.

9 Tampoco San Agustín (*De Civitate Dei*, 3,23,1) se contenta con el nombre de *civil*: «aquellos males que cuanto más interiores tanto más fueron merecedores de conmiseración: las discordias civiles, o por mejor decir inciviles». En este contexto, la palabra *civil* desarrolló un nuevo significado: 'cruel'. *Cfr.* Claramonte, Andrés de, *El valiente negro en Flandes*, Madrid, Atlas (BAE 43), p. 498: «Oh envidia, monstruo civil / del más generoso intento»; Cervantes, *Quijote* II, 39: «una muerte civil y continua»; Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Barcelona, Planeta, 1987, p. 477: «entone el verso el cordobés Lucano / para las discusiones más civiles»; *cfr.* sobre ello Lida, María Rosa, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 80-85 y Cisneros, L. J., *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, pp. 174-176.

duda sobre la definición de guerra civil cuando llama *plus quam ciuilia* a sus guerras y las compara con la disputa entre Rómulo y Remo, como hace en los primeros versos del poema. Porque ¿qué guerra civil no es una guerra *plus quam ciuile*, más que civil? La continua mención por Lucano de padres matando a hijos despista sobre el hecho de que la sucedida entre César y Pompeyo no es ni más ni menos que una guerra civil[10]. Quizá por ello, durante los Siglos de Oro parece haberse puesto el acento del horror en guerras entre muy cercanos (sin citarse esta entre César y Pompeyo como tal), lo que llevaría el problema al campo de la moralidad, no de la política, postura sugerida por Lucano para la guerra de César, pero no del todo aceptada, al parecer, por los autores áureos.

Por otra parte, el valor paradigmático y ejemplar de esta guerra para ilustrar otras semejantes es reducido: las guerras civiles sucedidas en Castilla o España no suelen merecer a los autores este calificativo. En primer lugar están las sediciones o turbaciones, como las de los comuneros o como los problemas civiles del xv; sobre todo la de los comuneros es condenada con aspereza y se destaca el bajo nivel social de los líderes[11], que, como no iguales, no pueden ser considerados adversario en una guerra (a estos conflictos se les aplica otro tipo de calificativos: «los trabajos militares y turbaciones que (...) ovo en Castilla»[12], «los movimientos ya dichos que en Castilla avían sucedido»[13]. Ni siquiera se los compara con el levantamiento ilícito más famoso de la historia romana, el de Catilina[14], muy negativo y unánimemente condenado.

10 Para marcar la crueldad resulta muy efectivo este acento en el asesinato de los más cercanos: Éxodo, 32, 27: «Les dijo: 'Cíñase cada uno la espada al muslo. Corred y recorred el campamento de una punta a la otra y mate cada uno a su hermano, a su amigo, a su pariente».

11 Sandoval, *op. cit.* (nota 7), p. 159: «Muchas sospechas hubo del rey de Francia; no sé yo si de un príncipe tan grande y de tan alto y generoso corazón se podía presumir trato tan bajo, que se cartease y quisiese valer de pellejeros, curtidores, sastres, zapateros, tundidores, cuchilleros y otros tales».

12 Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Batallas y Quinquagenas*, ed. A. de los Ríos, J. Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, Real Academia de la Historia, 1983, p. 47; habla del marqués de Santillana.

13 Mexía, Pero, *Historia del emperador Carlos V*, ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, p. 156.

14 Ésta es la sedición romana por excelencia. Su consideración no ha variado desde los antiguos. San Agustín (*De Civitate Dei*, 1, 5, 2): «Catilina y sus aliados, nobilísimos senadores y ciudadanos romanos, pero en realidad pandilla de forajidos y parricidas de su patria»; Agustín de Rojas, *Viaje entretenido* (ed. J. P. Ressot, Madrid, Castalia, 1995, p. 456): «la conjuración que inventó Catilina contra su patria»; Villamediana, *Poesía impresa completa*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990, p. 1006: «Del saber de Dios las minas / brotan cándidas acciones, / pues que premian Cicerones / desterrando Catilinas».

En segundo lugar hay otro tipo de conflicto interno, la rebelión contra un tirano; ésta será, a diferencia de los levantamientos antes citados, una guerra justa. Pero tampoco para este levantamiento triunfante suele emplearse el término de guerra civil.

La guerra entre Pedro I y su hermano de padre, Enrique de Trastámara, bien se deja comparar con la de César y Pompeyo (ambas son entre familiares), pero el punto en contra es evidente: el levantamiento de César contra la legalidad republicana no está tan motivado como el de Enrique, ni Pompeyo es la figura de tirano con que quiere identificarse a Pedro I. En su lugar encontramos al «rey tirano», Pedro, comparado con las dos figuras clásicas de señor injusto de la historiografía romana: Sexto Tarquino, hijo de Tarquino el Soberbio, y Nerón[15]. La situación de Pedro y Enrique se compara también con la de otras parejas famosas, especialmente de hermanos, en las que uno ha matado al otro, sin juzgar la licitud de esta muerte concreta[16].

El trasfondo político de las guerras civiles entre César y Pompeyo es adelgazado hasta lo irreconocible en la mayoría de los autores áureos. La guerra civil como acontecimiento político ha dado paso a una visión mucho más personalista, con rencores, culpas y sentimientos dando sentido a los hechos: César y Pompeyo, grandes señores en la república, son parientes: Pompeyo está casado con Julia, hija de César. Pero ya entonces existen disensiones; más que como un proceso político, su disputa se presenta como la solución inevitable de un conflicto siempre existente o latente en las relaciones humanas (la envidia; dos no pueden compartir po-

15 Claramonte, Andrés de, *Deste agua no beberé,* Madrid, Atlas (BAE 43, p. 515): la hermosa noble en cuya casa se aloja Pedro I está velando («Roma» —se dice— «tal mujer no vio»), él viene por la noche, la halaga, luego la amenaza («—Daré voces. —Si das voces/ mostraré mayor violencia. / Vive Dios, que hoy he de ser / contigo nuevo Tarquino. / —Yo sabré a tal desatino / freno y remedio poner. / —¿Cómo? —Imitando a Lucrecia. / —Mas antes te mataré. / —Yo a ti, y también seré / más honrada y menos necia»). Aunque después Pedro I se arrepiente, es obvio que se justifica este tiranicidio como el de Sexto Tarquino (que propiamente no es el tirano, sino el hijo del rey). Quevedo escribe una «jocosa defensa» de Nerón y de Pedro I de Castilla (Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1985 (1969[1]), poema 718).

16 Claramonte, *op. cit.* (nota 15), p. 512: «*Músicos (cantan dentro).* No consiente compañía / el reinar desde el principio, / pues en Caín y en Abel / aqueste ejemplo se ha visto (...) / Por reinar sin compañía / Semíramis mató a Nino / propagando desta suerte / el reino de los asirios. / Rómulo dio muerte a Remo, / que hace el reinar fratricidios». Más cautelosamente («se dice...»), Mal Lara, Juan de, (*Philosophía vulgar*, 1ª parte, cent. 7, refrán 93): *Ira de hermanos, ira de diablos.* «Diremos de la ira de los hermanos. (...) Exemplos ay desto en la Sagrada Escriptura: Caín mató a Abel. (...) En las fábulas, persiguió hasta la muerte Atreo a Thiestes (...). En las historias, Rómulo a Remo. (...) Y aun en nuestra Hespaña se dice del rey don Pedro que mató a sus hermanos, y él vino a morir a manos de don Enrique».

der, etc.)[17]. Julia muere, y, sin este freno, el recelo entre ambos hombres, y sobre todo la envidia de César, precipitan los acontecimientos[18].

César es mencionado en los textos áureos también en muchos contextos ajenos a la guerra[19]; en cambio, la figura de Pompeyo, derrotado, está mucho más limitada a la contienda[20]. Su derrota llega a interpretarse como un castigo por el expolio del templo de Jerusalén; e incluso se le acusa de ser el responsable de la guerra[21]. Además, aunque la visión moral de la guerra más habitual es la de la envidia de César contra Pompeyo como iniciadora de la contienda, llega a darse la vuelta a la situación: en un poema sobre la soberbia, Agustín de Rojas nombra entre otros soberbios a Pompeyo[22].

17 Estas reflexiones se encuentran ya al principio de la *Farsalia*, y son muy citadas. Gracián comenta en *Agudeza y arte de ingenio* (ed. E. Correa, Madrid, Castalia, 1969, I, p. 263): «De César y Pompeyo dijo Floro que Pompeyo no podía sufrir igual ni César superior: Nec hic ferebat parem, nec ille superiorem». Hablando sobre los escitas dice Pero Mexía: «Teniendo éstos (...) dos reyes, como el reynar y mandar nunca quiere compañía (...) huvo entre ellos (...) discordia, la qual vino a parar en la guerra cevil» (*Silva de varia lección*, ed. A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989, I, p. 247).

18 Julia aparece también como mujer fiel, hasta el punto de morir, estando embarazada, al ver unas ropas de su marido manchadas de sangre y pensar que éste había muerto (Mexía, *op. cit.* (nota 17), I, p. 631). Cornelia, segunda esposa de Pompeyo, sin función en el engranaje de la guerra, apenas es citada por ningún autor, y nunca en relación con la guerra civil.

19 Tiene muchos rasgos definitorios de su etapa posterior como iniciador del imperio. Cualquier detalle de su personalidad es destacado: desde su fortuna o buena suerte hasta su calvicie o desaliño en el vestir (Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios*, ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 524 y ss.). Entre los rasgos más repetidos está la magnanimidad mostrada por César en Farsalia (no quiso abrir las cartas de Pompeyo), su clemencia y el hecho de que combine las armas y las letras (Villalón, *op. cit.* (nota 2), p. 123): «¿Qué daño hizieron las buenas letras a la cavallería y arte militar de Julio César, que se escrive d'él que en una mano tenía el libro de la philosophía y en la otra la lanza para ir a la pelea?»; Quevedo, *Marco Bruto* (en *Obras completas. Prosa*, *op. cit.* (nota 1), p. 927): «Julio César peleaba y escribía: esto es hacer y decir. (...) Nadando con un brazo, sacó sus *Comentarios* en el otro». Como tópico, suele citársele en contextos de «sobrepujamiento» (*cfr.* Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1995 (1955[1]), p. 235 y sigs.), casos en que se desea alabar algo o a alguien mostrando que lo celebrado sobrepasa a cosas y personas análogas. El uso de estas fórmulas, como tópico, está abierto también a la burla o a la crítica; la mayoría de las veces que Cervantes cita a César en el *Quijote* es de este modo: «Si tratáredes de ladrones, yo os daré la historia de Caco (...), si de capitanes valerosos, el mismo Julio César os prestará a sí mismo en sus *Comentarios*, y Plutarco os dará mil Alejandros» (*Quijote*, I, Prólogo).

20 Pompeyo es recordado en la literatura de los Siglos de Oro sólo marginalmente como vencedor de los piratas, de Sertorio y de Mitrídates.

21 «...ni la sangre que se derramó por Pompeyo en los campos de Farsalia, ni las crueldades de Nerón con su madre, el robo de César del erario, los estupros de Calígula con sus hermanas, la traición que hizo Bruto con su padre Gayo (...) no fueron tan grandes (...) como una ingratitud en los presentes» (Rojas, *op. cit.* (nota 14), p. 456).

22 «Estando Pompeyo en Asia / le avisan que Julio César / le viene a dar la batalla / con mucha gente de guerra, / y el gran Pompeyo, furioso, / herido de pena inmensa,

Sin embargo, el rasgo más repetido con relación a Pompeyo el Magno es el de haber caído mucho habiendo estado muy alto, junto con la reflexión de que no es conveniente considerar feliz a nadie que aún viva, pues nadie está libre del peligro de caer[23]. A veces se une a Pompeyo y a César en este aviso de lo rápido que puede cambiar la dirección de la fortuna[24]. En este sentido, un tema relacionado es el de la poesía de ruinas, con el tópico de *superbi colli* o *ubi sunt?*[25]

/ amenazando los cielos, / responde de esta manera: / 'El gran Pompeyo no teme / de un hombre solo la fuerza,/ ni teme a los mismos dioses, / porque es tanta su potencia / para este atrevido loco, / que haré que la tierra mesma / se levante contra él / y contra sus gentes fieras.' / Y para al fin su arrogancia, / y su altivez loca y necia, / *en que pierda la batalla* / y *que su fama se pierda*, / *todas sus gentes las vidas*, / todos sus hijos la hacienda, / la libertad pierde Roma / y Pompeyo la cabeza. / ¡Oh soberbia endemoniada! / ¡Oh presunción altanera! / ¡Cuántos de tus altas cumbres / vemos hoy que se despeñan!» (Rojas, *op. cit.* (nota 14), p. 422). En la soberbia de César ve Guevara en el *Relox de príncipes* la causa de su muerte (no respetó al senado y no se levantó de su asiento).

23 Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, p. 212: «Domado ya el Oriente, Saladino, / desplegando las bárbaras banderas, / en la orilla del Nilo le convino / asentar su real en las riberas. / Rodeáronle lenguas lisonjeras, / compañía que a reyes de contino / sola sigue en las burlas y en las veras, / loándoles el bueno y mal camino. / Contábanle el Egipto sojuzgado, / Francia rota y el mar puesto en cadena; / mostrábanle su ejército y poder; / respondióle: 'De aquí se puede ver / dónde acabó su gloria en el arena / el gran Pompeo, muerto y no enterrado». Quevedo, *Obra poética*, *op. cit.* (nota 15), junta como caídos después de grandes honores a Pompeyo y Mario. En su *Agudeza y arte de ingenio* (*op. cit.* (nota 17), p. 94), Gracián traduce un epigrama de Marcial: «El Asia y la Europa encierra / los dos hijos de Pompeo, / y al padre mató en la tierra / de Egipto el rey Tolomeo. / El mundo todo a tropel / se juntó a dalles cabida, / que para tan gran caída / no bastó una parte d'él».

24 Espinosa, Juan de, *Diálogo en laude de las mujeres*, ed. Á. González Simón, Madrid, Biblioteca de antiguos libros hispánicos, 1946, p. 94: «Pompeio, después de haver havido tan grandes y señaladas victorias, fue vencido de César en Thessalia, y últimamente, por mandado de Ptolemeo (...) le fue cortada la cabeça y llevada a César, y al mismo César, vencedor de Pompeio (...) y señor de una grandíssima parte del mundo, mataron en el senado con 23 heridas»; Villalón, *op. cit.* (nota 2), p. 39: «Jullio Cesar aunque prósperamente fue dictador de Roma de veinte y cinco puñaladas fue muerto estando en consulta en el senado. Y aunque Pompeyo huvo muchas victorias, ante su muger e hijos le cortaron sus enemigos la cabeça sin poderlo alguno resistir»; Vega, Lope de, *op. cit.* (nota 1), p. 64: «Cuando del mundo universal las llaves / tuviste, y sus cabezas humilladas, / rendido Mitridates y alcanzadas / tantas victorias, y tres triunfos graves, / ¿quién dijera, oh Pompeyo, que (las naves / en las peñas del Nilo quebrantadas) / quemaran tus reliquias, arrojadas, / a los peces, y dellos a las aves? / Y a ti, César dichoso, que en Farsalia / por la toga trocaste el blanco acero, / todos los enemigos sosegados, / ¿quién te dijera, gobernando a Italia, / tu amargo fin, a no saber primero / que no se pueden resistir los hados?».

25 Este tópico es muy frecuente en Villamediana, que un par de veces cita a Pompeyo: *op. cit.* (nota 14), p. 291: «Dígalo César, dígalo Pompeyo / a quienes de fortuna un

Los numerosos detalles personales que conforman el cuadro de motivos y desarrollo de las guerras civiles llevarán a que muchos rasgos de César y de su sobrino y continuador Augusto sean idénticos, e incluso a la confusión ocasional de las figuras de ambos. También son muy frecuentes los paralelos que se trazan entre la contienda de Octavio y Antonio y la guerra anterior (Octaviano es hijo adoptivo de César; Marco Antonio cae en las redes de Cleopatra, como César, mientras que Octavio la resiste), aunque estas guerras no alcanzan el relieve, manifestado en la multitud de citas, de las de César y Pompeyo.

A la identidad o continuidad entre César y Augusto apunta la frecuentemente traída cuestión de quién de los dos fue el primer emperador[26]: de los dos se afirmará que con su actitud lograron pasar de ser usurpadores o tiranos a soberanos legítimos, y de ambos se destacará la buena fortuna que les acompañaba. A una confusión apuntan otros datos, como la suposición de Guevara en su *Relox de príncipes* de que ha sido el divorcio de Pompeyo y Julia el que ha originado la guerra civil[27]; como dijimos, la causa aducida desde Lucano es la muerte de Julia, que inició la estilización de la guerra y su reducción a motivos personales. Aquí Guevara debe de haber confundido a Pompeyo y César con Augusto y Marco Antonio, éste casado con Octavia, hermana de Augusto, a la que abandonó por Cleopatra. Juan de Espinosa, en su *Diálogo en laude de las mujeres*, hace que Philodoxo, «enemigo de mujeres», formule la acusación de que «por Octavia, hija de Augusto, se causaron las guerras civiles». La relación familiar que Espinosa supone entre Octavia y su hermano Augusto es la que en realidad hubo entre César y Julia. Una confusión difícil de explicar es la que comete Villalón en el *Scholástico*, cuando pregunta sobre el amor (ed. cit. p. 174):

mismo día / mano da injusta el cetro y el cuchillo»; p. 424: «Tú, mortal, que esto ves, y no terminas / el plazo a la ambición de tus deseos, / ¿no adviertes de los Fabios y Pompeos / tantas en polvo hoy fábricas divinas?».

26 Para Guevara (*Relox de príncipes*, p. 220), Valente «fue XXIX emperador de Roma, començando desde Julio César la línea (aunque algunos quieren començar la línea desde Octavio, diciendo que fue virtuoso, porque a Julio César levántanle que usurpó el imperio como tirano)», mientras que Covarrubias afirma que «el primero que usurpó el nombre de los emperadores romanos fue Octavio César» (*Tesoro de la lengua castellana*, s. v. Augusta); Mexía, Pero, (*op. cit.* (nota 17), I, p. 736): «Octaviano (...) que fue el primero que propiamente se pudo llamar monarcha y emperador (...), porque su tío, Julio César, nunca fue sino ditador y muy pocos días».

27 Guevara, *Relox de príncipes*, p. 410: «Todo el tiempo que Julio César fue suegro del gran Pompeo y Pompeo se tuvo por yerno de Julio, nunca entre ellos se conosció malquerencia ni odio; pero después que Pompeo hizo divorcio con la casa de Julio, nascieron entre ellos enemistades tan formadas, que después pararon en guerras muy crudas; y fueron tales y tan grandes que al gran Pompeyo quitaron contra su voluntad la cabeça y a Julio César vendimiaron muy temprano la vida».

«¿Quién puso discordia entre César y Pompeyo sino aquesta furia? ¿Quién infamó a Marco Antonio y a Cleopatra sino aquesta locura?»: no hay confusión entre César y Pompeyo por una parte y Augusto y Antonio por otra, pues el propio autor resalta ambas. Probablemente Villalón piensa por error en un divorcio entre Pompeyo y Julia, como Guevara.

Hasta aquí llega este rapidísimo repaso por la visión áurea de la guerra civil entre César y Pompeyo, en el que ni figuras tan importantes como Catón de Útica, ni los juicios que merece el resto de la vida de César, o las opiniones sobre Bruto y Casio, sus asesinos, han podido ser estudiados; la visión personalista y moral de los acontecimientos y la fama de César, de la que apenas han podido esbozarse las líneas, tiñen una interpretación de los hechos en la que se ha perdido el grito de Lucano o Tito Livio por una Roma republicana y aristocrática.

La orquestación de realidades: *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca

Rosa Almoguera
Kate Regan

La utilización de las bellas artes —especialmente la música y la representación— por parte de Calderón en *Las manos blancas no ofenden* sirve para difuminar los límites convencionales de la identidad y la interpretación de la realidad. Adelantándose, en esa época de crisis, a la estética posmodernista de otra crisis de fin de siglo, Calderón juega con la rotundidad de sus títulos para luego cuestionar el absolutismo de esas afirmaciones. Las expresiones artísticas de la música y el teatro nos dan una posibilidad de explorar nuestra realidad en la que los significados, según por quién y cómo se interpretan, pueden leerse de varias maneras. Esta obra de Calderón que ha sido poco representada y estudiada ofrece, sin embargo, una interesante exploración de la fluidez de la identidad y la interpretación.

Las manos blancas incluye elementos calderonianos en la elaboración y complicación de la estructura argumental, el lenguaje metafórico y la complejidad de sus personajes, que se cuestionan la propia identidad y el sentido de su ser. Toda esta elaboración y complejidad se crea de una manera típicamente barroca, en la que el dramaturgo se enfrenta de nuevo con la problemática de que las percepciones de la realidad no son nunca absolutas. No existe una explicación nítida de una acción, sino que hay varias posibilidades de interpretación. En *Las manos blancas no ofenden* Calderón entrelaza el tema de la identidad y el significado arbitrario con las bellas artes. La música y la representación ofrecen al protagonista principal una manera de expresar su angustia por su falta de una identidad integrada, y a través de su expresión artística logra reconciliar su conflicto interior. Es, pues, una medicina para su espíritu dividido.

Las manos blancas no ofenden nos presenta al protagonista, César, que lamenta su propia crianza de niño protegido. Desde el principio de la obra vemos la queja de César contra su madre por haber sido criado, según él, contra su propia naturaleza. En vez de participar en actividades viriles, su madre le prohibe cualquier actividad «típica» de niño para guardarlo del peligro. Su percibida falta de virilidad preocupa a César, porque desea ser el marido de la princesa Serafina. Su amor por Serafina

le inspira para escaparse de la casa de su madre, vestido de mujer, y entrar en la casa de Serafina como una dama de la princesa. El resto de la obra trata de cómo César, travestido de dama, maquina para lograr la mano de Serafina. Sus recursos de más valor son su capacidad de cantar y representar. A través de la canción y de su representación de Hércules, logra articular su propio desafío en su deseo de enamorar a Serafina.

El plan de César supone la necesidad de reconciliar su conflicto interior, que se fundamenta en su identidad de género. César considera que carece de la virilidad que se esperaría de un príncipe, y que, por el contrario, posee una sensibilidad poco usual en un hombre. Su autorrealización, proceso muy frecuente en los personajes de Calderón, se fundamenta en la armonización de este conflicto interno. Esta autorrealización sólo se llevará a cabo con el uso de las artes. En su estudio sobre la obra de Shakespeare, Catherine Belsey ofrece un argumento sobre la importancia de la ficción y por extensión del arte. La investigadora comenta: «*Fictional texts neither reflect a real world nor prescribe an ideal one. But they do offer definitions and re-definitions which make it possible to re-interpret a world we have taken for granted*»[1]. Belsey hace hincapié en el hecho de que la ficción nos abre posibilidades de soñar alternativas a lo que propone la sociedad. Según la investigadora, la sociedad necesita crear la ilusión de que la realidad es estática, y esa ilusión provee un sentido de seguridad. Pero al final, en momentos de crisis, es evidente que la ilusión de que todo es estático y unido no es verdadera. Realmente hay una variedad de significados que retan la percepción del orden estático de las cosas existentes. De nuevo la ficción, y por extensión el arte, nos ofrecen una posibilidad de entender mejor nuestra relación con un mundo dinámico y cambiante.

Complementando las ideas de Belsey, Daniel Anderson realiza un estudio sobre Dionisio (Dionysos) en el *Simposio* de Platón, en el que apunta que Dionisio, como Eros, es la fuerza vital de todo ser viviente del universo, y así todas las cosas vivientes pueden considerarse como manifestaciones de Dionisio. Éste, como dios de las máscaras, está involucrado en el teatro ya que cada actor se apropia una máscara (o varias) al representar un papel. La autoconcienciación se obtiene al explorar y vivir plenamente la máscara. Anderson comenta:

> To be fully human is to engage in this dialectical process –to seek always to discover the masks one is wearing and remove them.

1 Belsey, Catherine, *Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies*, ed. de John Drakakis, London, Methuen, 1985, p. 190.

> In this sense the dialectical process is one of self-discovery and of self-creation as well. Only thus can humans grow, and as will be argued... love, Eros (which is also Dionysos), is a process of growth[2].

El uso de la máscara nos permite explorar un sinfín de emociones y rasgos humanos que extienden nuestra experiencia vital. El autoconocimiento y el autodescubrimiento forman una parte vital de este proceso. Anderson, como Belsey, muestra que la importancia de las artes reside en la posibilidad de llegar a una compresión de nuestro mundo y nuestro propio ser.

En *Las manos blancas* encontramos un ejemplo evidente del juego de máscaras con el uso del travestismo. Este recurso hace hincapié en la fluidez de identidad y en la arbitrariedad de la realidad. Un aspecto importante dentro de *Las manos blancas* es el juego de género del personaje. César es uno de los escasos ejemplos de protagonista principal que se traviste a lo largo de toda una comedia. No faltan ejemplos de graciosos que se apropian ropa de mujer, pero hay una notable escasez de personajes nobles que aparezcan en vestido femenil[3]. Este recurso teatral permite que Calderón juegue con la idea de percepción. César es metateátrico, en el sentido de que es un personaje en la obra de Calderón pero a la vez se apropia la voz de una «otra» (la criada) o un «otro» mitológico (ya sea Aquiles o Hércules) para solucionar su dilema personal.

Como Celia, la dama de Serafina, César gana la confianza de la princesa. Su canto y representación son tan convincentes porque le ofrecen un contexto sólido para expresar su lucha interna. Al apropiarse de la mitología, elimina la frontera entre su propio dilema y la ficción de los personajes. Belsey comenta que el uso del travestismo reta la ilusión de hablar como un sujeto unificado. Desafiar el concepto de sujeto unido abre la posibilidad de explorar la identidad más profundamente y reconciliar los aspectos masculinos y femeninos dentro del individuo. Esta reconciliación tira hacia lo andrógino, y es precisamente dentro de lo andrógino donde se puede alcanzar la libertad. Como indica Carolyn Heilbrun: «*Androgyny seeks to liberate the individual from the confines of the appropriate*»[4].

2 Anderson, Daniel, *The masks of Dionysis*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 9.

3 Para estos casos se puede consultar Canavaggio, Jean: «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *G.E.S.T.E. La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, (Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, [1978]), pp. 133-145.

4 Heilbrun, Carolyn, *Toward a Recognition of Androgyny*, New York, Harper Colophon, 1974, p. 17.

La música en *Las manos blancas* no es sólo un vehículo para reconciliar su disturbio interno, sino que funciona como una medicina vital para su alma. En la jornada I César escucha la canción de Aquiles, el cual, educado como mujer por su madre, aprovecha esta situación para acercarse a Deidamia, su amada, haciéndose pasar por su dama de compañía. Sin embargo, César no puede soportar esta vez la similitud entre su situación y la del Aquiles de la canción y ordena:

> ¡Callad, callad, que parece
> que el tono, y la letra que oí,
> no por Aquiles, por mí
> se hizo (vv. 775-8).

Su propia lucha interna se encuentra expresada en esta historia, pero además la música le presta un poder de identificación que borra los límites entre ficción y realidad.

El canto no sólo hace resurgir este conflicto o melancolía, sino que, al mismo tiempo, es la medicina que permite vivir a César, que muere sin una forma de expresar su conflicto. Esto se ejemplifica cuando Teodoro le pregunta:

> Pues ¿de cuándo acá,[....]
> La aborreces, siendo así,
> Que sólo el canto solía
> Templar tu melancolía? (vv. 807-813)

César le responde:

> Desde que reconocí
> Que él la templaba, no quiero,
> Theodoro, usar de él, (vv. 813-816).

Pero esto se reconcilia al final, cuando Theodoro reconoce que el canto y la sensibilidad femenina que tiene César pueden liberarlo del mal que siente. Además, la hermosa voz de César, que debiera estar en el registro vocal entre masculino y femenino (como las voces blancas, contratenores, etc.), puede servirle según Teodoro para enamorar a Serafina, y, así, le aconseja que frente a rivales más viriles utilice su suave voz para cautivarla:

> Y más que si alguna vez
> Donde ella lo escuche cantas,
> Podrá ser que la enamores

Más por las delicias blandas,
Que esotros por los estruendos, (vv. 1129-1133)

En la jornada segunda César/Celia ya vive como dama de compañía de su amada Serafina, y canta para ella una canción sobre Hércules. Éste también se disfraza de mujer para enamorar a Yole, a la que sirve como dama. De nuevo la fuerza de la música y la similitud de la situación hace que Serafina no pueda distinguir entre realidad y ficción:

De suerte lo significas,
Que me das a presumir
Si es verdadero o fingido (vv. 2387-2389)

La historia de Hércules, como la de Aquiles, es su propia historia, que César no puede expresar de otra forma. La música le permite dar salida a su angustia, «melancolía» la llama él, y Serafina capta que está trascendiendo la ficción cuando dice:

Calla, calla, no prosigas
Que ya no puedo sufrir
De la duda, si es aquesto
Representar o sentir. (vv. 2860-2863)

Carlos y Federico, que escuchan el final de la canción, creen a su vez que César/Celia ha cantado lo que cada uno de ellos escribió para Serafina. Llegado este momento, la canción es un texto que ofrece interpretaciones distintas según quién lo lea o escuche.

Este carácter polisémico se refuerza en la Comedia que César/Celia y otras damas preparan para el cumpleaños de Serafina. Es el teatro dentro del teatro, y en él César, representando al galán, puede explorar más profundamente su identidad. César, que ha tomado la máscara femenina de Celia para estar junto a Serafina ahora superpone otra máscara masculina en el teatro. Sin embargo, en la confusión del desenlace, César, vestido de galán, debe representarse a sí mismo (César, príncipe de Orbitelo) y en los demás personajes de la obra, ahora espectadores del teatro dentro del teatro, se produce una difuminación de los límites que separan realidad y teatro. El propio César no puede quitarse la máscara, pues está representándose a sí mismo, y explica a los otros personajes:

¿Qué he de fingir, si es verdad?

Por medio de varias máscaras César ha podido llegar a reconciliarse con su propio yo. El miedo que sentía al principio de la jornada cam-

bia gracias a la representación que ha hecho y que le ha permitido encontrar la fuerza para continuar su labor de ganarse la mano de Sefarina, así que exclama:

> Una vez en este traje,
> Perdóname, que no puede
> Volverse atrás mi valor. (vv. 4110)

El amor es esa fuerza vital que le inspira y le hace alcanzar su identidad, una identidad fluida que sólo viene determinada por su reflejo en el ser amado:

> Es en vano detenerme,
> No soy Celia, César soy,
> Ya que tú, que lo sea, quieres.

Las varias máscaras teatrales han permitido que César encuentre el camino para explorar su angustia y hallar una armonía interna al encontrar su identidad.

Sin embargo, en este proceso a través de la música y el teatro, Calderón ha explorado también la fluidez y arbitrariedad de la percepción sobre los géneros, y, por extensión, lo que conocemos como la realidad. Esto se ve al final de la obra, que utiliza la complejidad del propio título: *Las manos blancas no ofenden*. Los personajes reflexionan a lo largo de la obra sobre las contradicciones inherentes al refrán del título, que no admite una interpretación cerrada y única. ¿A quién corresponden *Las manos blancas*? En el caso de Lisarda, que no hemos visto aquí, la mano femenina que debiera ser suave y amable no lo ha sido desde el principio. Por el contrario la mano de César, que como masculina no debiera ser suave ni gentil, de hecho lo es. Al final de la obra Serafina sintetiza esta paradoja tan barroca al denominar «blancas» tanto sus propias manos como las de César/Celia:

> Príncipe, esta blanca mano
> tocaste, tal vez aleve
> ofensa fue que me hizo
> un disfraz, y es conveniente
> que sepan que aun de su dueño
> las blancas manos ofenden
> y así, pues vos la agravasteis,
> el irse con vos lo enmiende. (vv .4308-4315)

En *Las manos blancas* hay una fusión de dicotomías a varios niveles, que ejemplifica de nuevo la complejidad barroca que crea Calderón en sus obras. En los niveles de personajes, temas y géneros artísticos todos los límites se difuminan. En primer lugar, César reconcilia su potencial masculino y femenino, lo que le permite enamorar a Serafina y alcanzar una posición de poder. En el nivel temático, los límites entre ficción y realidad se desvanecen y esto se ve concretamente en el caso de Serafina, que realmente no puede decidir si está enamorada de la sensibilidad y belleza de Celia, la ingeniosidad y talento artístico de César o la sombra de la máscara de Hércules sobre César/Celia. También se produce una fusión entre el canto y el teatro que ya sugiere lo que será la ópera.

Al final las bellas artes, específicamente la música y el teatro, sirven como instrumentos para desafiar al público a cuestionar la visión monolítica de la realidad. Y puesto que se trata de una comedia cuyo argumento central es el amor, Calderón sugiere que éste no sólo puede ser una dualidad conflictiva, sino una reconciliación de diferencias. Repitiendo una vez más las palabras de Teodoro:

> Podrá ser que la enamores
> Más por las delicias blandas,
> Que esotros por los estruendos (vv. 1129-1133).

Máscara de los estudiantes del Colegio de San Pablo de Burgos y otros festejos por el preñado de la reina María Luisa de Saboya (Burgos, 1707)

Julio Alonso Asenjo

El 3 de febrero de 1707 llega carta de la corte a Burgos, notificando el embarazo de la reina María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V. El matrimonio se había ratificado el 3 de noviembre de 1701 en Figueras[1]. No faltó a los esposos convivencia marital, ni enardecimiento ni fidelidad a Felipe V, pero habían transcurrido más de cinco años desde las bodas hasta el embarazo a fines de 1706, que, según costumbre, se comunicó, tras tres faltas, a fines de enero de 1707.

La falta de sucesión preocupaba a los vasallos de Su Majestad. Los incontables esfuerzos desplegados para asegurar sucesión a Carlos II habían resultado infructuosos, y el hecho tuvo repercusiones negativas, especialmente en el ámbito político, con presiones para imponer la designación de un sucesor. La definitiva entrañaba la constitución de un bloque borbónico hegemónico en Europa, que no admitían varias potencias. Vino la guerra por falta de sucesión de un rey estéril, y el hecho amenazaba con repetirse, a pesar de las esperanzas que alentaba la gallardía del joven rey. Con el paso de los días aumentaba la preocupación y se multiplicaban «indecibles las oraciones y rogativas, comunes y particulares, secretas y públicas» (*H*, 2).

Por eso, cuando sobrevino el embarazo, fue incontenible el júbilo, que estalló en festejos. De sus manifestaciones burgalesas ha quedado amplia memoria en Relaciones que señalo en la Bibliografía: con *E* la de los *E*studios Generales de San Pablo de los Dominicos[2], con *P* la de la parroquia y barrio de San *P*edro, y con *H* la de las *H*uelgas, recogidas en un volumen facticio titulado *Triunfos de Felipe V*[3], cuyo conte-

1 Da cuenta de éste y otros sucesos, como la entrada triunfal y festejos en Barcelona tras la boda, la Relación *Festivas demonstraciones y magestuosos obsequios*, etc., Barcelona, imprenta de Rafael Figueró, 1702 (Alenda, nº 1594). El 12 de noviembre de 1701 la Universidad de Barcelona organizó una pompa con carro triunfal y loa, es decir, una representación teatral, que convendría estudiar.

2 Sobre esta institución docente, véase Alonso Asenjo, en *Scriptura* 17 (2002), pp. 7-32.

3 Las presento, como el volumen, en la Bibliografía. Éste contiene Relaciones y documentos de la época de Felipe V.

nido expone en buena parte Alenda y Mira, sin indicar la biblioteca de custodia, que es la Nacional de Madrid, aunque es probable que haya ejemplares de sus documentos en otras, particularmente en Burgos[4]. Dicho esto, cumplo uno de mis objetivos: señalar la situación de estos impresos, como ayuda a los estudiosos de manifestaciones parateatrales.

El segundo es comentar la *Máscara* ejecutada por los estudiantes de ese Colegio de San Pablo en el marco de los festejos de la ciudad por el evento, y contrastarla con los espectáculos de los festejos relacionados de las otras dos instituciones en la misma ocasión. La máscara estudiantil habrá de compararse igualmente con la que ejecutó el mismo Colegio / Universidad tres años después (Alonso Asenjo, 2002).

Festejos burgaleses

La fuerza de la costumbre rigió los festejos, pero dejaba margen de maniobra a cada institución implicada. Así lo ilustra el romance de obertura de *E*, al tiempo que muestra su objetivo de encuadrar la máscara de la Escuela Tomista en el conjunto de festejos de la ciudad[5]. Por varios procedimientos, siempre en el marco de la tradicional Relación impresa[6], se nos informa de los actos celebrados por otras instituciones o de su implicación en ellos. *P* destaca que la segunda ejecución de su mojiganga callejera «pasó al compás del por antonomasia Real y monástico Convento de las Huelgas, donde fue tan bien vista como admirada» (*P*, 46r). Y añade que «salió a ver la fiesta [pirotécnica] el administrador del hospital que llaman del Emperador» (*ib.*) u *Hospital del Rey* que, convertido en sede de la Universidad de Burgos, ampara este Congreso. *H* alude al Recibimiento que allí se tributó a la reina en 1706, cuando tuvo que huir de Madrid.

Con toda brevedad, y siguiendo el calendario y los documentos conocidos, repaso los festejos a la noticia del preñado real, llegada el 3 de

4 Varios indicios sugieren que el volumen se formó en Burgos. No he visto reseñados otros ejemplares bajo este título ni en Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-2001, ni en Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Madrid / Barcelona, Palau, 1950.

5 La misma portada de ese pliego de 12 hojas muestra el escudo real flanqueado por los de la ciudad de Burgos y de la Orden de Predicadores; el romance de relación acaba con la noticia de ese acto, y, tras casi una página entera en blanco, ofrece en página impar, so bien peraltado título, lo que es su verdadero interés: el texto de la *Máscara*.

6 Sobre el momento, uso y función de estas publicaciones, véase Alonso Asenjo, *op. cit.* (nota 2).

febrero. Ese mismo día, el Cabildo municipal aprueba el plan festivo ciudadano: «en el mismo día tres / esta ciudad cuerda acuerda / en la trinidad hacer / con unidad muchas fiestas» (*E*, 27v —modernizo grafías y puntuación). Entiendo «trinidad», como 'durante tres días'. Hubo luminarias, exposición del Santísimo en la catedral, un acto solemne de clero y nobleza en el mismo templo, volteo de campanas en la noche, procesión general, solemne misa y *Te Deum*. Y hubo regocijos populares: bailes o «mudanzas». El Colegio de San Pablo protagonizó dos rosarios cantados por calles y plazas: «...y en sus cadencias / por las cuentas publicaron / la noticia de más cuenta» (*E*, 27v).

Por la noche, no sabemos de qué día, se hizo una máscara (mascarada o encamisada): desfile y evoluciones de un escuadrón de doce caballos enjaezados,

> «cuando formando un paseo / de rozagantes parejas, / mostraron las confusiones / el orden de sus empresas (...) Todo Burgos era Troya, / pero con la diferencia / que ella era Troya de trajes, y aquélla fue de tragedias» (*E*, 28r).

Era éste un festejo que la juventud seglar ofrecía a la ciudadanía, como había de hacerlo en Burgos en 1710 y se había hecho antes —o se haría después— en otros lugares[7]. El espectáculo no exigía gran preparación. Por ello, es posible que, poco después del triduo festivo, se produjera la primera de las manifestaciones parateatrales.

Otra noche (tampoco sabemos de qué día) se ejecutó la «máscara» de la juventud estudiantil: la de San Pablo, que se comentará más abajo. Este espectáculo era bastante más complejo que el de la juventud seglar, pues constaba de mojiganga callejera, carro triunfal y loa o representación teatral desde el carro. Sería, por tanto, no menos de una semana después de la fausta noticia del preñado y, posiblemente, antes del lunes, 14 de febrero, cuando la Parroquia de San Pedro presenta sus «Parejas de mojiganga» (*P*, 42 y ss).

Festejo en el barrio y parroquia de San Pedro

Fueron 15 esas parejas, que «salieron vistosas para la ciudad, a pasear todas sus calles» (*P*, 42r). Abría la marcha una comparsa de pastores, recitando un mote. Seguían las habituales y más raras parejas de

7 Para conocimiento de estos espectáculos parateatrales remito una vez más a *op. cit.* (nota 2), notas 18-21 y a los documentos y estudios allí reseñados.

mojiganga, o individuos. Hubo fariseos, moros, viudas y dos alcaldes a lo bobo (alcaldes villanos), que no pueden faltar en estas fiestas[8]; un hombre concha; médicos (figuras también inexcusables); negros (igualmente habituales en esto, con motes en *língua de preto)*; muchachos con orinales, en explícita referencia escatológica; franceses de peregrinos; inevitables astrólogos que disputaban sobre si «el concepto» hecho por el rey a su semejanza era hembra o varón. Parece recogido de los figurantes del diálogo del Colegio de San Pablo, que también discuten sobre el sexo de lo *nascituro*. Cierran el tropel un diablo («para verificar el adagio de que no hay fiesta sin cachidiablo», *P*, 45r) y un grupo de danza compuesto de hombres y mujeres «profesos en el hábito de destripar terrones» (*ib.*). En correspondencia con la cabeza, iba a la zaga otra comparsa de niños vestidos a la morisca, y el cierre tuvo lugar con fusileros y vítores. Fue una «mojiganga tan celebrada como bien ejecutada y digna de mayor ponderación, pues nunca la pluma puede imitar lo que logró la vista» (*P*, 45v). Acabó «al caer la tarde, [cuando] se desaparecieron las figuras y, deshecho el aparato, descartando el fingimiento, todos quedaron cuerdos» (*P*, 46r), con remisión a sus orígenes en carnaval, días de locura. Causó tanto gusto que «era preciso repetirla» (*ib.*), y se hizo al día siguiente. Parroquia y barrio, sitos extramuros, imitaron los festejos del centro urbano: duraron también tres días.

Con esta descripción he querido ofrecer datos a los estudiosos de este género parateatral. Se necesita también para poder comparar esta máscara con la de los estudiantes y catar el delicioso, regocijante y barroco estilo de la prosa de la Relación, acorde con el festejo. Algazara demostraban también casi todos los motes.

Festejo en las Huelgas

Los organizadores del festejo de las Huelgas, «singular en la lealtad, afecto y veneración a sus Reyes» (*H*, 1), se tomaron su tiempo para preparar un espectáculo grandioso y dieron la campanada al mes exacto de la llegada de la noticia, precedida de varias demostraciones de piedad. El acto del 3 de marzo empezó a las 15 horas y terminó en noche cerrada. El formato mismo de la Relación es fiel reflejo de la ambición del espectáculo, auténtico libro, con portada donde consta el nombre del mecenas —aunque no del autor—: un fraile bernardo, oculto en las ini-

8 Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*. Kassel, Reichenberger / Caja de Madrid, 1993, pp. 180-183.

ciales de su nombre, «numen sin igual», para extraordinarias fiestas: «a fe que no se han visto otras fiestas como éstas», que «bien es que voz tan elocuente cuente»: «un real convento publica su afecto leal» (poemas preliminares). Hasta la página 76 sólo presenta la máscara seria. Concluido este gran espectáculo, dedicará apenas 7 a la «yocosa». Esquema de *joco seria* que responde al uso contemporáneo (Bolaños - De los Reyes, XLIIs). Pero responde también a la ideología del autor, que lo dedica al engrandecimiento de la nueva dinastía, que entronca en la historia de España.

Alenda enumera las lucidas parejas. Así se llaman, aunque en realidad son 9 tríadas ecuestres precedidas de un palafrenero, *figuras* móviles de emblema con *motes* en escudo. Una nota cómica entre tanto empaque da el del palafrenero de la antigua Cantabria, donde se lee:

> «Si erreña preñada estás ['Si la reina está preñada',]
> y hete alumbras Joan Gaycoa: [por Jaungoikoa: 'es que Dios alumbra']
> echas brindes con ardoa ['hala, a brindar con vino']».

El escenario fue suntuoso. En el atrio o compás del Monasterio, ante la Puerta Real, normalmente tapiada, abierta y adornada para la ocasión, se levantaba un dosel de brocado con el retrato de SS. MM. En la red alta o parte superior del estrado estaban la abadesa y la comunidad, tras menuda celosía. El patio ante la puerta, a rebosar de gente de todos los estados. Hacia allá, precedido de trompeta y portaestandarte, rodaba un carro triunfal con emblemas recién pintados («empresas y motes»), *figuras* de las Huelgas y San Bernardo, y de una tormenta con rayos y centellas para dispersión de la liga herética, opuesta a las de Luis XIV y Felipe V; todas con su *mote* latino bíblico (salvo uno) y *glosa* en dos quintillas u octavas. En (la testera de) el carro, en su solio, una tríada de damas (Huelgas, Religión, Lealtad), y, a sus pies, una mujer representando la Herejía, de negro y con cadena al cuello, por divisa una hidra entre dos leopardos y armas de Inglaterra. También en el carro, músicos tocando. Detrás, como prisioneros, Aragón, Portugal, Reino de Valencia y Principado de Cataluña. El carro paró bajo el arco que está frente a la Puerta Real. A la zaga, entrando por el arco mayor, las parejas referidas, que dieron a todo el compás un majestuoso paseo y se estacionaron en el lado derecho.

En el acto solemne, los componentes de las *parejas* eran *emblemas* vivientes con *motes* en escudos y con la *glosa* en forma de logrados y variados poemas («memoriales») que recitaban, resaltados por la música. Sorprendentes, por inesperados, los cuatro últimos memoriales: los

de los cuatro reinos cautivos, tras rendir su espada ante el dosel, porque han sucumbido al desengaño. Finalmente, tras toque de clarín, las damas del carro proclaman su fe. Y, en paralelismo con los reinos desleales, la Herejía entona su *mea culpa*. Resuena el clarín, atruenan ovaciones y, envueltas en un trueno de oro rubendariano, las parejas, tras «vistosa y majestuosa vuelta» al *compás*, hecha reverencia al dosel, salen por el arco mayor[9].

Tras tanta solemnidad y fasto, como concesión a un esquema fijo, la máscara jocosa, para «diversión y yocosa a lo serio de las parejas, y aquí [en la Relación] se pone para el proprio [mismo] fin» (*H*, 76). No informa Alenda de esta «brutesca máscara» con carro, parodia del enemigo. De guía va un personaje ridículo, alavés caballero en un asno, con mote en vizcaíno, como su perorata. A su fin, lee memoriales, referidos a las parejas salvajinas que le seguían. Y, conforme iba leyendo el memorial de cada una, ésta «iba entrando por un lado del atrio y saliendo por otro» (*H*, 77). Las *parejas* fueron: doblete de asnos; grandes castrones muy caballeros; entre caballeros e hidalgos, dos descomunales lobos; leones, osos colmeneros, monas, zorras, leopardos, papagayos, águilas, desaforados dogos y un par de formidables gatazos. Después:

> «Seguíase a la bestial máscara o mojiganga yocosa [sic] en un carro triunfal a su moda [*sic*], un órgano cuyos caños se componían de la alternada variedad de perros y gatos, música propia de estas parejas bestiales y digna de hacerse a los enemigos de nuestros augustos queridos monarcas. Tocaba el órgano un sacristán. (...). El mote que cantaba (...) era éste: "En Londres, Haya y Viena / cuando el parto llegue allá / esta música se oirá"» (*H*, 83s).

Y este fue el fin de tan «festiva demostración» (*ib.* 84), que cerraron cohetes y luminarias. Otro día se corrieron novillos.

El mensaje del acto, más allá de la celebración jubilosa de un embarazo real, es la exaltación de la católica dinastía entronizada que, con barroca hipertrofia de medios, se impone a todos los canales receptivos del público, para asombrarlo, abrumarlo y vencerlo.

9 El esquema del acto de este carro triunfal parece haber inspirado en 1710 la representación del Colegio de San Pablo, en la que participan Castilla (por las Huelgas) y la Religión (por Dominicos, *Domini canes*, sabuesos del rastro herético).

LA MÁSCARA DE LOS ESTUDIANTES DEL COLEGIO DE SAN PABLO

> «La curiosidad sedienta / emplazó para otra noche / al gusto la docta Escuela / de Tomás, que contendió / en dar gusto sin contienda. / Una máscara dispuso / de varios trajes y a expensas / de los que en sus Generales / cursan liberales Letras. / Dispúsose por la noche, / y al día se reitera, / que gustan aun repetidas / las invenciones discretas. / A los trajes le siguieron / motes, loa y, en cadencias / armónicas, varias coplas, / que más el asunto expresan» (*E*, 28).

Así la presenta el romance de relación, que concluye diciendo que la expone «porque pueda el buen gusto / y porque el discreto pueda / divertirse un rato» (*E*, 28v; pero omitiré ulteriores referencias).

La máscara constaba de:

1. *Desfile de parejas* (en el romance, «motes»): son 23, cuya indumentaria y *atrezzo* se describen con transcripción de su estribillo (*abb*). Parejas son Fama y Paz; salvajes «vestidos de yedra con sus mazas al hombro»; el Tiempo «con dos muletas, entrapadas las piernas, barba larga y cana, casquete de cuero en la cabeza, librea verde desgarrada» y el Acaso con anteojos puestos, «alas a las espaldas, librea a trechos negra y a trechos blanca, con un escudo en la mano». Otras parejas son de peregrinos, emperadores; damas que representan a Asia y a América, a África y a Europa; el Mundo y el Cielo; dos vestidos a lo turco; boticarios, cirujanos, sastres, zapateros y negros. Y detrás van los asturianos, marineros (por antonomasia, vascos), con un mote también hoy bogante, si no boyante:

> Del todo calmando el mar, según las dichas que topa, hoy *va España vien*to *en popa*» (el remedo es nuestro)[10].

Después, sacristanes, cardenales; amas de criar «a medio descubrir los pechos»; enanos, que son huéspedes fijos de mojigangas, posada de seres ridículos. Y por fin, a la cola, dueñas y amazonas «con pecho izquierdo descubierto y levantado, vestidas a lo saboyano», que lo era la reina. Mucha *am-* y mama *al vent*, como en *carne-vale*, cuando *tutto vale*.

2. *Carro triunfal*, ocupadas sus mansiones por dos astrólogos, dos médicos, dos comadres, más tres músicos que, previa salva, cantaron una letra. Destaca el aspecto externo de los actores: astrólogos con «anteojos grandes sin lunas, compases y esferas en las manos, barbas crecidas entrecanas, cofias en las cabezas, vestidos *lo más ridículo que se pueda*». Médicos «también con anteojos, guantes y maniquetas, libros

10 Esta comunicación se daba mientras tropas españolas tomaban el disputado y emperejilado peñón de Perejil.

en las manos derechas, orinales en las izquierdas, peras y bigotes a la española, capas negras largas y de golilla». Las comadres, «de labradoras, tocados blancos, bordados de seda negra, delanteros blancos, desnudos los brazos derechos *y ensangrentados*».

3. *Letra*, con introducción y coplas.

4. *Diálogo interlocutorio* (o «loa») entre las seis figuras del carro, que se expresan en un romance de 212 versos. Tema insoslayable del diálogo es el real preñado, festivamente tratado. Ante todo, absurdos razonamientos sobre los síntomas del embarazo, cuando el diagnóstico era inconcluso por realidad real. Ridícula también la discusión de los personajes sobre el sexo (*¿o género?*) del feto: si «será hijo o hija» (v. 8). Cada personaje basará su razón en ciencia, profesión o experiencia, y aun en creencias. Son argumentos risibles y dan en el clavo por casualidad (lo sabemos nosotros; aunque entonces ni autor, ni actores, ni público); mejor, por halago a los monarcas, deseo de corresponder a las necesidades del reino (sucesión) y manifiesto manifiesto de los tradicionales prejuicios de preeminencia de lo masculino: personas tan excelsas tienen que haber engendrado varón. Sólo en un momento el «Astrólogo 2» —para avivar la polémica—, expone que su «cholla imagina / que entró en la casa del Sol / doña Diana con caída, / y que es hija lo que trae / nuestra reina». «¡Qué mentira!», le redarguye a partir de otras especulaciones el «Astrólogo 1». ¡Sólo faltaba que entre tanto contratiempo de la monarquía[11], al fin *saliera hija*! Busca así el autor crear tensión o pique entre los miembros de alguna pareja, u oponer a las parejas entre sí. Nada se pierde, dicen los médicos, si los astrólogos carecen de instrumentos para asegurar el conocimiento del sexo de *lo nascituro*: la medicina podrá suplirlo sin menoscabo. Lo harán incluso la misma «experiencia» u «observancia» nuestras, aseverarán las comadres.

Aparte de en la actuación de los actores, el valor de la representación reside, como exige el género de la mojiganga, no en la calidad literaria, sino en el retrato ridículo y aún grotesco de los personajes, que se logra mediante su caracterización, por referencias al vano ejercicio de profesiones engañosas o de éxito incierto, o por *prona* ignorancia de comadronas, para quienes será hijo o infante, si la mujer (como *será* el caso de la reina) «carga al lado diestro»; o, criterio infalible, si la mujer no siente «mucha fatiga», particularmente válido en el caso: pues «ha de aliviar a la reina / lo que a toda España alivia». Puras conjeturas son

11 Aún no sabían ni autor ni actores ni público que ese año 1707 proporcionaría grandes satisfacciones a Felipe V: 26 de marzo, toma de Zaragoza; 25 de abril, victoria de Almansa; 25 de agosto, como broche de oro, nace su primogénito y varón: bases para la euforia.

para «Médico 1», aunque reconoce que no es menor una que él da por válida: «de la Majestad divina / lo debemos esperar, / pues cuando obra maravillas / son para gustos cabales, / son para dichas cumplidas».

Pero, si el autor hace alarde de estilo en el romance de relación, con notables muestras de agudeza e ingenio, en la «loa» el discurso y los versos corren con facilidad, adaptándose a los interlocutores. Las comadres recitan pocos en réplicas brevísimas. Los médicos se retratan por sus autoridades (Avicena o Galeno), en algún caso citados en latín («*in sanguinis suspensione / foetus generatur*» (aforismo de Galeno), o por sus prácticas: «bastará la Medicina / a probar con evidencias / por la sangre, por la orina, / por la cámara y los pulsos». O las extravagantes consideraciones de unos magos, que confiesan: «esta noche hemos de echar / a rodar las fantasías», y que en todo se contradicen sino en el *vere*dicto anhelado: será niño, hijo, varón.

Comparada con la que la misma institución ejecutó en 1710, la máscara estudiantil de 1707 es más innovadora en personajes. Lo es también frente a las otras de ese año en Burgos, aunque es menos rica que la de las Huelgas, especialmente sumadas ambas. Se diría que la representación de 1710 se empapó del empaque de la máscara seria de las Huelgas. Además, tanto en el desfile de parejas como en la representación vistió las galas más propias (aunque no exclusivas, pues las comparte con las Huelgas), esto es, el alarde de cultura clásica. El carro de San Pablo fue posiblemente el mismo en 1710, sin particularidades notables; alejado, pues, de los logros pictóricos e ideológicos del de las Huelgas, que lucía flam(e)antes emblemas.

Lo que tiene de específico la máscara del colegio es el *Diálogo* o mojiganga teatral sobre el carro. La Parroquia no presenta carro ni representación. Las Huelgas ofrecen fasto y oropeles, altisonante oratoria, tonantes sones. San Pablo presenta un acto teatral con actores que encarnan a un personaje, representándolo en sus acciones, movimientos, ademanes, ideas. Como en 1710, se trata de un auténtico espectáculo dramático. Pero si el de 1710 era, a tenor de las circunstancias, épico-heroico, éste será burlesco, por y para regocijo general: es la *sim-patía* que pide la familia real, símbolo de la nación. El pueblo y la Iglesia, a la que pertenece la institución docente promotora del acto, se alegran con la monarquía, en la que ven al *defensor fidei* (religión, tradición y privilegios), se supone que contra la herejía, que nadie iba a promover, y mucho menos un Habsburgo vienés. Pero, horros de inquietudes forales, habían de apoyar al monarca legítimo, garante par (o impar) de la unión de trono y altar.

BIBLIOGRAFÍA

Alenda y Mira, G., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Alonso Asenjo, Julio, «*Alcides alegórico*: Máscara o mojiganga estudiantil por el triunfo de Felipe V en Villaviciosa (1710)», *Scriptura*, 17, 2002, 7-32. Texto íntegro en: *http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm*

Anónimo [«afecto, y especial devoto del Santo»], *Expressión del festejo, que la Parroquia, y Barrio de San Pedro, extramuros de la Ciudad de Burgos, hizo a la feliz noticia del Preñado de la Reyna nuestra señora Doña María Luisa Gabriela Emanuel de Saboya, en sagrados cultos, fuegos y yocosos trajes*. S. l. [Burgos], 1707, s. i., s. f., 4°, 8 hojas (1 h. de portada, una plana de dedicatoria). [= *P*: Alenda, n° 1647]

B. A., Rev, y P. Mª Fray, de la Orden de San Bernardo, *Real Festiua Aclamación, executada en el Real, y Magnífico Monasterio de las Huelgas, cerca de Burgos, del Orden del Melifluo Padre San Bernardo, al anuncio alegre del Preñado feliz de la Reyna nuestra señora Doña María Luisa Gabriela Emanuel de Saboya, digna esposa de nuestro Sereníssimo, y Cathólico Monarca Don Filipo Quinto (que Dios guarde)*, s. l. [Burgos]. s. a. [1707], s. i., 6 h. preliminares + 84 pp. (= *H*: Alenda, n° 1646)]

Bolaños, P. y M. de Los Reyes, eds., *Aplauso real, aclamación afectuosa y obsequio reverente, que en lucido Festejo de Máscara Joco seria consagraron los Escolásticos alumnos del Colegio Mayor de Sto. Thomás de Aquino, del Orden de Predicadores, de la [...] ciudad de Sevilla, en el día dos de mayo de este año de 1742*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

Samaniego y Ontiveros, B., *Breve Relación, en que como en compendio se ven las festivas demonstraciones, con que en parabienes festivos solemniçó la muy Noble Cabeça de Castilla, Burgos, las alegres, y felizes, nuevas del deseado preñado de Nuestra Reyna, y Señora Doña María Luisa Gabriela Emanuel de Saboya, acreditando su amante zelo, y lealtad zelosa*. Burgos, s. a. [1707], s. i., s. f., 4°, 12 hojas sin numerar, donde se contiene (tras la portada, dedicatoria, poemas laudatorios y el romance relatorio de los festejos, la): *Máscara que dispuso la florida juventud de la Thomista Escuela de los Estudios generales de San Pablo de Burgos, en ostentación plausible de las alegres nuevas de estar nuestra Reyna en cinta, acreditando su amor, y lealtad inviolable*, fol. 29r-36. [=*E*: Alenda, n° 1648]

Triunfos de Felipe V: BN sign. 2 / 50659. docs. 3, 6. 26.

Los Preliminares «no ineruditos» de González de Salas a la Musa V, *Terpsíchore*, de Quevedo

María José Alonso Veloso

La edición póstuma de una parte de la poesía de Francisco de Quevedo, realizada por González de Salas en 1648, *El Parnaso Español*, sigue el criterio de la estructuración temática de los materiales. Su trabajo abarca sólo seis de las nueve musas del Parnaso, de tal manera que será el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, quien culmine el proyecto con la edición de las tres restantes en *Las Tres Musas Últimas Castellanas*, en el año 1670. Respetando las indicaciones que el propio escritor le habría hecho en vida, Salas advierte en sus «Prevenciones al lector» que ordena la variedad temática y formal de sus poesías en Musas, pero también que realiza ciertos cambios respecto a esos designios iniciales:

> Concibido había nuestro poeta el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las nueve Musas diesen sus nombres; apropriándose a los argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una (...) Admití yo, pues, el dictamen de Don Francisco, si bien con mucha mudanza, ansí en las profesiones que se aplicasen a las Musas, en que los antiguos proprios estuvieron muy varios, como en la distribución de las obras, que en aquellos rasgos primeros y informes él delineaba[1].

Y Salas resume la naturaleza de su trabajo de ordenación y disposición de las obras, reconociendo tres tipos de intervención en las mismas: la mención ocasional de las fuentes; la aclaración de equívocos y alusiones —aunque la abundancia de las agudezas impide la explicación de todas—, y la aportación de los títulos de los poemas, que, breves, ilustran el argumento:

> las fuentes se apuntan alguna vez. Los *equívocos*, que vulgarmente se llaman, y las *alusiones* suyas son tan frecuentes y mul-

1 Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, pp. 91-92. Por razones prácticas, todas las referencias a composiciones poéticas de Quevedo y a los preliminares de González de Salas están tomadas de esta edición y no de *El Parnaso Español*.

> tiplicados aquéllos y éstas, ansí en un solo verso y aun en una palabra, que es bien infalible que mucho número, sin advertirse, se haya de perder [...] De los títulos míos que preceden a cada poesía, pues siendo ellos muy breves, dan grande luz para la noticia del argumento que contiene cada una, y juntamente con una cuidada destreza que yo he pretendido se haya de observar en todos los argumentos que anteceden a cualquiera escrito (p. 94).

Sobre la labor editorial de Salas, que ha sido elogiada por la crítica en contraste con los procedimientos de trabajo de Aldrete, Crosby ya mencionaba que:

> La erudición de González de Salas le permitió ilustrar su edición con abundantes y detalladas notas sobre las fuentes que pueden señalarse a la poesía de Quevedo en la literatura clásica y patrística. Además, como editor concienzudo, y según afirma en el prólogo, redactó el epígrafe que lleva cada poema[2].

El cuidado e interés filológico demostrado por el amigo de Quevedo habrían resultado de mucha utilidad para el sobrino del escritor, que podría haber aprovechado materiales heredados sin intervenir directamente en la disposición de las tres últimas musas, según apunta Crosby:

> Esto significaría que junto con los papeles de Quevedo fueron a manos de Aldrete otros de González de Salas, y que los aprovechó para su nueva edición sin molestarse en confesar la verdadera paternidad de aquellas observaciones (1966, pp. 112-113).

> Que nos hallemos frente a dos procedimientos editoriales no es algo que desmienta la intervención de Pedro Aldrete, cuyo papel acaso se limitó a recoger los distintos originales, algunos con anotaciones de González de Salas, disponerlos con arreglo a cierto orden, redactar la dedicatoria y el prólogo, y entregarlo todo a la imprenta (1966, p. 115).

Los testimonios aducidos evidencian la importancia de Salas en el diseño y contenido final de la edición póstuma de la poesía quevediana. En cualquier caso, este hecho no puede obviar los designios del propio autor, quien habría previsto en vida su recopilación en términos semejantes a los que finalmente promovió el editor, como reconoce éste en sus «Prevenciones al lector» (p. 91).

2 Crosby, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez Moñino,* Madrid, Castalia, 1966, I, p. 111.

Sin ánimo de exhaustividad, conviene mencionar a este respecto los hechos que parecen corroborar la idea de que Quevedo, lejos de desentenderse de su producción literaria, intentó ordenarla y aun publicarla: hacia 1603 el poeta había reunido algunas composiciones poéticas que sirven de base a Pedro Espinosa para la antología *Flores de poetas ilustres*; las menciones de Pérez de Montalbán en *Para todos* dan noticia de que Quevedo proyectaba hacia 1633 una ordenación de sus poesías parecida a la que llegó hasta hoy; las «Prevenciones al lector» de González de Salas mencionan los esfuerzos de Quevedo por recuperar y recopilar sus poemas; el plan de edición mencionado por aquél concuerda con los términos del contrato para la publicación en el que Aldrete vende el libro con las obras quevedianas; y determinadas cartas del escritor a Francisco de Oviedo reconocen que está trabajando en sus obras en verso[3].

Sobre este último indicio hay que tener en cuenta las palabras de Quevedo cuando, en un escrito fechado el 22 de enero de 1645 en Villanueva de los Infantes, afirma: «en tanto que, a pesar de mi poca salud, doy fin a la *Vida de Marco Bruto*, sin olvidarme de mis *Obras en verso*, en que también se va trabajando»[4]. Del mismo modo, en una carta del 12 de febrero del mismo año, redactada desde el mismo lugar y con el mismo destinatario, el escritor dice: «Y así, me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la *Segunda parte de Marco Bruto* y a las *Obras de versos*» (1946, p. 486).

En su edición crítica de *Polimnia* Alfonso Rey hace hincapié en el hecho de que, de los cuatro personajes implicados en la edición póstuma de las obras de Quevedo[5], «González de Salas fue el más directamente vinculado con los textos de Quevedo y con su preparación para la imprenta» (1992, p. 14). Y concluye que las intervenciones del editor, algunas muy acusadas, consistieron en la atribución de las cualidades o «professiones» de cada musa en *El Parnasso español* y la distribución de los poemas dentro de cada musa, sugiriendo también que:

> En ausencia de otras pruebas, debe atribuirse al criterio ordenador de Quevedo todo aquello que González de Salas no reivin-

3 Véanse las explicaciones de Alfonso Rey en su estudio de las intervenciones editoriales de Salas, a propósito de la Musa Polimnia. Quevedo, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. Alfonso Rey, Madrid, Támesis, 1992, pp. 11-14.

4 Astrana Marín, Luis, *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, p. 482.

5 Relata Rey que, tras la muerte de Quevedo, cuatro personas de su entorno intentaron paliar la destrucción de sus poemas: Pedro Pacheco, González de Salas —polígrafo y amigo del poeta que actuó a instancias del anterior—, Pedro Coello, editor de libro; y Pedro Aldrete, sobrino del escritor (*op. cit.* (nota 3), p. 13).

> dica como suyo (...) Aldrete se limita a seguir un plan fijado por Quevedo, sin que ahora podamos saber en qué medida lo llegó a alterar González de Salas (1992, p. 17)[6].

Y la reivindicación de Salas de su propia labor editora y erudita se halla, en referencias explícitas, en cada una de las seis partes en que clasificó la poesía quevediana. En lo que atañe a *Terpsíchore*, el polígrafo se atribuye tanto la decisión de que la musa presida la quinta parte de la edición como el orden de las composiciones, de modo que las letrillas ocupen el primer lugar:

> Ya, pues, que habemos hecho manifiesto presidir propriamente esta Musa a la parte que le habemos dedicado [...] El primero lugar en la disposición que les dimos tienen unas breves poesías de diferentes genios, a quien comúnmente los nuestros llaman *letrillas* (p. 125).

Las intervenciones editoriales de González de Salas en las composiciones incluidas en *Terpsíchore* pueden clasificarse de acuerdo con los tres tipos ya referidos para la totalidad de *El Parnaso español*, y son diferentes para las letrillas, las jácaras y los bailes. Las primeras contienen aclaraciones léxicas, así como alguna información esporádica acerca del propio texto o de las circunstancias que lo propiciaron; las jácaras incluyen, junto a explicaciones semánticas —que permiten conocer el alcance de las alusiones quevedianas—, reflexiones del propio editor con implicaciones de preceptiva literaria y también títulos que resumen el contenido de los poemas; los bailes sólo ofrecen indicios del editor en el título que precede a cada composición.

El análisis de la labor editorial desarrollada por el editor póstumo de Quevedo en la Musa V demuestra el cuidado con que eligió los títulos

6 En esta línea, aún resultan más tajantes otras afirmaciones de Rey que resaltan la trascendencia de la voluntad del propio Quevedo en la recopilación póstuma de sus obras en verso: «La posibilidad de que González de Salas se hubiese basado en apuntes y notas de Quevedo intensifica el valor de sus epígrafes, mención de fuentes y aclaración de pasajes. Entre otros motivos, porque corroboraría la autoridad de los textos en que se basó la edición de 1648. [...] Todo lleva a la conclusión de que, efectivamente, la edición de 1648 se basó en el 'libro manuscrito intitulado *Obras de don Francisco de Quevedo* [...] que se llaman *Las nueve musas*' vendido por el sobrino del poeta a Pedro Coello. La intervención de González de Salas, al menos en lo que se refiere a *Polimnia*, no muestra indicios de haber alterado lo dispuesto por Quevedo. Como dejó constancia de sus contadas manipulaciones del texto, se puede delimitar dónde acaba la labor de Quevedo y dónde comienza la suya» (*op. cit.* (nota 3), pp. 32-33).

de jácaras y bailes, que siempre sirven de guía al lector que se adentra en la lectura de estos textos, en ocasiones con muchas dificultades para alcanzar el contenido último de los mismos, oculto sobre todo tras un léxico de germanías que enriquece los poemas con complejas alusiones, dilogías y equívocos. Destacan por su interesante contenido informativo los títulos de las jácaras 857, «Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía»; 860, «Mojagón, preso, celebra la hermosura de su iza»; 861, «Pendencia mosquito»; y 862, «Postrimerías de un rufián». Aunque más breves en general, los de los bailes ilustran también el argumento, como ocurre en el poema 868, «Los sopones de Salamanca»; en el 873, «Los borrachos»; y en el 874, «Las estafadoras».

En el caso de las letrillas, González de Salas se limita a numerar las satíricas, las burlescas y las líricas —con errores en dos de ellas, cuyo epígrafe dice «satíricas»—, sin ofrecer noticias sobre su contenido. La excepción la constituyen dos poemas, el 663 y el 664, que se diferencian del resto debido a su estructura en forma de diálogo; en este caso, el editor prefiere ofrecer como subtítulo, tras el rótulo de «letrilla burlesca», la información «Galán y Dama» y «Es otro diálogo semejante», respectivamente.

Las aclaraciones del vocabulario o de oscuras alusiones presentes en las composiciones de *Terpsíchore* son escasas y breves; en un total de 53 composiciones, Salas sólo considera necesario aportar explicaciones para desentrañar el sentido de cinco versos:

- «Yo, que nunca sé callar» (p. 651): en el verso 14 y a propósito del término «Sofí», apunta que «juega con la significación griega, donde *sophos* es *sabio*».
- «Como un oro, no hay dudar» (p. 663): en el verso 9, «¿Qué precio habrá que consuele», inserta la nota «el repelarle», en relación con la palabra «repelón» del verso anterior.
- «Dijo a la rana el mosquito» (p. 666): en el verso 48, «sin acicate ni tuba», pero referido a la totalidad de la estrofa, el texto del editor aclara que el poeta «entiende el mosquito de la trompetilla».
- «Allá vas jacarandina» (p. 854): la anotación del verso 19, «de cuyas manos Charquías», aclara sobre el personaje mencionado que fue «el que inventó los pozos para guardar la nieve».
- «A la orilla de un pellejo» (p. 858): el significado del verso 58, «es del solar de las equis», se aclara gracias a una nota en la que Salas afirma que «sabido es el término vulgar para sinificar la borrachez: que está hecho una X»; el verso 61, «preciado de repertorio», se acompaña de la nota «por hallar lo que no se pierde; la postrera copla lo muestra ansí, que habla de él mismo», cuyo sentido ha de extenderse a toda la estrofa.

De más valor quizá para comprender el alcance de la labor editorial de González de Salas —que en la Musa V no hace gala de su erudición literaria, debido a que el contenido de los textos no propicia la abundancia de fuentes clásicas— son aquellas consideraciones que entran de lleno o al menos lindan con el ámbito de la preceptiva literaria. En la letrilla «Deseado he desde niño» (p. 653), el editor muestra su conocimiento de la producción poética de autores contemporáneos a Quevedo al apuntar que «los siete versos de esta copla primera andan insertos en otra letrilla de semejante sabor entre las obras impresas de don Luis de Góngora. No sé yo de dónde se originase esta parcialidad». Además, una vez editada la totalidad de las letrillas quevedianas, Salas apunta que «muchas otras (letrillas), que se encomendaron a la voz de los músicos, se podrán repetir de los proprios».

Este tipo de intervención editorial se encuentra también en la jácara «Ya está guardado en la trena» (p. 849), la primera de la serie. En ella Salas intenta disculpar el contenido de la composición pidiendo al lector que se dispense «la vulgaridad de este romance por la anterioridad suya de primero (como ya se dijo en la disertación) a todos los muchos que de ese genio, escritos ansí ingeniosamente de tantos buenos poetas, han después solicitado su imitación»; como ya indicó Blecua, estas palabras que proclaman la condición de Quevedo como pionero pero también su superioridad respecto a los imitadores remiten a un fragmento de los «Preliminares» de *Terpsíchore* en el que enfrenta su gran calidad y originalidad frente a «muchas jácaras rudas y desabridas» que le precedieron «entre la torpeza del vulgo» (p. 127).

Volviendo a las consideraciones iniciales de Salas, el editor y amigo de Quevedo subraya como características fundamentales de toda su producción poética la fecundidad, la variedad y la calidad de las composiciones. Y, adelantándose a quienes con seguridad iban a rechazar la crítica quevediana contra los vicios de la época, apela a la autoridad de los clásicos al equiparar la labor del escritor con la realizada en su día por Catulo y Marcial. Las palabras del epigramatario latino cierran de hecho esta parte de la obra y subrayan —en una advertencia pertinente y muy significativa para la lectura de la poesía moral pero también de las letrillas satíricas y burlescas— que el objeto de la censura son los vicios generales; no se busca, por tanto, ofender a una persona determinada. Es sólo el principio de una recurrente mención de autoridades grecolatinas por parte de Salas para lograr la adhesión y admiración del lector ante la pátina clásica que, en su opinión, recubre todas las creaciones poéticas de Quevedo.

González de Salas incluye y ordena en la Musa V *Terpsíchore* todas las «poesías que se cantan y bailan; esto es, letrillas satíricas, burlescas

y líricas, jácaras, y bailes de música interlocución». Junto al lema «*choreis delectat Terpsíchore*»[7] y la lámina que representa a la Musa, ocho versos proporcionan información sobre la profesión de *Terpsíchore* y el tipo de poemas que ésta inspira a partir de palabras clave que sustentarán después las reflexiones de Salas: *canto*, *deleite*, *movimiento*, *música*... A ellas se suma una cita atribuida a Séneca —autor que es referencia indiscutida en toda la trayectoria literaria de Quevedo— en la que se destaca el valor de los cantos para elevar el ánimo y combatir la tristeza, pero que en realidad procede de Luciano de Samósata, en concreto del diálogo *De saltatione*[8]:

> Nec aliter cantiunculae et saltationes animo et una corpori subveniunt, aegritudinesque medicantur. Una exercent et recreant, ac dum melos demulcet, fallitur labor.

Los preliminares elaborados por González de Salas para esta parte de la poesía quevediana comienzan con una contraposición temática entre *Erato*, la musa precedente, y *Terpsíchore*, a quien parece corresponder la labor de aliviar las lágrimas vertidas por las penas de amor cantadas por su hermana. Y, de manera inmediata, se apunta el criterio seguido para la agrupación de poemas:

7 La cita parece haber sido extraída del *Etymologicum Magnum*, según anota el propio Salas en una explicación posterior de su contenido: «Que con *choros deleita* o que *deleita los choros* (que todo es aquí uno), quiere decir Terpsícore [...] Y ansí lo insinuó *el etimológico antiguo*, no impreso hasta ahora, aquel quiero decir que en la imagen de la Musa prestó como título» (p. 124). Véase al respecto la explicación de Manuel Ángel Candelas Colodrón en su artículo «La 'erudición ingeniosa' de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo», *La Perinola*, nº 7 [2003], p. 169 y nota 99 en la que advierte que la misma definición de *Terpsícore* se halla en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (1580, p. 301), en la voz *Musas*, quizá partiendo de un texto próximo al libro de Fornuto *De natura deorum siue poeticarum fabularum allegoris speculatio*.

8 El error, que podría ser atribuido a quien compuso el libro en la imprenta, debido a la proximidad fónica de los nombres *Lucianus* y *Lucius Annaeus Seneca*, pero también a que éste encabeza las explicaciones de Salas en otras Musas —*Polymnia, Melpomene, Erato, Terpsíchore* (por error) y *Thalía*—, ha sido apuntado por Manuel Ángel Candelas Colodrón, *op. cit.* (nota 7), donde también desvela que la cita a nombre de Epicuro que encabeza la Musa I, *Clío*, pertenece a otra epístola senequiana. Téngase en cuenta, además, que la obra de Luciano aparece citada por el propio Salas en otro lugar de sus «Preliminares»: tras mencionar al autor hispano como fuente para la descripción de las musas, ofrece en nota a pie de página la referencia «*De Saltatione*» (p. 124). Según Candelas, la cita parece proceder del pasaje en el que Licino, al comienzo de la obra, intenta convencer a Cratón sobre las bondades de la danza; en cualquier caso reconoce la dificultad de hallar la cita exacta debido a la abundancia de ediciones del libro de Luciano durante los siglos XVI y XVII.

> a esta Musa, digo, nombrada Terpsícore, asignamos con singularidad las poesías destinadas a la música de la voz y a los compases y medidas también de los bailes armoniosos (p. 124).

Apoyándose en referencias literarias clásicas como Homero[9], Atheneo[10], Hesiodo[11] y Luciano, Salas observa que estos ejercicios, los cantos y los bailes, corresponden en realidad a todas las musas, aunque adquieren una relevancia significativa en el caso de *Terpsíchore*:

> No es, pues, pequeña prerrogativa y excelencia de Terpsícore apropiarle con singularidad el consenso grave de los antiguos, aquellas dos principalísimas profesiones, de que todas juntas, y cada una de aquellas eruditas deidades de por sí presumían (p. 124).

9 «A todas hallo yo que introduce Homero en la parte primera de su *Iliada*» (p. 124). En efecto, el poeta griego menciona los cantos de las nueve hermanas casi al final del primer canto: «Así, el día entero por delante, / entonces celebraban el banquete / hasta que el sol se hundió desde lo alto, / sin que el deseo nada echara en falta / en un festín con equidad medido: / no, en verdad, la muy hermosa lira, / que Apolo tenía entre sus manos / ni las Musas, que, con su voz hermosa, / una canción cantaban alternándose» (Homero, *Iliada*, ed. López Freire, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 601-604). Por su parte, una traducción francesa recoge así el mismo pasaje: «Ainsi donc, toute la journée et jusqu'au cocucher du soleil, ils demeurent au festin; et leur coeur n'a pas à se plaindre du repas où tous ont leur part, ni de la cithare superbe, que tiennent les mains d'Apollon, *ni des Muses, dont les belles voix résonnent en chants alternés*» (Homere, *Iliade*, ed. Paul Mazon, Paris, Société d'edition «Les Belles Lettres», 1949, pp. 601-604).

10 Salas reconoce que cita a Homero a partir de Ateneo, otro autor griego al que acudirá en varias ocasiones en estos preliminares, y que afirma, en traducción inglesa, «for, by stripping off a man's gloominess, it produces good-temper and gladness becoming to a gentleman, *wherefore Homer introduced the gods, in the first part of the Iliad, making use of music*. For after their quarrel over Achilles they spent the time continually listening 'to the beautiful lyre that Apollo held, and to the Muses who sang responsively with beautiful voice'» (Athenaeus, *The Deipnosophists*, ed. G. P. Goold, London, Harvard University Press, 1937 —reedición 1980—, XIV, pp. 627-628). Sobre la influencia de Ateneo, véase el artículo de Fernando Plata «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», *La Perinola*, 3 (1999), pp. 225-247; en especial, pp. 230-234.

11 Asegura Salas que «de todas las Musas ansímismo hace memoria Hesiodo, después de Homero poeta inmediato, en el principio de su *Theogonía*; afirmando [...] haberlas él mesmo visto en el monte Helicón bailando juntas en torno de la ara de Júpiter» (p. 124). De todas las autoridades clásicas aducidas por el editor de Quevedo, este poeta griego incluye las más extensas y variadas referencias a las musas, a sus cantos y a sus bailes: «Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconíadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón. *Con sus pies delicados danzan en torno a una fuente de violáceos reflejos y al altar del muy poderoso Cronión*» (pp. 1-5). «*forman bellos y deliciosos coros en la cumbre del Helicón y se cimbrean vivamente sobre sus pies*» (pp. 7-9). «marchan al abrigo de la noche, *lanzando al viento su maravillosa voz, con himnos a Zeus* portador de la égida, Atenea de ojos glaucos [...] y a la restante es-

El editor intenta justificar el contenido atribuido a esta Musa, gracias, por una parte, al consenso de «los mayores» y al crédito que merecen «varios testimonios», y, por la otra, a la propia etimología del nombre *Terpsíchore* («que con *choros deleita* o que *deleita los choros*») (p. 124). Antes de proceder a la explicación detallada de la estructura y de cada una de las subdivisiones establecidas en esta parte de la poesía quevediana, acude a la descripción física de la musa, de acuerdo con las representaciones que de ella se conservaban en la época:

> una moza elegante, de espíritu alentado y hermoso, que con la airosa acción de su movimiento, ansí en los pies, con la postura de baile, como en las manos, ocupadas en tocar un instrumento de cuerdas, significan cuidadosamente medir, en un mismo tiempo, a la consonancia de su cítara, los compases de su voz y de sus mudanzas (p. 124).

La rememoración de los rasgos característicos de esta musa concuerda con la ofrecida por Cesare Ripa en su *Iconología*, cuya primera edición se publicó en Roma en 1593 y que se basa, según sus propias palabras, en la descripción aportada por Virgilio en su obra *De Musis*:

> Se pintará igualmente en forma de doncella de alegre y bello rostro. Ha de ir sosteniendo una cítara, viéndose que la tañe, y llevará en la cabeza una corona de plumas de variados colores, siendo algunas de Urraca. Irá además bailando con gracioso donaire. Se pinta llevando cítara con base en la autoridad del Poeta en el citado Opúsculo, cuando dice Terpsícore:
> Affectus citharis movet, imperat, auget...[12]

tirpe sagrada de sempiternos Inmortales» (pp. 12-22). «Infatigable brota de sus bocas la grata voz. Se torna resplandeciente la mansión del muy resonante Zeus padre *al propagarse el delicado canto de las diosas* y retumba la nevada cumbre del Olimpo y los palacios de los Inmortales. *Ellas, lanzando al viento su voz inmortal, alaban con su canto primero* [...] Y cuando cantan la raza de los hombres y los violentos Gigantes, regocijan el corazón de Zeus dentro del Olimpo las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida» (pp. 39-53). «*Allí forman alegres coros* y habitan suntuosos palacios. Junto a ellas viven, entre fiestas, las Gracias e Hímero. *Y una deliciosa voz lanzando por su boca, cantan y celebran las normas y sabias costumbres de todos los Inmortales*, (lanzando al viento su encantadora voz)» (pp. 63-67). «Aquéllas iban entonces hacia el Olimpo, *engalanadas con su bello canto, inmortal melodía. Retumbaba en torno la oscura tierra al son de sus cantos*» (pp. 68-70). «*Esto cantaban las Musas* que habitan las mansiones olímpicas, las nueve hijas nacidas del poderoso Zeus: *Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope*» (pp. 75-79). (Hesíodo, *Teogonía,* en *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1978).

12 Como irá viéndose, esta cita a propósito de la actividad y la función de la musa Terpsíchore se reproducirá en obras de muy diversos autores. Sólo a modo de ejem-

> Por último, en cuanto a dichas plumas, significan también la agilidad y libertad de movimientos de esta Musa, gobernando Terpsícore todo lo referente a las danzas y bailes[13].

Como se observa, la belleza de la musa, la presencia de un instrumento de cuerda —en concreto una cítara— y la armonía de un movimiento con el que se representa el baile, elemento de gran importancia en unas composiciones poéticas concebidas para ser cantadas y bailadas, son puntos coincidentes en ambos autores.

Según constata el propio Ripa, aunque la tradición coincide en los detalles fundamentales, no se pone de acuerdo al adjudicar el instrumento musical prototípico de esta musa: de acuerdo con las imágenes tomadas de «algunas medallas antiguas según el expertísimo Anticuario Señor Vicentio della Porta» (p. 115), *Terpsíchore* lleva en la mano una cítara; los originales «que posee el Señor Francesco Bonaventura, gentilhombre florentino», representan a la musa «con un arpa» (p. 117); finalmente, si se tienen en cuenta las ilustraciones de las nueve hermanas tal «como aparecen pintadas en el jardín del Ilustrísimo Cardenal de Ferrara, en Monte Cavallo», *Terpsíchore* «va sosteniendo con la izquierda una lira y con la diestra el plectro» (p. 118). Cita, arpa o lira, en todo caso la musa aparece siempre caracterizada con la virtud de sus conocimientos musicales.

En la misma línea se sitúa la caracterización realizada tan sólo unos años antes por Gabriele Zinano, quien, antes de insertar la cita de Virgilio —según la cual la cítara sirve a *Terpsíchore* para conmover, gobernar y acrecentar las emociones— la describe con los siguientes términos:

> Tersicore atta al choro è intelligéza di gioue, & con la cetra cagiona molti effetti ne gli humani affetti, tutti però da questo ver-

plo puede mencionarse que también se ha atribuido a Ausonio, quien la habría insertado en el poema «*Nomina Musarum*». El propio Salas destaca la confusión existente en la atribución de estos versos, en los Preliminares de la Musa III, *Melpómene*, donde explica los distintos avatares y vaivenes vividos por el texto: «Vive hoy, aunque no exento de controversias, un erudito epigramma, dedicado ingeniosamente al coro de todas nueve Musas, y con sólo el igual número de versos. Éste, entre los de Ausonio, por muchas edades, se conservó por legítimo parto suyo; pero después, inquietando lo inmemorial de esta posesión admitida de todos, pasó a las obras menores, que en el apéndice de Virgilio Marón le suponen por proprias. Y últimamente, enseñado ya a vagar, grandes críticos, y en el derecho de legitimaciones consultos insignes, han querido que ni de Virgilio fuese, ni de Ausonio, sino de otro poeta alguno, también antiguo y excelente» (p. 112).

13 Ripa, Cesare, *Iconología (II)*, Madrid, Akal, 1987, p. 114.

> so con Laconica brevità accenati. Terpsicore affectus Citharis mouet, imperat, auget[14]

Pero su capacidad para deleitar con coros —subrayada por González de Salas— y el manejo de la cítara como uno de sus tópicos atributos se destacaban ya en una obra de principios del siglo XVI, escrita por Lilio Gregorio Giraldi:

> Quinto loco subcedit Terpsíchore, quae choreis delectat xora ẽm tripudiũẽ, & terpo delecto, eo [cp] oblectet audiẽntes, ppter bona q̃ ex doctrina pueniũt. Pharnut[9] ait adpellata [...] Hoc est q̃m vitae ps plurima ea & delectẽt & gaudeat. Vel propter aspectus delectationẽ, adiecta t˜mvna litera quasi [...] adiecta X. Aliqui citharistriam dixerunt. Multi quoque sine adflatu scripsere ob vocis asperitatẽ. Psalteriũ ei adtribuunt. Inuenit paideian. Ex hac eadem Achelous genuit Syrenas, vt *Grecorum quidam scripserunt. Et si seruius & Fulgentius Placiades ex Callíope adserunt. Ex eadẽ Mars Bistonem, a quo Bistonia regio nominata est[15].

Una vez más, aunque con ligeras variaciones, se recurre a la autoridad de Virgilio para la caracterización de las musas, reproduciendo sus versos a propósito de las nueve hermanas:

> Clío gesta canens transactis tempora reddit.
> Melpomene tragico proclamat moesta boatu.
> Comica lasciuo gaudet sermone Thalía.
> Dulciloquis calamos Euterpe flatibus vrget.
> Terpsícore affectus cytharis mouet, impat, auget.
> Plectra gerens Erato saltat pede, carmine vultu.
> Carmina Calliope libris heroica mandat.
> Vrania poli motus scrutatur & astra.
> Signat cuncta manu loquiturque Polymnia gestu.
> Mentis Apollinee vis has mouet vundique musas,
> In medio residens complectitur omnia Phoebus. [C r]

14 Zinano, Gabriele, *Le Dve Giornate Della Ninfa, Over del Diletto, Et Delle Mvse*, Hercoliano Bartholi, 1590. He consultado el ejemplar custodiado en *The New York Public Library*, en *Rare Books and Manuscripts Division*, integrada en el área de *Special Collections*. Aparece identificado con la signatura «*KGS 1590».

15 Giraldi, Lilio Gregorio, *Lilii Graegorii Ziraldi Ferrariensis Syntagma De Mvsis*, Argentorat, Matthias Schurerius impressit, 1511, Bv r. He consultado el ejemplar que existe en *The New York Public Library* —con signatura «*KB 1511»—, en *Rare Books and Manuscripts Division*, integrada en el área de *Special Collections*.

Estos versos de Virgilio, también atribuidos a Ausonio e incluso a otros autores, según palabras del propio Salas, parecen retomarse, una y otra vez, en textos de los siglos XVI y XVII. Así, Robert J. Clements halla este mismo fragmento, sin variación alguna, en otro libro de la época: «a summary enumeration of the nine sisters and their respective functions is contained in the *Emblemata* (Amberes, 1564) of Johannes Sambucus of Hungary»[16].

Una cuidada colección de láminas de principios del siglo XVII, preparada por Jean Jacques Boissard, centra su descripción de las musas en imágenes acompañadas de breves referencias literarias a su aspecto, profesión o características. La lámina de *Terpsíchore*, la novena de un total de veinticinco, aporta la siguiente información:

> Terpsichore choreis et tripudiis praeest.Terpsichore ad numeros agiti pede flectitur: estque ad citharam crispum docta mouere latus[17].

Las explicaciones de González de Salas acerca de los rasgos y ocupaciones que la tradición atribuye a la musa *Terpsíchore* sirven de preámbulo a la exposición detallada del contenido de esta parte de la poesía de Quevedo, de cada uno de los tres subgéneros que la integran. Siguiendo el orden de su edición, los preliminares caracterizan en primer lugar las letrillas como «unas breves poesías, que de cualquiera cantidad y distribución que sean, se cortan a trechos con uno o más versos repetidos, que los latinos ancianos llamaban *intercalares*» (p. 125). El editor no sólo alude a una de las características más significativas de las letrillas —el hecho de basarse en un estribillo o refrán popular utilizado y desarrollado por los poetas cultos—, sino que apunta ya un rasgo que se convertirá en una constante en su presentación de los poemas quevedianos: su filiación clásica y culta, su vinculación con la poesía clásica griega y latina. El empeño denodado de Salas por entroncar hasta las composiciones más marcadamente orales y populares de Quevedo con la corriente poética culta se vuelve a subrayar sólo unas líneas más abajo:

16 Clements, Robert J., *Picta poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 53.

17 Boissard, Jean Jacques: *Parnassvs cum imaginibus Mvsarum, Deorumqz praesidum Hippocrenes Omnia depicta sunt, & distichis Latinis illus*, Impressa autem sumptibus Ut: dua & filiorum Theodori de Bry. Francofurti ad Moenum, 1601. He consultado el ejemplar custodiado en *The New York Public Library*, en *Rare Books and Manuscripts Division*, integrada en el área de *Special Collections*. Aparece identificado con la signatura «*KB+ 1601».

> De los latinos, no hallo poesías con quien éstas correspondan en la forma de su estructura, aunque en el sabor consuenan algo con algunos *mimos* y muchos agudos *epigrammas* (p. 125).

Y advierte semejanzas satíricas entre las letrillas incluidas en su edición y «fragmentos muy agudos» (p. 125) del poeta griego Ateneo. Como muestra de la agudeza de este tipo de fragmentos, Salas menciona los relativos al «maldicientísimo poeta griego» (p. 125) Sotades Maronita, recogidos por Ateneo en su libro XIV. En efecto, este autor acude tanto a ciertos rasgos biográficos como a sus escritos para avalar sus afirmaciones:

> in it one may discern the tactless frankness of Sotades, who abused first King Lysimachus while he was in Alexandria, then Ptolemy Philadelphus in the presence of Lysimachus, and in fact all the other princes in other cities [...] Here is a specimen of the kind of thing he wrote; Plinius, to whom he adressed these verses, was the father of Theodorus the flute-player: 'And he, uncovering the whole of the back-privy, sent forth through the wooded chasm a clap of thunder impotent, such as an old ox lets loose when ploughing'» (1980, pp. 620-621).

Previamente había apuntado la superioridad de la especie satírica respecto a las otras dos cultivadas por Quevedo, lírica y burlesca: «las *satíricas* son en donde el ingenio de nuestro poeta prevaleció con ventaja», al mismo nivel que el propio Luis de Góngora.

Si bien los antecedentes clásicos proporcionan a las letrillas quevedianas la dignidad necesaria, el editor apunta la ventaja que el uso del idioma español aporta a estas composiciones respecto a las escritas en latín, por ser ésta una lengua muy pobre en juegos de palabras:

> Mas si algún hoy vulgar idioma puede presumir de esa facultad, sin duda es el nuestro, riquísimo en la correspondencia de los otros y floridísimo en la especialidad de algunas elegancias suyas solas (125).

Para justificar tal afirmación, que podría suscitar polémica entre los más acérrimos defensores de la lengua latina, Salas recurre a un epigrama de Marcial, dedicado a un «litigante gotoso» y a su equivalente en español, con el objetivo de que se aprecie la riqueza y superioridad expresiva de este idioma[18].

18 «*Litigar, et podagra Diodorus, Flacce, laborat: / Sed nil patrono porrigit: haec chiragra est*». Salas cita este texto del epigramatario latino con el número XCIX, aun-

Y antes de ofrecer explicaciones sobre el segundo subgénero incluido en la musa, las jácaras, el editor advierte que las letrillas satíricas de Quevedo no son superadas por los propios epigramas latinos. La vinculación genérica entre sátiras y epigramas se subraya recurriendo a la célebre cita de John Owen, que equipara ambos tipos de composiciones poéticas, cuya diferente extensión constituye la única divergencia entre ambas:

> Nil aliud satyrae, quam sunt epigrammata longa;
> Est, praeter satyram, mil epigramma, brevem[19]

Las jácaras suscitan el comentario más breve por parte de González de Salas, quizá debido a que el editor las considera un género poético nuevo, «raro, singular y desemparentado de cuantos en lengua alguna, antigua o vulgar, hoy puedan, a lo que yo alcanzo, ofrecerse a la estudiosa diligencia» (p. 126); no puede, por tanto, remontarse a los orígenes cultos como hace con otros géneros[20]. En lugar de ello recurre a una disertación sobre el nombre del género, que procede de los jaques que utilizaban el léxico de germanías, y, en otro intento de encumbrar el quehacer poético de Quevedo, encarece la calidad de sus jácaras respecto a intentos anteriores, y también su prioridad, al situar al personaje quevediano Escarramán en el origen del género:

> Muchas *jácaras* rudas y desabridas le habían precedido entre la torpeza del vulgo; pero de las ingeniosas y de donairosa propriedad y capricho, él fue el primero descubridor sin duda; y como imagino, el *Escarramán*, la que al nuevo sabor y cultura dio principio (p. 127).

que en muchas ediciones figura como el XCVIII del libro I (Martialis, *Epigrammata*, ed. Lindsay, New York, Oxford University Press, 1989).

19 Esta relación entre sátira y epigrama se encuentra en el libro II de epigramas de John Owen, en concreto en la composición número 181, donde se afirma: «*Nil aliud satyrae quam sunt epigrammata longa. / Est, praeter satyram nil, epigramma, brevem. / Nil satyrae si non sapiant epigrammata pungunt, / Ni satyram sapiat, nil epigramma iuvat*».

20 Luisa López Grigera advierte que el propio Quevedo apunta, en sus anotaciones a la *Retórica* de Aristóteles, información significativa para comprender el género de las jácaras, en un pasaje relativo a las dos posibles funciones de las metáforas, enaltecer o rebajar. Anotaba Quevedo: «*Honestar lo malo con buenas palabras*. Los ladrones se amparan con la translación llamándose recoxedores, yo lo dije así literalmente en mi Romanze de 'Añasco el de Talavera', que por no llamarle ladrón, le llamé 'hallador de lo guardado' y por no llamarle salteador, dije, 'que en los caminos, de noche, / demanda para sí mismo'» (*Anotaciones de Quevedo a la* Retórica *de Aristóteles*, Salamanca, López, 1998, nota 67, p. 159)

La reflexión más extensa se dedicará a los bailes, cuyos antecedentes clásicos permitirán al editor elevar la dignidad de Quevedo en la vida literaria de su tiempo y también para la posteridad. González de Salas remite al lector a la *Ilustración a la Poética de Aristóteles*, en la que explicaba por extenso el argumento de los bailes[21], pero no pierde ocasión de rastrear entre los orígenes antiguos del género con una primera referencia al «grande Sócrates» a través del *Convite* de Jenofonte. El editor encarece el valor de estas composiciones al asegurar que el propio Sócrates no sólo había «alabado aquel ejercicio o antepuéstole a todos los que puedan pertenecer a un hombre ingenuo, sino usádole el mismo filósofo con cuidado y frecuencia, y solicitado el aprenderle también de maestros insignes» (p. 127). Una vez más, la fuente clásica introducida por Salas se confirma en el fragmento:

> Y Sócrates dijo: '¿No os habéis dado cuenta de que siendo tan hermoso el muchacho, sin embargo con las figuras de la danza todavía parece más bello que cuando estaba quieto?'. A lo que respondió Cármides: 'Me parece que estás alabando al maestro del baile'. '¡Sí, por Zeus!', dijo Sócrates, 'y es que además se me ha ocurrido otra cosa, que ninguna parte del cuerpo queda inactiva en la danza, sino que al mismo tiempo se ejercitan cuello, piernas y brazos, exactamente como debe bailar quien se proponga tener el cuerpo en mejores condiciones físicas. Hasta yo mismo aprendería con mucho gusto de ti, siracusano, las figuras de la danza'[22].

Antes de profundizar en esta recurrente vía de dignificación de géneros manifiestamente populares, Salas ofrece una definición y un contexto de uso para los bailes:

> este género de poesías, que con la sentencia, ayudada de la música de la voz, dan alma y vida a las acciones y movimientos todos de los bailes que les corresponden (p. 127),

y recuerda la habitual inserción de entremeses o representaciones ridículas en medio de las obras teatrales de la comedia española «para divertir la gravedad de sus acciones» (p. 127). Los bailes, afirma a través de una metáfora culinaria, surgen del ennoblecimiento del entremés:

21 González de Salas, José Antonio, *Ilustración al libro de poética de Aristóteles Stegirita. Por don Iusepe Antonio Gonçalez de Salas*, 1633, ejemplar de la Biblioteca Xeral de Santiago, con signatura «R.S.E. 305». Véase especialmente, por su relación con los bailes, la sección VIII del libro, titulada «De los danzarines trágicos», pp. 117-128.

22 Jenofonte, *Banquete*, ed. Juan Zaragoza, Madrid, Gredos, 1993, p. 15-17.

> Pero adelante, ennobleciéndose más la delicadeza de los gustos, y sabiéndoles ya a rudeza aquella gracia que sólo tenía respecto al más plebeyo auditorio, fue el ingenio guisando otros platos más pulidos que se compusiesen empero no menos de donaire, y ansímismo de agudezas festivas y para que los oídos juntamente se regalasen, a aquellas, y a composiciones numerosas, añadieron la armonía de la voz y el son de los instrumentos (p. 128).

Por si esta referencia a la evolución del género, alejada del gusto del «más plebeyo auditorio», no bastase para elevar la dignidad del autor de los bailes de su edición, Salas se remonta a los *hyporchemata*[23] griegos debido a la manifiesta «semejanza» que existe entre éstos y «los nuestros», de «música interlocución» (p. 129):

> Añade luego el mismo Atheneo cuánto eran estos bailes jocosos y de ridículos meneos, y ansí ejecutado siempre de personajes cómicos, que para ese efecto eran más hábiles que los trágicos, hombres y mujeres juntamente (p. 128)[24].

El propio Ateneo, afirma el editor, vincula los bailes *hiporchemáticos* con la especie satírica:

23 Advierte Salas que toma de Ateneo la «noticia de estos *bailes*», que el autor denomina de la misma manera y cuya forma de composición describe con detalle. De hecho, introduce un *hyporcheme*, un poema perteneciente a una tragedia o a un drama satírico, en el que se alude al papel y a la importancia de la música y las danzas: «What uproar is this? What dance are these? What outrage hath assailed the altar of Dionysus with its loud clatter? Bromius is mine, he is mine! Mine is the right to sing, mine the right to raise a clatter as I speed over the mountains with the Naiads [...] But the flut must be the second in the dance, for he is e'en a servant [...] Beat back him who has the breath of a mottled toad, burn up in flames that spit-wasting, babbling raucuos reed, psoiling melody and rhythm in its march, that hireling whose body is fashioned by an auger! Look at me! Here thou shalt have the proper tossing of hand and foot, thou ivy-tressed lord of the triumphant sithyramb; hear now the Dorian dance-song that is mine» (XIV, p. 617). Como anota el editor de Ateneo, «the hyporcheme was a song accompanied by lively dancing». Salas se refiere también a las *hyporchemata* en su *ilustración*, ya citada, en la pág. 120.

24 Pese a su jocosidad, los poetas que crearon los *hyporchemata* intentaron sortear el problema de la excesiva vulgaridad de los movimientos del baile, como apunta Ateneo: «For, whether in dancing or in walking, decency and dignity of bearing are beautiful, whereas inmodesty and vulgarity are ugly. For this reason, in fact, from the very beginning, the poets arranged dances for freemen, and they used the dance-figures only to illustrate the theme of the songs, always preserving nobility and manliness in them; hence they termed such performances hyporchemes» (XIV, p 628). La presencia de hombres y mujeres se confirma en el pasaje siguiente: «and in fact the hyporchematic is a dance for men as well as women» (XIV, p. 631).

> y distinguiendo a ese propósito en tres especies todo su género, *trágica, cómica* y *satírica*; a esta última atribuye los bailes *hiporchemáticos*, por ser tan proprio al linaje de los sátiros mismos los visajes y gestos de risa y de donaire (pp. 128-129)[25].

Los argumentos de los bailes escritos por Quevedo —explica el editor, para destacar de nuevo la estrecha relación del escritor con el mundo clásico y sus indiscutidas autoridades literarias— son similares a los utilizados por el género en sus orígenes clásicos: los *pírricos* o *militares* se actualizan en la creación quevediana bajo el título de «valientes y valentones», en el que se inscribirían poemas como «Los valientes y tomajonas» (p. 865) y «Las valentonas, y destreza» (p. 866)[26]; los *aletes* se convierten ahora en bailes de «pobres o mendigos», como la «Boda de pordioseros» (p. 872)[27]; el *celeuste*, en baile de «galeotes», grupo al que pertenecería «Los galeotes» (p. 867)[28]; y el que denomina como los «nadadores» se basa «en los que Polux refiere» (p. 129)[29], esto es, en la *auctoritas* de otro autor clásico, configurando otro grupo en el que se

25 Afirma Ateneo: «Now the satyr dance, as Aristocles says in the first book of his treatise *On choruses*, is called *sikinnis* and the satyrs, *sikinnistai* [...] Yet again there are some who say that *sikinnis* is a name made imitatively from *kinesis* (movement), for the satyrs' dance is a movement very swift. For this dance has no depth of feeling, for which reason it never slows up. All satyric poetry in ancient times consisted in choruses, like the tragedy of those days; hence it had no actors either. *There are three kinds of dancing in poetry for the stage —tragic, comic, and satyric. Similarly there are three in lyric poetry, the war-dance, naked-boy-dance, and hyporchematic*» (XIV, p. 630).

26 Sobre éstos indica Ateneo: «to be sure, the war-dance (*pyrrichê*) bears a similarity to the satyric, since both are characterized by spped. Yet the *pyrrichê*, it is agreed, is warlike; it is danced by boys in armour» (XIV, p. 630). Advierte Salas en su enumeración que «se distrujeron a *hiporchemáticos* con nombres de *pírricas cheironomias*, porque también, con meneos jocosos de las *manos*, al compás y sentencia de los versos, se ejercitaban» (p. 129). En este sentido, explicaba Ateneo que «another name of the pyrrichê is *arm-waving*. The hyporchematic, on the other hand, is one in which the chorus sings as it dances» (XIV, p. 631). Y también que «the hyporchematic is closely related to the comic dance called *kordax*; both of them are full of fun» (XIV, pp. 630-631).

27 Acerca de esta variedad apuntaba Ateneo: «among the barbarians, also, there are serious dances and vulgar dances, exactly as among the Greeks. The Greek kordax, for example, is vulgar, whereas the emmeleia is serious, like the *kidaris* among the Arcadians and the *alêter* among the Sicyonians. The term *alêter* is used in the same way in Ithaca» (XIV, p. 631).

28 El término griego de este baile dedicado a los condenados a galeras se recoge, una vez más, en Ateneo: «To the accompaniment of flutes they danced the *boatswaine's jig*, and the so-called *platter-dance*» (XIV, p. 629).

29 Salas menciona a Julio Polux en su *ilustración*, a propósito de los nombres con que los escritores antiguos designaban las danzas (p. 123-129).

integraría «Los nadadores» (p. 871). La adscripción a los tipos clásicos recuperados por Salas para dignificar la labor literaria de Quevedo no resulta tan clara en otros casos, debido a que prefiere no ahondar en otras especies de danzas tradicionales griegas, también mencionadas por Ateneo: por una parte, para no abrumar al «vulgo profano» con sus alardes eruditos, y por la otra, por haber profundizado ya en el estudio de los *hyporchemata* en su *Ilustración al libro de* Poetica *de Aristoteles Stagirita* (1633), como él mismo recuerda en los «Preliminares».

Las consideraciones de Salas dejan la materia literaria y la exposición detallada del contenido para adentrarse en una tópica e hiperbólica justificación de las razones que llevaron al editor a realizar la recopilación de poemas de la musa *Terpsíchore*: por una parte, y para evitar suspicacias derivadas del argumento de la mayor parte de las composiciones, destaca la «decencia y decoro» de éstas y de la propia musa, poniendo así de manifiesto su voluntad, ya señalada, de enfatizar la importancia poética de Quevedo con el peso y la autoridad moral y literaria del mundo grecolatino; por la otra, muestra su respeto hacia Antonio de Luna y Sarmiento, a quien dedica la edición en razón de sus elevados merecimientos.

La preocupación por las reacciones airadas que siempre provocaba el discurso satírico quevediano, y en especial su esfuerzo por evitarlas —«por el valor y aprecio de la musa propria, cuya decencia y decoro habrá quedado calificado ya de todo nuestro discurso antecedente» (p. 129)—, se hacían ya evidentes en las «Prevenciones al lector» que abren y sirven de marco general a la edición de Salas:

> Llego últimamente ya a la cautela, que no puede faltar a la ingenua sencillez de cualquiera mi escrito. Advertirla en uno, parece pudiera haber bastado para todos; pero repetido la he siempre, y hoy, para purgar de dos, de don Francisco, digo, y de mí, sospechas que el pecado ajeno pudiera ser maliciara en nosotros, viene a ser necesaria [...] En todas edades padecieron ansí esta falsa insimulación los que censuraron vicios; aunque no todos ansí se quisieron después calificar de sencillos y corteses, como de unos y de otros hay ejemplos insignes entre los antiguos escritores, y don Francisco y yo lo podríamos ser de los modernos (p. 94).

Este ejercicio de *captatio benevolentiae* se avala, siguiendo un método que puede considerarse norma en la forma de proceder de Salas, con la autoridad de autores clásicos, en concreto los epigramatarios latinos Catulo y Marcial. Éste último sirve, de hecho, para cerrar las «Prevenciones al lector» de la edición de 1648, con los versos «*Hunc servare modum nostri novere libelli: / parcere personis, dicere de vitiis*» (X, p. 33), que el editor

traduce como «Esta templanza ha observado / mi musa: siempre perdona / el ofender la persona, / sólo castiga el pecado», con el afán de subrayar otra vez la ausencia de mala intención en la sátira quevediana.

La obsesión por justificar la forma en que Quevedo había abordado el género satírico y por revertir la «mala fama» que estos escritos le habían procurado en determinados ámbitos, alcanzará también a Pedro Aldrete, cuando asuma la tarea de editar las tres últimas musas. Así, afirma en su prólogo que:

> el cual (el intento) fue sólo de reformar costumbres en todas edades y oficios; en lo burlesco trató de lo mesmo, rebozando lo agrio de la reprehensión con lo dulcemente sazonado de la chanza[30], reprehendiendo en general los vicios, no las personas, y dando documentos para defendernos de la ambiciosa y vana mentira del mundo (p. 143)[31].

Y ello a pesar de reconocer, en un hábil juego con el que persigue ganarse a los lectores más reacios a aceptar la idoneidad de las composiciones quevedianas, los errores que pudo cometer su tío, llevado por la pasión de su juventud:

> No niego que en su juventud tuvo algunos verdores traviesos, que aquella edad facilita. Danlo a entender las poesías amorosas que entonces compuso. Otras, burlescas, de que no se saca moralidad, hizo para divertir el ingenio con la variedad (p. 143).

La disertación de Salas en la introducción de la Musa V concluye, después de recalcar «la golosina de la sal y donaire satírico con que empieza *Terpsíchore*», con la cita latina de los versos 387 y 388 de la obra *Remedia amoris*, de Ovidio, en una muestra más de la erudición y el conocimiento de los clásicos del editor:

> Si mea materiae respondet MUSA iocosae
> Vincimus et falsi criminis acta rea est (p. 130)[32].

30 La *Iconología* de Ripa se hace eco de esa necesaria simbiosis entre el contenido serio y crítico y la forma humorística, burlona, cuando representa al poema satírico en la figura de un «hombre desnudo con rostro muy alegre, y aun procaz y atrevido, que aparece sacándonos la lengua y con un Tirso en la mano. Sobre él se verá escrito lo siguiente: *Irridens cuspide figo* («burlándome con el aguijón satirizo») (1987, II, p. 222)

31 Sigo aquí también la edición de Blecua, de la que me sirvo para reproducir citas de los preliminares de González de Salas.

32 Ovidio Nasón, P., *Remedios contra el amor*, trad. de Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989, vv. 377-378.

Los «Preliminares» de González de Salas desbordan, pues, la mera descripción del contenido de la musa V —como ocurre también en las otras partes en las que se estructura su edición—, al incluir un aluvión de informaciones adicionales que suponen, por una parte, un ejercicio consciente de *captatio benevolentiae*, justificable en virtud de un contenido poético en apariencia poco decoroso; y, por la otra, un afán desmedido de situar la obra poética de Francisco de Quevedo en la cima literaria de su tiempo, al mismo nivel que los más prestigiosos autores griegos y latinos, con cuyas creaciones literarias entabla un pretendido diálogo que demostraría la pervivencia de los clásicos en el Siglo de Oro español y la superioridad moral y literaria de quienes les emulan.

Bibliografía

Astrana Marín, Luis, *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, p. 482.

Athenaeus, *The Deipnosophists*, ed. G. P. Goold, London, Harvard University Press, 1937 (reed. 1980).

Boissard, Jean Jacques, *Parnassvs cum imaginibus Mvsarum, Deorumqz praesidum Hippocrenes Omnia depicta sunt, & distichis Latinis illus*, Impressa autem sumptibus Ut: dua & filiorum Theodori de Bry. Francofurti ad Moenum,1601. Ejemplar de *The New York Public Library*, con la signatura «*KB+ 1601».

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «La 'erudición ingeniosa' de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 7 (2003), pp. 147-189.

Clements, Robert J., *Picta poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 53.

Crosby, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez Moñino, I*, Madrid, Castalia, 1966.

Giraldi, Lilio Gregorio, *Lilii Graegorii Ziraldi Ferrariensis Syntagma De Mvsis*, Argentorat, Matthias Schurerius impressit, 1511. Ejemplar de *The New York Public Library*, con la signatura «*KB 1511».

González de Salas, José Antonio, *Ilustración al libro de poética de Aristóteles Stegirita. Por don Iusepe Antonio Gonçalez de Salas*, 1633, ejemplar de la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, con signatura «R.S.E. 305».

Hesíodo, *Teogonía,* en *Obras y fragmentos*, Gredos, Madrid, 1978.

Homere, *Iliade*, ed. Paul Mazon, Paris, Société d'edition «Les Belles Lettres», 1949.
Homero, *Iliada*, ed. López Freire, Madrid, Cátedra, 1998.
Jenofonte, *Banquete*, ed. Juan Zaragoza, Madrid, Gredos, 1993.
López Grigera, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la* Retórica *de Aristóteles*, Salamanca, López, 1998.
Martialis, *Epigrammata*, ed. Lindsay, Nueva York, Oxford University Press, 1989.
Ovidio Nasón, Publio, *Remedios contra el amor*, trad. Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.
Plata, Fernando, «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», *La Perinola*, nº 3, 1999, pp. 225-247.
Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
— *Poesía moral (Polimnia)*, ed. Alfonso Rey, Madrid, Támesis, 1992, pp. 11-14.
Ripa, Cesare, *Iconología (II)*, Madrid, Akal, 1987.
Zinano, Gabriele, *Le Dve Giornate Della Ninfa*, Over del Diletto, Et Delle Mvse, Hercoliano Bartholi, 1590. Ejemplar de *The New York Public Library*, con la signatura «*KGS 1590».

Historicidad, Mito y Teatralidad en el personaje de la Monja Alférez (según la comedia de Juan Pérez de Montalbán)

Christian Andrès

¿Para qué quiero vivir
si saben que soy mujer?
(Guzmán, II) [1]

Los calificativos que se otorgaron a la Monja Alférez no carecen de sabor ni de misterio: «extraña y patológica mujer» (C. Bravo-Villasante[2]), «naturaleza híbrida» (Valentín de Pedro[3]) o «fenómeno antropológico» (J. H. Parker[4]), para limitarnos razonablemente a algunos ejemplos recientes. Pero es que ya en la misma comedia de *La monja alférez* Pérez de Montalbán destacaba su gran singularidad llamándola «mujer prodigiosa», y en la tercera jornada un amigo de la Monja Alférez —Sebastián de Ylumbe— le dirá: «Ser una mujer soldado, / y una Monja Alférez, es, / el prodigio más extraño / que en estos tiempos se ha visto...». Tampoco se olvidará Montalbán de insistir a lo largo de su obra en la constante negativa de su personaje a parecer una mujer, como se derivará de sus actos pendencieros y violentos, su comportamiento donjuanesco y sus vestidos masculinos, aparte de la referencia a su heroísmo militar en América del Sur. Identificando a ese personaje histórico de la Monja Alférez con doña Catalina de Erauso —lo que no siempre pareció evidente a todos[5]— resulta precioso en este caso disponer de un tex-

1 Utilizo aquí un texto de la comedia de Montalbán que es una suelta conservada en la Biblioteca Nacional de París. Comprende 36 folios (no todos numerados, y en el acto tercero algo revueltos), s. a., signatura: 8° y pièce 814g. También consulté dos ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, ambos s. l., s. n., s. a., signaturas: T/14786/21 (18 h.) y T/15035/17 (fols. 55-74).

2 Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, S. G. E. L., 1976, p. 143.

3 De Pedro, Valentín, *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1954, p. 340.

4 Parker, Jack Horace, «*La monja Alférez* de Juan Pérez de Montalván: comedia americana del siglo XVII», en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, p. 665.

5 Empezando por don Joaquín Ferrer, el primer editor de las memorias de la Monja Alférez, quien vino a concluir que Catalina de Erauso existió pero sin ser la misma

to autobiográfico como la *Historia de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*[6], y también de un *Memorial de los méritos y servicios del Alférez Erauso*[7]. Así podremos muy bien cotejar esos relatos históricos con la ficción teatral de Pérez de Montalbán, y, más precisamente, tratar de ver en qué consistió su trabajo de selección de materiales biográficos e históricos, y en qué medida reforzó o no la teatralidad de un personaje más o menos «femenino» y ya teatral de por sí. Trataremos de demostrar, de paso, el porqué de cierto fracaso del personaje desde el punto de vista del destino de lo que podríamos llamar un mito (histórico o literario). Sin embargo, si por «historicidad» entendemos el carácter de lo que es histórico, no inventado, legendario, entonces se reconocerá que la pieza de Montalbán —clasificada como *comedia de capa y espada*— nos interesará por las estrechas y varias relaciones que encierra y que entretiene entre lo histórico, lo biográfico y lo autobiográfico, e incluso lo psico-patológico, la teatralidad y la construcción —o no— de un mito.

Púdose hablar de un «misterio» de la Monja Alférez a la vez por la complejidad psicológica de tal personaje y por ciertas oscuridades en su identificación histórica. Por ejemplo, en *Las memorias de la Monja Alférez* Catalina de Erauso afirma haber nacido en San Sebastián de Guipúzcoa en 1585, mientras que en su partida de bautismo aparece la fecha del 10 de febrero de 1592, lo que llevó a Joaquín María Ferrer a creer que no se trataba de la misma mujer, que Catalina de Erauso no era la misma que aquella otra mujer que iba ataviada con ropas masculinas y recorriendo el Nuevo Mundo. Como tan bien escribió Tina de Alarcón, «Catalina de Erauso, conocida como la Monja Alférez, es uno de los personajes más extraños y enigmáticos que han existido a través de todos los tiempos. La extraordinaria peripecia de su vida aventurera le da una dimensión irreal y casi mítica, acentuada por su oscura y compleja personalidad. Tan azarosa y fantástica fue su existencia, que la lógica común prefirió imaginarla como un personaje de ficción, lo cual originó desde siempre serias polémicas entre los historiadores. Menéndez Pelayo fue uno de los que insinuaron que Catalina de Erauso y sus memorias eran sólo una apasionada fabulación literaria. Y la verdad es que la vida de esta sorprendente mujer supera con mucho a la más exaltada fantasía»[8].

mujer que aquella otra que, disfrazada de hombre, vivió tantas aventuras en el Nuevo Mundo.

6 Editada, pues, por el liberal Ferrer, en París, Imprenta de Julio Didot (1829).

7 También publicado por Ferrer en los apéndices de la autobiografía.

8 De Alarcón, Tina, *Grandes enigmas históricos españoles*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1979, pp. 85-86.

Pese a Menéndez Pelayo, ahora se admite sin ninguna dificultad la existencia histórica de la Monja Alférez, gracias al hallazgo de una copiosa documentación referente a ella en el Archivo de Indias. Además, y gracias en este caso a las investigaciones de José Beruezo en el Archivo General de la Diputación de Guipúzcoa, disponemos también de una prueba muy reciente y definitiva de la identificación de tal mujer-soldado con Catalina de Erauso. Beruezo encontró una escritura de renuncia a su legítima herencia con la rúbrica siguiente: «El Alférez Catalina de Erauso»[9].

La Monja Alférez fue una mujer aventurera que aparece casi siempre en acción, moviéndose de un lado para otro, y la comedia de Montalbán restituye parcialmente esa realidad espacial y dinámica. Hace pocos años, J. Ignacio Tellechea Idígoras retrató así a nuestro personaje: «Siempre se escurrió como una anguila: huyó de un convento, desapareció durante muchos años del entorno familiar, vivió en América, cambió de nombres y de traje, pasó por hombre siendo mujer, y llegó a alférez por méritos propios: el alférez D. Alonso Díaz Ramírez de Guzmán, o D. Antonio de Erauso. Su verdadero nombre fue Doña Catalina de Erauso Pérez de Galarraga»[10]. De hecho, le conocemos por lo menos cuatro nombres fuera del suyo propio: Pedro de Orive, Francisco de Loyola, Antonio de Erauso (nombre que le sirvió en México) y Alonso Díaz Ramírez de Guzmán (en el Perú). En su comedia «famosa», aparte de Catalina de Erauso y de Monja Alférez, Pérez de Montalbán la llamó en el elenco Alonso de Guzmán, y es verdad que desde la primera escena de la primera jornada la vemos anunciando a su amada doña Ana su partida de Lima al puerto del Callao, algo que a ésta le aflige en no poca medida[11]. Además es muy normal que Montalbán no se sirva de otros nombres para su heroína, ya que privilegió un momento de su vida y por lo visto un país, el Perú, antes de que volviera a España, y luego su estancia en Madrid y antes de que fuera a Roma en 1626. Ahora bien, antes de intentar adentrarnos un poco más en la compleja psicología del personaje histórico, vamos a ver cómo utilizó Montalbán la cronología y los datos biográficos conocidos en su tiempo.

9 Citado por Tina de Alarcón, *op. cit.* (nota 8), p. 87. Véase José Berruezo, *Catalina de Erauso, la Monja Alférez*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1975.

10 Telechea Idígoras, José Ignacio, *La Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso*, Donostia-San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992, p. 7.

11 Véase Profeti, Maria Grazia, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università di Pisa, 1970, p. 136. Según la autora en Montalbán se observa cierta «devitalizzazione sentimentale» en los personajes femeninos, y hasta en el engaño de Doña Ana por Don Diego, cuando cree darle acceso a su cuarto a su amante Guzmán, se podría hablar de un recurso típico de una comedia de enredo.

La acción dramática con el engaño de doña Ana por parte de don Diego —amigo de Guzmán—, las circunstancias mismas de tal historia donjuanesca y el extraño reparo del honor afrentado de tal mujer, así como la intervención de don Diego para salvar a Guzmán de la ejecución capital fueron inventos novelescos del dramaturgo. En realidad no contrastan mucho con lo que sabemos de cierta tendencia del comportamiento de la Monja Alférez para con las mujeres, según la autobiografía de Catalina de Erauso.

Doña Ana —a pesar de no verse aquí retratada con algunos detalles físicos precisos— será una mujer hermosa y joven, y sólo se nos mencionará brevemente el aspecto externo de Guzmán, de quien se dice que es un «hermoso dueño» (Jornada primera). En todo caso, Montalbán empezó su comedia con una escena que nos muestra muy enamorados a dos de sus personajes, Alonso de Guzmán y doña Ana, aparentemente hombre y mujer. Pero, unas escenas más lejos, tras recibir una carta de su padre Miguel de Erauso, donde éste le cuenta la huída de su hermana y su disfraz de varón, y con motivo de una pendencia en una partida de naipes, el capitán Miguel de Erauso sospecha que el soldado Alonso de Guzmán es su hermana.

La realidad biográfica entre los años 1618 y 1626 se ve adaptada e interpretada por Montalbán de modo más o menos fiel, pero por lo menos respetará un dato, y es que el hermano Miguel (secretario del gobernador de la Concepción) nunca se enteró de la verdadera identidad del soldado que vivió con él durante unos tres años, y que fue matado por su hermana (aquí también lo será, pero en otras circunstancias, y para no verse obligada a revelarle su identidad).

En la realidad histórica, según la autobiografía de Catalina de Erauso, el capitán Miguel de Erauso nunca pudo reconocer a su hermana en traje de soldado, y por añadiduría existió cierto comportamiento de seducción homosexual de Catalina con la amiga del hermano, y celos del hermano —con la prohibición de Miguel de que fuera a visitar a su amante—. Sin embargo, una noche en la Concepción Catalina hirió mortalmente a su hermano asistiendo a un amigo suyo en un duelo, aunque sin reconocer en el acto al capitán. Pero antes de morirse, éste la denunció como su homicida bajo el nombre de Díaz. O sea que a ese nivel Montalbán respetó la fuerte voluntad de ocultar su verdadera identidad femenina y su genealogía lo más posible. Habrá una excepción, una pura invención de Montalbán al repecto con la confesión de la Monja Alférez a su amigo don Diego, y la revelación de éste al virrey del Perú para salvar de la muerte a la heroína. Y es que, al final de la segunda jornada de la comedia, el personaje llamado «nuevo Cid» trata de vengarse atacando a la Monja Alférez, pero ésta lo mató, siendo arrestada por tal acción y sentenciada a muerte sin posibilidad de defenderse en un pleito.

La riña con el nuevo Cid resulta auténtica pero de manera muy distinta: en ambos casos fue con motivo de una partida de naipes, pero en la comedia de Montalbán la Monja Alférez tomó partido en favor de su hermano Miguel, ofendido por el nuevo Cid, quien algo más tarde intentó vengarse del golpe de daga dado por el soldado Guzmán, mientras que en la autobiografía de Catalina de Erauso se nos cuenta en el capítulo XVIII cómo acabó por matar al nuevo Cid, un gigantón muy violento que espantaba a todos y que debía de pelearse con una cota de malla, quedándose ella herida de gravedad, por confesar, y convaleciente durante cuatro meses en el convento de San Francisco, en Cuzco. En esta ocasión, y en confesión, declaró a Fray Luis Ferrer de Valencia que era una mujer pero se vio perseguida por la justicia a causa de la muerte del nuevo Cid. Un día, por desgracia, al toparse con unos alguaciles, hubo una riña, y, para escapar otra vez a la justicia, y por encontrarse acorralada, se vio obligada a aceptar la intervención del obispo de Guamanga, Fray Agustín de Carvajal, y le reveló su identidad (estamos en 1620, según la autobiografía). Después la Monja Alférez pasará varios meses en conventos —casi dos años y medio en el convento de la Trinidad, en Lima—, hasta recibir de España los documentos necesarios para probar que nunca había sido monja profesa (ya que en efecto se escapó antes).

En la comedia de Montalbán la Monja Alférez sólo reveló su identidad femenina a su rival en amor, don Diego, para que reparara el honor ultrajado de doña Ana casándose con ella, ya que de todas formas ella ya no podía satisfacer más allá a su amante. Montalbán escogió esa modalidad sentimental y novelesca para que don Diego, el único en conocer el verdadero sexo de Guzmán, pudiera interceder en su favor con el virrey de Lima y salvarlo, o mejor dicho salvarla, de la horca, algo que disgustará después considerablemente a la Monja Alférez, porque antes le había hecho prometer no revelar su secreto y don Diego no respetó su palabra.

En la versión fantaseada de Montalbán la Monja Alférez quiso vengarse de don Diego dejándole creer que la famosa noche del engaño de doña Ana no era ella el amante a quien estaba esperando. Aquello estorbará —o retrasará— el casamiento, y sólo al final de la tercera jornada confesará que puede considerarse como salvo el honor de don Diego y de doña Ana —«declarando / que sólo cupo en su pecho / mi amor»— y les pedirá perdón.

Nada semejante sucede en la realidad biográfica de la Monja Alférez, como ya dijimos: en sus memorias dejó traslucir en unas cuantas ocasiones su gusto por las mujeres guapas, así como varios lances en los que quisieron casarla con una mujer. Incluso se menciona su castidad (también en la comedia de Montalbán se alude con Machín a su voto de castidad), y la táctica empleada por Catalina de Erauso consistía en huir antes de que el asunto se volviera más premiante.

Fuera de este aspecto sentimental, Montalbán se muestra fiel a los defectos del personaje, y en particular a su gran apego al juego. En la primera jornada ya evocamos la riña mortal con el nuevo Cid, que encontró su punto de partida en una casa de juego, y en la tercera jornada la vemos jugar a los naipes con su criado, Machín, y jurar como un hombre («¡voto a Dios!»). En la autobiografía son más numerosas las menciones del juego y las consecuentes peleas, a veces incluso mortales. En la Concepción de Chile (capítulo VI), en una casa de juego, mata a un alférez y a un oídor (Francisco de Parraga) para no ser arrestada; en el capítulo XI, en las Charcas, la vemos jugar en una casa de juego de D. Antonio Calderón, sobrino del obispo, y herir a un mercader de Sevilla que la provocó, y otras veces se nos hablará del juego de naipes, como en Piscobamba, donde pensaba escapar a la justicia y donde tuvo otro litigio con un portugués llamado Fernando de Acosta (a pesar de la reconciliación, tres noches más tarde éste la atacó, y ella no pudo menos que matarlo de una estocada).

Ya nos hemos referido también al peligroso episodio del nuevo Cid y sus amigos en el capítulo XVIII, y hasta en su camino de vuelta a España, en 1624 (según la autobiografía) habrá en la capitana una pendencia ocasionada por el juego, y nuestra Monja Alférez arañará la cara a un hombre con una pequeña navaja. En resumidas cuentas, la autobiografía en tal materia de juegos y de pendencias parece insistir más que la comedia de Montalbán en el defecto empedernido y la vida turbulenta de la Monja Alférez.

Ahora bien, si nos fijamos en tal extraño caso de doble personalidad, en cierto gusto del personaje por las mujeres guapas y en el disfraz masculino que llevará durante tantos años, hasta obtener permiso del papa Urbano VIII y del rey Felipe IV para seguir vistiéndose de hombre bajo la identidad de Antonio de Erauso, vendrá a ser algo difícil no plantearse la cuestión de una más que probable homosexualidad de Catalina de Erauso, y con los pocos elementos de que disponemos sobre el relato de su infancia, sus aventuras amorosas y unos cuantos detalles más, adelantaremos unas hipótesis con toda la prudencia debida.

Empezaremos por esa característica de la Monja Alférez tan poco corriente en su tiempo: la de vestirse de hombre[12]. En la comedia de Montalbán se subraya varias veces tal anomalía socio-psicológica porque con ella nos situamos fuera del gusto de los españoles del Siglo de Oro por el disfraz femenino en el escenario. Evidentemente, el perso-

12 Si en *La monja alférez*, una vez más, se sigue el procedimiento de la mujer vestida de hombre —que tanto gustaba al público— en la realidad psicológica e histórica tal particularidad cobra otra dimensión.

naje coincide con ese recurso teatral tan practicado, pero su significación en el caso de un personaje histórico llamado Catalina de Erauso cobra otra dimensión. Primero, la particularidad del traje de Catalina se ve mencionada y algo fustigada en la carta de Miguel de Erauso a su hijo en la primera jornada. La «afrenta» parece doble, en parte por la huida de Catalina al Perú —pese a que sus padres la habían destinado al convento—, y en parte también por lo del traje de varón. El alférez hermano no deja de indignarse inmediatamente al leer esos renglones, y juzga tal comportamiento de «infame exceso» e «infame empeño». Al final del primer acto Miguel de Erauso tratará de obligar a su hermana a que revele su identidad, y le dice abiertamente: «...yo tengo cierta noticia / de vuestro mentido traje, / de Vizcaya me lo avisan / con señas, y con retratos, / que vuestro engaño averiguan...». A su pretensión de llevarla a un convento (pretensión imaginada por el dramaturgo), le contestará la muy poco femenina Catalina con una estocada mortal, ya que no soporta que le den «nombre de mujer»... Y, en efecto, Montalbán insistirá en esa extraña resistencia de Catalina a vestir ropas femeninas, hasta preferir ser condenada a muerte que ver descubierta su identidad femenina, tal como leemos al final de la segunda jornada: «¿Qué ropa? Yo soy soldado, / y en mi traje han de llevarme», y también: «Pues yo que dejo quitarme / la vida por no decir / que soy mujer, ni traer / faldas, ¿había de querer / llevarlas para morir?», y «Por no parecer mujer, / todo lo quiero perder / fuera del alma». Más claro todavía, en cuanto a las razones profundas de tal disfraz, o mejor dicho, transvestismo, resulta lo que podremos leer en la tercera jornada, cuando Catalina declara a su amigo Sebastián de Ylumbe: «Si os he dicho, / y os dice mi vida, cuanto / mi propio ser aborrezco. / ... / todo por no publicar / que soy mujer, /¿no es en vano / querer que me vista ahora / de lo que aborrezco tanto?». Cuando acaba por aceptar vestirse de mujer sólo para una entrevista con el vizconde de Zolina, será después de cierta resistencia que Montalbán trata de manera cómica, con los comentarios del gracioso Machín y la torpeza de Guzmán para vestirse con ropa femenina, tan inusual para ella.

En cualquier caso, resulta tentadora la hipótesis de que el de la Monja Alférez fuera un caso más de transexualismo y homosexualidad femenina (un caso muy insólito en su época, evidentemente, pero no sin precedentes en otros tiempos y países). Según Havelock Ellis[13] habría que distinguir entre homosexualidad y transvestismo. Él mismo propone lla-

13 Véase *Études de psychologie sexuelle*, Paris, Mercure de France (1909), 1932. También en Alemania Magnus Hirschfeld hace la misma distinción a principios del siglo xx.

mar «eonismo»[14] al disfraz ordinario, muy distinto del disfraz de los invertidos, que llamará «inversión estético-sexual». En principio, en el transexual existe la fuerte convicción de pertenecer al sexo opuesto, y esa idea se impone y va invadiendo toda la conciencia del sujeto. Tal tendencia irá manifestándose desde la infancia por comportamientos que relevan del sexo opuesto y un rechazo categórico de juegos y modales acostumbrados en el sexo del sujeto.

Es de pensar en un caso muy conocido y estudiado, en la personalidad ambigua de George Sand. Según Helena Deutsch[15] existieron dos personalidades en ella, y un conflicto grave entre su lado femenino y su lado masculino, tal como lo ilustran muy bien dos fotografías, mostrando la una a una George Sand materna, una mujer bastante gruesa, con sus hijos sentados en las piernas, y revelando la otra a una persona masculina, vestida de hombre, con el pelo corto y un cigarro en la boca. Sin demorarnos demasiado en su caso, sepamos que en sus relaciones sentimentales con Alfred de Musset los llamaron irónicamente «señor Sand» y «señora de Musset».

Pero volvamos a nuestra Monja Alférez, a su singular indumentaria y a su psicología, y no será sin alguna significación tal precisión de la segunda jornada, cuando Guzmán revela a don Diego su verdadero sexo: «...Nací mujer, en efecto, / .../ en acciones varoniles / me ocupaba, haciendo afrenta / a Palas, cuando vio a Venus / pasar los muros de Grecia. / La labor, que es ejercicio / de la más noble doncella, / la trocaba por espada, / las cajas, y las trompetas / me daban mayores gustos, / que las músicas compuestas. / Pero mis padres mirando / en mi condición tan fiera, / en un Convento, que es freno / de semejantes soberbias, / me metieron...». Estos versos no carecen en absoluto de interés, aunque fueran una fabulación de Montalbán, ya que en la versión autobiográfica de la Monja Alférez no encontraremos tales detalles. Sólo se nos dice que sus padres la criaron con los demás hermanos y hermanas hasta la edad de cuatro años, y que luego la metieron en un convento de monjas dominicas hasta los quince.

Ahora bien, —y aunque no sea muy lícito comparar a ambas mujeres— se sabe que a George Sand, es decir Aurore Dupin, cuando niña,

14 Palabra hecha a partir del nombre de un caballero francés, Charles-Geneviève d'Eon de Beaumont, espía secreto de Luis XV, a quien le gustaba disfrazarse de mujer.

15 Me refiero al capítulo VIII, «La femme 'active' / Le complexe de virilité» del primer tomo de su obra que leí en francés, *La psychologie des femmes*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1997 (2a edición). La primera edición de la traducción francesa es de 1949, y la publicación original, *The psychology of women, volume one*, es de 1944. El edificante estudio del complejo de virilidad de George Sand se encuentra en las pp. 254-269 de la edición francesa que utilicé.

le gustaba edificar una fortaleza con cuatro sillas y un viejo hornillo, librarse a batallas imaginarias e identificárse con su héroe, Mauricio de Sajonia. Además, la niña mostraba cierta tendencia a la crueldad, arrancaba la paja de las sillas y rasgaba los flecos de las cortinas de su cuarto. En el caso de George Sand, es evidente que se identificaba con su padre, un militar que luchaba al lado del general Murat, siempre ausente. Ahora bien, el padre de Catalina de Erauso también fue militar, pero casi nada se sabe de la infancia de nuestra heroína: nada se nos dice de sus relaciones con la madre, en un momento tan crucial para el desarrollo de la sexualidad, y tampoco nada sobre la pubertad, desgraciadamente. Se sabe que el complejo de virilidad de una mujer puede estar originado por el rechazo del modelo de feminidad que suele encarnar la madre, y por la identificación con el padre, pero, de modo general, la acentuación de las tendencias masculinas será una reacción de la mujer a las desilusiones de su feminidad.

En cuanto a la homosexualidad en las jóvenes, puede consistir en un cortejo hasta que, en el momento de alcanzar la meta, se retiren, contentándose con la puesta en escena en un plano imaginario, y tal erotismo puede derivar de una decepción, producto, las más de las veces, del miedo de la realización heterosexual. Si hablamos de un voto de castidad en el caso de la Monja Alférez de Montalbán, la vemos muy turbada cuando doña Ana está a punto de concederle sus últimos favores, y observamos que encuentra su salvación al escaparse por la noche, aprovechándose de la llegada providencial de don Diego, mientras que en la autobiografía Catalina de Erauso evoca sus gustos netamente homosexuales, su atracción por las caras hermosas (femeninas). Incluso se mencionan caricias en las piernas de una muchacha, en Lima, en la casa de un mercader muy rico, Diego de Solarte (capítulo V). O sea que nos encontramos probablemente con un caso de transexualismo y homosexualidad femenina.

Mientras que el transexual masculino no quiere verse igualado a un homosexual (recordemos que el homosexual no niega su sexo anatómico), el psicoanalista americano Stoller afirma que el transexualismo femenino difiere considerablemente del masculino, y que ése sí sería una forma de homosexualidad, efecto de un traumatismo crónico e inconsciente que nunca podrá verse resuelto. En cuanto a nuestro personaje, disponemos de dos elementos más para imaginarnos el aspecto masculino de Catalina de Erauso: el retrato escrito de Pedro del Valle, el peregrino (1626)[16], y el re-

16 Pedro del Valle describió así a la Monja Alférez al hablar de ella en una carta a su amigo Marco Schipano: «Alta y recia de talle, de apariencia más bien masculina, no

trato pictórico que hizo de ella el maestro Pacheco, yerno de Velázquez, en Sevilla (1630)[17].

Y ahora nos toca abordar el aspecto mítico, o para hablar más propiamente, el fracaso como mito de un personaje femenino en todo caso excepcional, como fue el de la Monja Alférez. Más precisamente, en nuestra opinión, y por varias razones, no puede verse en ella un personaje mítico, a pesar del esfuerzo teatral de Pérez de Montalbán y de varios admiradores suyos. Es verdad que la Monja Alférez puede sugerirnos más o menos intensamente ciertos mitos, como el platónico del andrógino, el de las Amazonas, e incluso el mito literario que iba a formarse en su tiempo, el del Burlador de Sevilla de don Juan Tenorio. La apariencia física, el vestido, el comportamiento, el sentido del honor, e incluso ciertos defectos (la afición al juego, la brutalidad), asimilan sin dificultad a Catalina de Erauso a un hombre, si el sexo es femenino (según su propia declaración). Ya se trate de la comedia madrileña de Montalbán (con doña Ana), o de las memorias históricas de la Monja Alférez, no la vemos insensible a los amoríos y encantos femeninos. Pero, al mismo tiempo, al rozar más o menos el tema de la homosexualidad, es que no ha podido volverse el personaje muy atractivo, en el sentido de ejemplar, en aquel entonces, si se toma en cuenta la mentalidad del siglo XVII, la manera tan negativa y acusadora de considerar a los homosexuales (y, en el caso de las lesbianas, ni que decir tiene). Es decir que si damos a la palabra «mito» el sentido más extenso, más reciente, más vulgarizado, de persona que consiguió hacerse famosa y

tiene más pecho que una niña. Me dijo que había empleado no sé qué remedio para hacerlo desaparecer. Fue, creo, un emplasto que le suministró un italiano; el efecto fue doloroso pero muy a deseo. De cara no es muy fea, pero bastante ajada por los años. Su aspecto es más bien el de un eunuco que el de una mujer. Viste de hombre, a la española; lleva la espada tan bravamente como la vida, y la cabeza un poco baja y metida en los hombros, que son demasiado altos. En suma, más tiene el aspecto bizarro de un soldado que el de un cortesano galante. Unicamente su mano podría hacer dudar de su sexo, porque es llena y carnosa, aunque robusta y fuerte, y el ademán, que todavía algunas veces tiene un no sé qué de femenino» (en Alarcón, *op. cit.* (nota 8), pp. 91-92). Pero mucho antes, ya se encuentra tal retrato literario (con detalles biográficos no faltos de interés) en las memorias publicadas por Joaquín María de Ferrer, en «Notas finales del manuscrito de don Cándido María Trigueros», *op. cit.* (nota 5), pp. 126-127.

17 Alarcón, *op. cit.* (nota 8), p. 90-91: «Su aspecto es hermético y de claros rasgos masculinos. Doña Catalina luce golilla blanca con el alzacuello de hierro que usaban los soldados. El coletillo de ante pardo y mal atascado le da un cierto aire descuidado. Sus ojos grandes, tienen la mirada perdida, lejana, no miran al pintor. Inteligentes y fríos, parecen estar contemplando algo que a todos los demás se nos escapa. En su boca, caída y amarga, hay un gesto irónico, un esbozo de sonrisa imposible. Sólo en su barbilla leve y redondeada, puede adivinarse algo de femenino».

estimable por varios motivos, resulta algo difícil representar a la Monja Alférez como un personaje mítico, un nuevo mito histórico o literario.

En la construcción de un mito entran varios elementos, constantes universales, posibilidad de variaciones y adaptaciones culturales. Además, nos parece necesaria una posible identificación del espectador (en el caso de la comedia), o del lector con el personaje, y cierta admiración por sus cualidades, en principio positivas. Habría que buscar ya lo que pasó con los contemporáneos de la Monja Alférez. En el caso de un mito nuevo, como el de don Juan, lo que va a poder mitificarse serán ciertas constantes universales como la actitud del hombre frente a la muerte, el deseo, la seducción, la transgresión. El número de conquistas femeninas se volverá hiperbólico, materia quizás más de admiración que de reprobación, llegando a ser el nombre propio del personaje el prototipo del seductor masculino, incluso un substantivo común (un donjuán, un tenorio). Que sepamos, nadie dice —o dijo o dirá— «esa mujer es una Monja Alférez». En esta caso, podrá encontrarse una mera explicación en lo que debía de considerarse en su época como un comportamiento patológico, una perversión, o una mera curiosidad ya que se trataba de una mujer que enamoraba a otras mujeres, y que era capaz de actos militares heroicos. Además, si comparte con don Juan otra característica, la del engaño, será a otro nivel, ya que ella finge ser un hombre en su propia apariencia física y su comportamiento. En su caso la burla cobra profundidad psicológica y vital. Don Juan es un burlador, pero del sexo opuesto, lo que en cierto modo puede resultar más «normal» que una Monja Alférez que engaña a otras representantes de su propio sexo.

Tampoco puede verse en ella una heroína tan positiva como la francesa Juana de Arco, que también se vistió de soldado y peleó contra los enemigos de su patria, y del rey. Si ambas mujeres fueron vírgenes, su comportamiento resultó muy diferente: a Juana de Arco no se le conocen aventuras eróticas con otras mujeres, ni duelos ni riñas ocasionadas por el juego. Mientras que a Juana de Arco la acusaron falsamente de hechicería, nuestra Monja Alférez, tantas veces metida en pendencias con heridas y muertes de hombres, no parece tan inocente. Hasta llegó a matar a su propio hermano en América, aunque fuera sin reconocerlo como tal.

Otra dificultad para lograr la mitificación del personaje: la complejidad de su personalidad. Con Tina de Alarcón, admitamos la dificultad de la empresa cuando uno intenta saber quién fue exactamente la Monja Alférez: «A medida que se profundiza en su personalidad, más se oscurece su verdadero perfil, más inasequible resulta aquella mujer que quiso vivir como varón, más inexplicable parece la inocente novicia que

abandonó el rosario para empuñar la espada, más contradictorio se nos presenta el heroico soldado que fue y el pendenciero truhán de taberna que tantas veces intimidó a las gentes con sus bravatas de matón»[18].

Fuese lo que fuese, añadamos de nuestra propia cosecha el aspecto casi paródico en el tratamiento del personaje, sobre todo al final de la comedia de Montalbán, cuando va negándose a llevar ropas femeninas, aunque fuese sólo por dos horas, y cuando se ve tan torpe en vestirse el manteo (la acotación precisa que se le pone al revés), y reticente a calzarse chapines.

La Monja Alférez despertó mucha curiosidad, sobre todo, y alguna admiración ya en sus tiempos, y es un aspecto que recogen sus memorias. Pérez de Montalbán pudo utilizar alguna relación sobre sus hechos, incluso haberla visto, y con ella pudo disponer de un asunto real y original para escribir una comedia. Sin haberlo examinado todo, ya vimos que seleccionó un momento en su vida azarosa, que inventó o deformó unos sucesos (como, por ejemplo, la entrevista con el hermano a orillas del mar; la revelación de su verdadero sexo por el amigo y rival don Diego), y que interpretó a su modo el lado donjuanesco de esa mujer (con el enamoramiento de doña Ana). No sería muy difícil, en fin, subrayar otras infidelidades a la realidad histórica. El personaje no logra transformarse en mito, y quizá parezca acertado y justo ese juicio de Valentín de Pedro, cuando comprueba que la Monja Alférez «...desaparece sin haber logrado entrar en los lindes de la historia ni en los de la leyenda, quedando en una especie de purgatorio, del cual desde luego no alcanza a sacarla la obra de don Juan Pérez de Montalbán»[19].

18 Alarcón,*op. cit.* (nota 8), p. 87.
19 Pedro, *op. cit.* (nota 9), pp. 354-355.

Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*

Fausta Antonucci

He decidido empezar esta comunicación con una premisa de carácter personal. Una premisa que, espero, sirva para aclarar los supuestos y el alcance de lo que voy a decir. En julio del año pasado falleció de forma trágica y absolutamente imprevista Stefano Arata, colega y amigo mío y de muchos de vosotros. Pues bien, entre otros trabajos inacabados, Stefano dejaba la edición italiana de *El perro del hortelano*, de la que debía preparar la introducción y las notas. Yo me encargué entonces de completar su trabajo[1]. Así fue como me encontré a vueltas con el texto de esta comedia de Lope, una de las más deliciosas, además de comentadas y controvertidas.

Por uno de esos curiosos azares de nuestra vida de lectores y apasionados de la literatura, solo pocos meses antes había yo leído la novela histórica de Vázquez Montalbán titulada *O César o nada*, centrada en la trayectoria vital de la familia Borja. *O César o nada* era en efecto el lema de César Borja, o Borgia, hijo del papa Alejandro VI y duque de Valentinois, al que Maquiavelo citó entre sus modelos en *El príncipe*[2]. Por tanto, el reconocimiento del lema fue inmediato para mí, cuando volví a leer, en el segundo acto de *El perro del hortelano*, esos versos con los que Tristán reconviene a Teodoro por sus ambiciones[3]:

> César llamaron, señor,
> a aquel duque que traía
> escrito por gran blasón:
> *César o nada*; y en fin
> tuvo tan contrario el fin
> que al fin de su pretensión
> escribió una pluma airada
> «*César o nada*, dijiste,

1 La edición saldrá en 2004 por la editorial Rizzoli, de Milán, en la colección B.U.R.

2 Sobre todo en el capítulo VII, «De principatibus novis qui alienis armis et fortuna acquiruntur».

3 Cito de la edición de V. Dixon (London, Tamesis, 1981).

y todo, César, lo fuiste,
pues fuiste César y nada».
(vv. 1418-1427)

Y entendí, por primera vez, que cuando Teodoro contesta: «Pues tomo, Tristán, la empresa, / y haga después la Fortuna / lo que quisiere», lo que está diciendo es que hace suyo nada menos que el lema de César Borgia. No todos los editores de la comedia aclaran esta referencia, y nadie le saca el jugo que en mi opinión puede sacársele[4]. De hecho, creo que la alusión a César Borgia que venimos comentando puede ayudar a una mejor comprensión de la comedia, especialmente en lo relativo al personaje de Teodoro.

1. Muchas lecturas de *El perro del hortelano* valoran negativamente al protagonista. En opinión de estos críticos, Teodoro sería un carácter débil, inconstante, un juguete en manos de Diana, un oportunista cínico y mentiroso que sólo se rescata al final, cuando tiene la honradez de revelar a la condesa el engaño que lo ha ennoblecido[5]. Radicalmente distinta es la interpretación de Teodoro que ofrece Marc Vitse. Según él,

4 Ni la edición de Carreño (Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral), ni la de Armiño (Madrid, Cátedra, col. Letras hispánicas), dos de las más recientes, aclaran en nota quién es ese duque aludido en las palabras de Tristán. De hecho, ambos editores citan el *Tesoro* de Covarrubias, según el cual la frase se originaría en la determinación de Julio César al pasar el río Rubicón desafiando al Senado romano. Por el comentario que acompaña la cita de este pasaje, también Marc Vitse parece identificar al César del texto con Julio César (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, pp. 564-565). Julio César pronunció sin embargo otra frase en esa ocasión, que fue *alea jacta est* («la suerte está echada»). El reconocimiento de la alusión a César Borgia que se encuentra en estos versos se debe a un erudito italiano de los años 30 del siglo XX, E. Mele, cuya sugerencia recogen en sus ediciones Kohler (Paris, Université de Strasbourg, 1951, 2ª ed.), Kossoff (Madrid, Castalia, col. Clásicos Castalia) y Dixon. También N. Ly («La diction de l'amour dans la *comedia El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 92:1, 1990, pp. 493-547 [502]) reconoce la alusión a César Borgia y la utiliza en su análisis del valor de Teodoro, que comparto totalmente.

5 Me refiero a las interpretaciones de (en orden alfabético): A. Carreño, Introducción a su edición citada de la comedia; J. Fernández, «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50: 2 (1998), pp. 307-316; E. H. Friedman, «Sign language: the semiotics of love in Lope's *El perro del hortelano*», *Hispanic Review*, LXVIII (2000), pp. 1-20; D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 151-166; M. Rivas Esquivel, «Faveur et disgrace dans *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en Chevalier, J.C. y Delport, M.F. eds., *Mélanges offerts à Maurice Molho*, I, Paris, Ibérica, 1988, pp. 327-335; I. Rothberg, «The Nature of the Solution in *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, 29:2 (1977), pp. 86-96; I. Rubio, «Diez notas sobre *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», *Revista Canadiense de Estudios*

el secretario de Diana se caracteriza por el valor, que en su caso es esencialmente el valor de quien es capaz de atreverse con la imaginación, primero, y con la palabra después. Antes de llegar a esa capacidad, sin embargo, Teodoro tiene que liberarse de una vergüenza que nace, por un lado, de la conciencia de su inferioridad social, y, por otro, del miedo a los altibajos de la fortuna que suelen aquejar a los favoritos de los poderosos. Porque, como observa el crítico, *El perro del hortelano* puede también leerse como una *comedia de privanza* de risa[6].

La interpretación de Vitse me convence mucho más que las recordadas antes, entre otras cosas porque considera la obra en su contexto genérico y se funda en una lectura de conjunto del sector cómico del teatro del primer cuarto del siglo XVII cuyos rasgos fundamentales comparto. Creo sin embargo que son necesarias algunas matizaciones. Vitse analiza con mucho detenimiento el recorrido que lleva a Teodoro a desechar la vergüenza para atreverse al cielo del amor de su señora, pero, a partir del monólogo al comienzo del segundo acto, donde se gesta y afianza este cambio, ya no comenta la trayectoria del personaje. Sólo nos dice que se trata de una «progresión irregular pero constante», cuyo análisis detallado, por demasiado largo y complejo, no cabe en los límites de su trabajo[7]. Pues bien, es precisamente la «irregularidad» de la que Vitse llama «progresión constante», la que ha llevado a otros críticos a tachar a Teodoro de inestabilidad e inconstancia; y por tanto creo que es hora de dedicarle un análisis más pormenorizado. También creo que es necesario volver sobre el problema de la meta de nuestro personaje. Vitse no deja de reconocer que «sería inexacto pensar que la ambición de Teodoro esté desprovista de toda dimensión social», y apunta acertadamente a una dimensión política, aunque cómica, de la comedia[8]. Pero estas consideraciones quedan un poco como cabos sueltos frente a la importancia totalizadora que el crítico otorga en su análisis al amor como objetivo de los personajes.

Hispánicos, XXV, 1 (2000), pp. 95-106; B. W. Wardropper, «Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Kentucky Romance Quarterly*, 14:1 (1967), pp. 101-111, ahora en trad. esp. en Sánchez Romeralo, A., ed., *Lope de Vega: el teatro, II*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 333-345.

6 Vitse, *op. cit.* (nota 4), pp. 555-566.

7 Vitse, *op. cit.* (nota 4), p. 559 (la traducción es mía). Para un análisis detallado del citado monólogo al comienzo del segundo acto, remito a Marc Vitse, «El tercer monólogo de Teodoro en *El perro del* hortelano (II, vv. 1278-1325)», en Castellón, H., de la Granja, A. y Serrano, A., eds., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 1995, pp. 101-112.

8 Vitse, *op. cit.* (nota 4), p. 561 (la traducción es mía).

Mi tesis es que no hay ninguna contradicción entre el cambio radical que se opera en Teodoro al comienzo del segundo acto y las sucesivas «vueltas a Marcela» que se repiten hasta bien entrado el tercer acto. De hecho, no hay contradicción si el comportamiento de Teodoro se interpreta no ya como fruto de las indecisiones de un carácter débil, como quieren los críticos moralistas, sino como la eficaz estrategia de un carácter fuerte que sabe muy bien a dónde quiere llegar. «Tristán, cuantos han nacido / su ventura han de tener; / no saberla conocer / es el no haberla tenido. / O morir en la porfía, / o ser conde de Belflor» (vv. 1412-1417). Es imposible dejar de notar que Diana, como mujer y como persona, ha sido sustituida por su título nobiliario. Diana, al menos aquí, no es más que el trámite necesario para llegar al condado de Belflor.

El tema de la ocasión huidiza y de la habilidad y el valor que supone saber aprovecharla está demasiado difundido en la cultura del Siglo de Oro como para que sea necesario vincular estas palabras de Teodoro a la elaboración del tema que hace Maquiavelo en su *Príncipe*. Pero no deja de llamar la atención que estas palabras precedan directamente la apropiación por parte de Teodoro del lema de César Borgia, el hombre que, según Maquiavelo, es ejemplo de virtudes para el que quiera elevarse al mando de un estado. Y ¿cuáles son para Maquiavelo las virtudes del que quiere llegar a ser príncipe? Fundamentalmente tres: aprovechar las ocasiones favorables, adaptarse rápidamente a los cambios de fortuna y ser capaz de acciones malas cuando sea necesario[9]. Y, si examinamos el comportamiento de Teodoro, veremos que combina en la justa medida estas tres «virtudes», siendo premiado al final con el estado al que aspiraba: el condado de Belflor.

2. En cuanto a aprovechar las ocasiones favorables, está clarísimo que no habría siquiera intriga si Teodoro no decidiera aprovecharlas, precisamente en la secuencia del segundo acto que venimos comentando. En cuanto a la capacidad de acciones malas cuando sean necesarias, y de

9 Maquiavelo discute la importancia de la ocasión favorable para quien quiera elevarse de particular a príncipe, sobre todo en el capítulo VI de *El príncipe* («De principatibus novis qui armis propriis et virtute acquiruntur»), donde insiste en la solidaridad necesaria entre virtud y ocasión. La necesidad de adaptarse a los cambios de fortuna y de saber obrar el mal se afirma en el capítulo XVIII («Quomodo fides a principibus sit servanda»): «E però bisogna che egli [el príncipe] abbia uno animo disposto a volgersi secondo ch'e' venti della fortuna e le variazioni delle cose li comandano, e..., non partirsi dal bene, potendo, ma sapere intrare nel male, necessitato». Central en la reflexión sobre la importancia de la fortuna y la posibilidad de aprovecharla y gobernarla es también el capítulo XXV («Quomodo fortuna in rebus humanis possit, et quomodo illi sit occurrendum»).

una rápida adaptación a los cambios de fortuna, se reflejan claramente en el vaivén de Teodoro entre Diana y Marcela. Por supuesto que el campo de acción de estas «virtudes» es eminentemente privado y cómico, que no político y trágico como en la gran obra de Maquiavelo. Las acciones malas se reducen a jugar con los sentimientos de una mujer, Marcela, que por otro lado también juega, para vengarse, con los sentimientos de otros dos personajes, Fabio y Anarda; y los cambios de fortuna no son sino las oscilaciones de una mujer enamorada y celosa, Diana.

Quiero subrayar que Teodoro, a diferencia de Diana, no «oscila», sino que «se adapta»: sabe manipular los sentimientos femeninos con habilidad y despreocupación, y en general su comportamiento responde a una estrategia, quizá no del todo consciente, pero sí muy eficaz y desaprensiva. A pesar de las apariencias, Teodoro no se olvida de su objetivo en ningún momento, sea éste el amor de Diana o el condado de Belflor —o, más probablemente, las dos cosas juntas—, y creo que el texto nos ofrece las pruebas suficientes de esta constancia, como trataré de demostrar ahora.

Veamos, por ejemplo, la secuencia de la reconciliación con Marcela, propiciada por la noticia de que Diana ha decidido casarse con el marqués Ricardo. Empezamos a dudar de la sinceridad de Teodoro cuando llegamos al travieso juramento de los vv. 1963-1965. Aquí, al sellar la paz con Marcela, él dice «y si te olvidare, digo / que me dé el cielo en castigo / el verte en brazos de Fabio». No pide para sí la muerte en caso de olvido, como hace Marcela, sino una pena que no es pena para quien desama. Extraña, además, la imprudencia de Teodoro en esta secuencia. ¿Cómo se ha olvidado de lo que él mismo le había dicho a Marcela poco antes, es decir, que «en palacio los tapices / han hablado algunas veces / ... que detrás dellos / siempre algún vivo escuchó» (vv. 1450-1455)? Quien escucha ahora escondida, de hecho, es la condesa misma. Al verla salir disparada, presa de rabia y de celos, Teodoro se reconviene a sí mismo por la imprudencia cometida[10]. Pero más que de imprudencia podría hablarse de atrevimiento, calculado para suscitar los celos de Diana en su beneficio. De hecho, la carta que ella le dicta a continuación es, aunque disimulada, una verdadera declaración, que por primera vez va dirigida al propio Teodoro.

A nivel más consciente, Teodoro adopta esta misma estrategia en el siguiente encuentro con Diana: ante la frialdad de la condesa, que rechaza su primera declaración explícita recordándole el abismo social que

10 Ante la furia de Diana, Teodoro comenta: «Ella murmura y se queja; / bien digo yo que en palacio, / para que a callar aprenda, / tapices tienen oídos / y paredes tienen lenguas» (vv. 2007-2011).

los separa, Teodoro la amenaza con volver a Marcela, y reivindica su amor por ella. El resultado está garantizado: Diana se enfurece y lo abofetea. El amor que no puede declararse con palabras, porque lo impide el honor, estalla con violencia declarándose con los gestos, como lo entienden en seguida no sólo Teodoro, sino también su rival el conde Federico, que por casualidad presencia el final de esta escena[11].

Diana, sin embargo, no llega a pronunciar el sí que Teodoro espera. Éste afirma entonces que ha decidido «poner tierra en medio» entre Diana y él. Pero lo dice inmediatamente después de que Tristán le ha asegurado: «que tú serás marido de Diana / antes que den las doce de mañana» (vv. 2560-2561). ¿De veras Teodoro no quiere esperar el resultado de la estratagema de Tristán? Estamos otra vez, como ya en la secuencia de la reconciliación con Marcela, ante una divergencia entre las intenciones expresadas por el personaje y las indicaciones del texto que contienen un mensaje de sentido opuesto[12]. La verdad es, en mi opinión, que Teodoro quiere obtener de Diana una declaración explícita antes de que Tristán le proporcione el salvoconducto para el enlace matrimonial. Leamos el comienzo del soneto con inteligencia, atentos a ese uso ambiguo del lenguaje que nos ha mostrado tan bien Nadine Ly en otros lugares de la comedia: «Bien al contrario pienso yo dar medio / a tanto mal...». Es decir, que Teodoro también está pensando en una estratagema para solucionar el problema, pero muy distinta de la de Tristán[13]. Su decisión de alejarse de Nápoles, más allá de las declaraciones del soneto, revela su verdadera naturaleza en la escena siguiente. Aquí, los movimientos de nuestro personaje dibujan una refinada estrategia de ataque psicológico: insiste en pedir a Diana la autorización

11 Un agudo análisis de este episodio del bofetón y de sus implicaciones se encontrará en Enrico Di Pastena, «"Para que esta sangre quiero". In margine ad un passaggio de *El perro del hortelano*», *Rivista di filologie e letterature ispaniche* (Pisa), V (2002), pp. 69-74.

12 Es evidente que mi interpretación es opuesta a la de Fernández, *op. cit.* (nota 4), p. 313, que considera el proyectado viaje de Teodoro como la primera iniciativa noble del personaje, que al marcharse renunciando a la Condesa la libraría del doloroso conflicto al que se ve sometida. También Ly, (nota 4), p. 541, se adhiere a esta lectura, afirmando que «le départ de Teodoro... manifeste sa véritable noblesse en renonçant à Diana». Tengo que decir, sin embargo, que en otros niveles este trabajo de N. Ly es ejemplar, ya que muestra la riqueza de posibilidades semánticas del lenguaje, incluso más allá de las dinámicas «superficiales» de la intriga y las motivaciones explícitas de los personajes.

13 Y es muy justo: el criado (de quien muchos críticos han subrayado el parecido funcional con el *servus dolosus* de la comedia latina) se ocupa de solucionar los problemas del amo con su padre, mientras al galán le toca solucionar los problemas amorosos con la dama. En este sentido *El perro del hortelano* mantiene, aunque distorsionado en dirección paródica, el esquema típico de la comedia clásica.

a su partida, como esperando a que ella se la niegue; tarda en irse, aunque ella, al borde del llanto, le insta a que se vaya rápido, y vuelve en seguida, para ver si acaso ella ha cambiado de opinión. La fortaleza vacila bajo estos golpes, pero no se rinde. Es entonces cuando descubrimos, en la escena siguiente, que Teodoro tenía reservado un último recurso, que va a ser definitivo. Había hecho creer a Marcela que quería irse a España con ella, casándose los dos, y, para esto, Marcela debía pedirle permiso a Diana. Obviamente, Diana se lo niega, y la obliga a casarse con Fabio. Teodoro ha ganado su batalla y Diana le declara ya abiertamente su amor: «Teodoro, tú te partes, yo te adoro» (v. 3036).

A partir de ahora Teodoro puede permitirse ya ser leal y desinteresado. Por eso revelará a Diana que el reconocimiento del conde Ludovico no es más que el resultado del engaño del Tristán: «aunque pudiera / ser tu marido, y tener / tanta dicha y tal grandeza, / mi nobleza natural / que te engañe no me deja, / porque soy naturalmente / hombre que verdad profesa» (vv. 3291-3297). Esta reivindicación de sinceridad choca con la capacidad de disimulo y la habilidad estratégica que hemos notado hasta aquí en Teodoro. Pero este Teodoro no es distinto ni mejor del que jugaba con los sentimientos de Marcela y de Diana, como quieren algunos críticos[14]. Se trata, simplemente, de dos fases distintas de una misma estrategia. Habiendo llegado a un paso del ennoblecimiento, Teodoro demuestra su capacidad de adoptar algunos valores fundamentales de la ética nobiliaria, como el desinterés y la lealtad[15], insertándolos en una estrategia de comportamiento que se desprende de los condicionantes del código caballeresco para responder al desafío de la modernidad.

Esta mezcla singular de antiguo y moderno da cuenta de muchas aparentes contradicciones del comportamiento de Teodoro en el tercer acto. Así, por ejemplo, la contradicción que existe entre el vocabulario cortés que utiliza en los dos primeros diálogos con Diana, y la despreocupada manipulación de los sentimientos de Marcela y Diana de la que se muestra contemporáneamente capaz[16]. O la contradicción entre un amor que refleja el desequilibrio sentimental y social típico del modelo cortés, y la denuncia explícita del mismo modelo[17], que puede leerse en dos

14 Entre ellos, Wardropper, *op. cit.* (nota 5).

15 Así lo ven también Serralta, «Acción y psicología en la Comedia (a propósito de *El perro del hortelano*)», en Castellón, H., de la Granja, A., Serrano, A., eds., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Instituto de Estudios Almerienses - Diputación de Almería, 1992, pp. 25-35 [32], y Friedman, *op. cit.* (nota 5), p. 14.

16 Contradicción notada también por Rothberg, «The Nature of the Solution», *op. cit.* (nota 5).

17 Sobre la construcción de un nuevo tipo de discurso amoroso en esta comedia, remito a las páginas de Ly, *op. cit.* (nota 4).

réplicas de Teodoro: cuando acusa a Diana de quererle menos ahora que sabe que él es noble como ella, «porque es costumbre de amor / querer que sea inferior / lo amado» (vv. 3172-3174), y cuando se permite saludarla con un simple «Adiós, Condesa» porque, como afirma en seguida, «Está ya el juego trocado / y soy yo el señor agora» (vv. 3189-3190). Con lo cual, dicho sea de paso, se da por definitivamente terminada esa fase de inversión de los papeles sexuales que había caracterizado la comedia hasta el final del segundo acto.

3. La reconciliación que la comedia nos propone en el final, entre lo antiguo y lo moderno, entre el gusto y lo justo, pasa entonces por un retorno al orden: la restauración de la «natural» jerarquía de los sexos, y la aceptación por parte de Teodoro de la ética nobiliaria. No podemos imaginar una conclusión menos revolucionaria, y es por esto, entre otras cosas, que resultan excesivas y descentradas las interpretaciones que leen *El perro del hortelano* como una crítica a la rigidez estamental de la sociedad de la época, y como un alegato en favor de una mayor libertad recíproca del hombre y de la mujer. Pero negar la pertinencia de estas lecturas no quiere decir negar al discurso de esta comedia cualquier trascendencia ideológica.

Para profundizar algo más en esta dirección, volvamos por un momento a la cuestión de la adscripción genérica de *El perro del hortelano*. Comedia palatina para muchos críticos, recientemente otros intérpretes han venido subrayando su parecido con el subgénero de capa y espada[18]. El parecido se basa en que la ambientación de la comedia es urbana en su totalidad, y en que, a pesar de desarrollarse en Nápoles, lejos por tanto de la geografía española, no hay ningún indicio que haga pensar en ese alejamiento temporal tan típico de la comedia palatina. *El perro del hortelano* presenta otras diferencias importantes con respecto a la mayoría de las comedias palatinas. En general, el protagonista de las obras de este subgénero es un joven que deja el mundo natural y no urbano donde se ha criado, para ir a Corte, impulsado por una fuerte ambición y por la oscura conciencia de ser más de lo que los demás

18 El primero en notar el parecido fue Bruce Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro», en Olson, E., *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242 [214-215]; de la misma opinión es Víctor Dixon en la Introducción a su edición citada de la obra, y, con más argumentos, en «*El vergonzoso en Palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en Arellano, I., Oteiza, B., Pinillos, M. C. y Zugasti, M., eds., *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del coloquio internacional (Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994)*, Madrid, Revista Estudios, 1995, pp. 73-86; también Rivas Esquivel, *op. cit.* (nota 5).

creen que es. De hecho, al final se descubrirá que se trata de un noble. Pero todos sus actos revelaban ya esa identidad, al estar impregnados por ese valor y esa capacidad de amor elevado y desinteresado que el sistema ideológico de la Comedia del Siglo de Oro consideraba típicos del noble[19]. A Teodoro no le parece inadecuada su situación social, antes de descubrir el amor de Diana hacia él, ni se siente impulsado por una íntima ambición previa a ser más de lo que es. La fuerza de la sangre no puede hablar en él, porque de hecho no es noble[20], y no procede de ningún mundo natural que pueda aportar pureza al espacio corrupto de la Corte, como se advierte en muchísimos héroes de comedias palatinas. Como éstos, tiene rivales envidiosos que planean matarlo; pero no los derrota con las armas, sino con el engaño, un engaño que está a cargo de su criado Tristán. Su arma es la pluma, no la espada: esa pluma que le otorga sobre Diana el poder de la palabra escrita y que, gracias a una dilogía ya tópica, le permite el vuelo de la imaginación y el atrevimiento.

Teodoro es, por tanto, un héroe palatino *sui generis*, que no llega de fuera de la Corte, sino de su mismo seno; es más urbano, menos desinteresado y «puro», más moderno que otros congéneres suyos de la comedia palatina. Es un personaje, en suma, más en la línea del príncipe de Maquiavelo que en la de los héroes de los libros de caballerías. Esto no quiere decir que Teodoro tenga algún proyecto político, ni que haya en su trayectoria esa seriedad ejemplar propia de los casos históricos presentados por Maquiavelo. Teodoro es un personaje de comedia, y en su desaprensiva estrategia amorosa se parece muchísimo al modelo de tantos galanes de la primera comedia urbana de Lope (piénsese solamente en el Laurencio de *La dama boba*)[21].

19 Sobre este tipo de protagonista pueden verse los trabajos de Fausta Antonucci, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona - Toulouse, Anejos de RILCE - L.E.S.O., 1995, y de Stefano Arata, «Il principe selvaggio: la corte e l' *aldea* nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*», en Carandini, S., ed., *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 441-468, ahora en trad. española en: S. Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Antonucci, F., Arata, L., Ojeda M. del V., eds., Pisa, ETS, 2002, pp. 169-189.

20 Por más que puedan haber conjeturado algunos críticos, nuestro personaje mismo lo confirma sin lugar a dudas, cuando dice «soy hijo de la tierra, / y no he conocido padre / más que mi ingenio, mis letras / y mi pluma» (vv. 3287-3290).

21 El parecido con algunos motivos de la intriga de *La dama boba* es llamativo; tanto es así que un crítico estadounidense, el ya citado E. Friedman, analiza conjuntamente *El perro del hortelano* y *La dama boba* como comedias en las que dominan el engaño y el lenguaje como instrumento del engaño. Yo añadiría que ese modelo, tan bien estudiado por Ignacio Arellano («El modelo temprano de la comedia urbana de

Todo está permitido en el amor y en la guerra: es lugar común que llega desde Ovidio[22]. Los espectadores no se escandalizarían al ver a Marcela, abandonada por Teodoro, consolarse con Fabio, como tampoco al ver a Nise casarse con Liseo tras haber sido abandonada por Laurencio por la rica Finea. De hecho, en la comedia —y, repito, sobre todo en la comedia temprana— el fin siempre justifica los medios, para utilizar otra expresión maquiavélica ásperamente censurada por los moralistas. La peculiaridad de *El perro del hortelano* en este contexto reside en que el fin de Teodoro no es solamente el amor de Diana, sino también el condado de Belflor. En este cruce entre el amor y el medro personal, entre lo urbano y lo palatino, lo heroico y lo cínico, reside la dimensión especial de la obra, su desconcertante modernidad[23].

Y es en esta modernidad donde podemos encontrar una explicación a los ecos maquiavélicos que he tratado de rastrear en *El perro del hortelano* —que no, por supuesto, en una relación directa con la obra de

Lope de Vega», en Pedraza Jiménez, F.B. y González Cañal, R., eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995)*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 37-59), informa asimismo muchas comedias palatinas del primer Lope, como —para citar sólo algunas—, *Los donaires de Matico*, *El caballero de Illescas*, *Las burlas de Amor*... Quizá pueda rastrearse un tipo de comedia palatina más «cómico» y otro más «serio», más impregnado de valores pedagógicos; quizá procedan de tradiciones distintas (el segundo por ejemplo es más propio de los valencianos o de dramaturgos como Miguel Sánchez), pero Lope frecuenta ambos tipos. Recuerdo que Juan Oleza ha llamado la atención sobre la existencia de un subgénero que él llama tragedia palatina, y que no es más que la forma extrema y más cercana a las soluciones de la tragedia, de la comedia palatina «seria» («La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-351).

22 Noto aquí que hay otros elementos ovidianos en *El perro del hortelano*: la reelaboración de los *Remedia amoris* en la tirada de Tristán que trata de enseñar a Teodoro cómo olvidar a Marcela (acto I), ya notada por Ly, *op. cit.* (nota 4), p. 502, y un eco, si no una cita, del *Ars amatoria* («Fallite fallentes [puellas]; ex magna parte profanum / sunt genus: in laqueos, quos posuere, cadant», *Ars* I, 644-645) en esos versos finales del soneto de Teodoro que cierra el I acto («Pero si ellas nos dejan cuando quieren, / por cualquiera interés o nuevo gusto, / mueran también como los hombres mueren»).

23 Agustín Redondo ofrece una lectura parecida de *El vergonzoso en palacio*, la comedia palatina que más frecuentemente se contrasta con *El perro del hortelano*. Según él, «Mireno, más que vergonzoso, aparece como prudente calculador... Y no es sino cuando ella [Madalena], después de haberse adelantado mucho, dándole la mano, tras un fingido y simbólico tropezón... cuando el secretario, por fin, se deja invadir por un amor que no está en contradicción con el deseo de medrar» («Las diversas caras y estrategias del poder en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», en Profeti, M.G. y Redondo, A., eds., *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe II (1598-1621)*, Paris-Firenze, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, 1999, pp. 137-151 [146]).

Maquiavelo—. No estamos con esta obra en el ámbito del drama, macrogénero pedagógico donde rige un riguroso antimaquiavelismo. Estamos en el dominio de la comedia, donde Lope se permite, sobre todo en esta fase, unas exploraciones de gran desenfado que llegan a coincidir, en parte al menos, con las elaboraciones de uno de los mayores intérpretes de la modernidad política europea.

El «Canto de Erión» inserto en la *Fílida* de Montalvo

Julián Arribas Rebollo
Jesús Peñalva Gil

El poeta portugués Jorge de Montemayor introdujo en su conocida primera novela pastoril española, titulada *Los siete libros de la Diana* (Valencia, h. 1558), un poema que consta de cuarenta y tres octavas llamado «Canto de Orfeo». El poema inició uno de los componentes característicos del género pastoril que lo marcarían a lo largo del siglo: el canto panegírico. Poco más de 20 años después, el poeta alcarreño Luis Gálvez de Montalvo insertó otro poema en alabanza de noventa y nueve damas en su obra *El pastor de Fílida,* publicada en Madrid en 1582, llamado «Canto de Erión». Como se sabe, además, Gaspar Gil Polo y Miguel de Cervantes también introdujeron sus famosos «Canto del Turia» y «Canto de Calíope» en elogio de algunos poetas coetáneos en sus respectivas novelas pastoriles: *Diana enamorada* (Valencia, 1564) y *La Galatea* (Alcalá de Henares, 1585)[1].

El «Canto de Erión» está inserto en el libro sexto de *El pastor de Fílida* y consta de cincuenta y ocho octavas dispuestas en tres partes de la siguiente manera: Exordio (2), elogio a las damas de la familia real (3), transición (1), elogio a las damas escogidas para servir en la Corte de Felipe II (8), transición (1), elogio a las principales damas de la nobleza castellana y aragonesa aliada de Felipe II (43). Las damas de la familia real que componen el primer grupo del poema son siete: las cuatro esposas fallecidas de Felipe II y su hermana Juana de Austria, también desaparecida, además de sus dos hijas, Isabel Clara Eugenia y

1 *El Canto de Orfeo* es un poema panegírico en alabanza de las damas admitidas en el templo de la diosa Diana por su castidad. Conforme con ésta, menciona a mujeres solteras, casadas y viudas (las especies que admite la castidad). Las octavas de este canto están dispuestas de la siguiente forma: Exordio (3), elogio a las damas castellanas (15), transición (1), elogio a las damas valencianas (24). En su edición de *La Diana* Juan Montero recoge en nota una valoración de los aspectos más destacados de estos cantos panegíricos (véase Montemayor, Jorge de, *La Diana,* Barcelona, Crítica, 1996, pp. 187-189 y 401-405). Conviene apuntar, sin embargo, que ni Alonso Pérez ni Bartolomé Ponce insertan cantos panegíricos en sus respectivas obras pastoriles: *Segunda parte de la Diana* (Salamanca y Valencia, 1563) y *Clara Diana a lo divino* (Épila, 1580).

Catalina Micaela, adolescentes entonces, de unos 15 y 14 años. Las damas de la corte escogidas por Felipe II, que componen el segundo grupo de elogiadas, son dieciocho: entre ellas encontramos mujeres pertenecientes a poderosas familias castellanas, aragonesas, portuguesas y austríacas, que representan fundamentalmente los ámbitos del poder político, diplomático y militar de la Monarquía Católica hacia finales del año 1580. Entre las castellanas encontramos, por ejemplo, a los Manrique de Lara, de las ramas de los marqueses de Aguilar de Campoo, de los duques de Medina de Rioseco y de los condes de Paredes de Nava[2], y a la poderosa y ascendente familia de los Fernández de Cabrera y Bobadilla, condes de Chinchón[3]. Entre las familias aragonesas encontramos a los Bolea: Beatriz Bolea era hija del vicecanciller de la

2 Doña Ana Manrique de Lara, condesa de Salinas por matrimonio, era hija de Juan Manrique de Lara, del Consejo de Estado, virrey de Cataluña, que murió en 1570 (véase Dadson, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro,* Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 242-255). Doña Juana Manrique fue hija del conde de Paredes. Estaba casada con el hermano del duque de Medina de Rioseco (véase García Carraffa, Alberto y Arturo, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana,* Madrid, Impr. de A. Marzo, 1919-1963, XXXI, p. 54). Doña Francisca de Rojas, hija de los marqueses de Denia, había sido esposa de don Antonio Manrique de Lara, conde de Paredes de Nava. Ella, la condesa de Barajas, y su esposo, el conde don Francisco Zapata de Cisneros, fueron los encargados de cuidar y acompañar al príncipe y a las infantas desde Badajoz de vuelta a Madrid tras la muerte de su madre, la reina Ana, el 26 de octubre de 1580 (véanse Cabrera de Córdoba, Luis, *Historia de Felipe II, rey de España,* ed. de José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998, II, pp. 950-951, y Bouza Álvarez, Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas,* Madrid, Akal, 1998, p. 49). La camarera mayor de la reina era la persona encargada de procurar, representar y regir el servicio doméstico palaciego de la reina. Ella era la única persona que podía acercarse a la soberana cuando ésta necesitaba algún tipo de asistencia personal, como por ejemplo ajustarse el vestido o retocarse la falda, y la única que tenía autoridad para mandar y censurar a las damas en presencia de la reina. También tenía un lugar preferente junto a ella en todo acto palatino al que asistiese (véase Válgoma y Díaz Varela, Dalmiro de la, *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria,* Madrid, 1958, pp. 33 y ss.). José Martínez Millán («La corte de Felipe II: la casa de la reina Ana», en Ribot García, Luis A, ed., *La monarquía de Felipe II a debate,* Madrid, Sociedad Estatal, 2000, pp. 175 y ss.) recoge en su artículo una nómina de la casa real de Ana de Austria que representa un momento algo anterior al que se refleja en nuestro poema, pues la condesa de Paredes aún no es la camarera mayor de la reina.

3 Doña Mencía de la Cerda y Bobadilla era hija de don Pedro Femández de Cabrera y Bobadilla, que fue II conde de Chinchón, del Consejo de Estado y mayordomo mayor de Felipe II, y de su esposa doña Mencía de Mendoza y de la Cerda, hija de los condes de Mélito, don Diego Hurtado de Mendoza y doña Ana de la Cerda. Doña Mencía también era hermana de don Diego Fernández de Cabrera y Bobadilla, III conde de Chinchón desde 1576, personaje de gran transcendencia política en las décadas de 1580 y 1590. Doña Mencía fue dama de la reina doña Ana, y se casó con don Fernando Cortés, III Marqués del Valle de Guaxaca, nieto del famoso conquis-

Corona de Aragón y presidente del Consejo de Aragón[4]. Entre las portuguesas tenemos a los Manuel: doña María Manuel era dama de la reina Ana[5]. Y, finalmente, entre las familias austríacas encontramos a Ana e Hipólita Dietrichstein, dama y menina de la reina Ana, respectivamente, dos de las hijas del embajador de la rama alemana de la Casa de Austria en España, Adam Dietrichstein, fiel servidor de esta Casa[6]. Por último pasamos al tercer y más interesante grupo de damas elogiadas, que suman un total de setenta y cuatro: La lista de damas de familias de Castilla y Aragón aliadas a Felipe II está encabezada por la V Duquesa del Infantado, doña Luisa Enríquez de Cabrera, y seguida por su hija, sus cuñadas y otras damas de la misma familia Mendoza y de las familias que entroncaron con esta poderosa estirpe. Completa el cuadro de damas una selección de familias de la aristocracia española que representan la cúpula de poder de la corte de Felipe de España. El hecho de que la duquesa del Infantado esté a la cabeza de esta lista se explica por la circunstancia de que el autor del poema, Luis Gálvez de Montalvo, era criado gentilhombre al servicio de esta casa[7].

tador Hernán Cortés (véanse García Carraffa, *op. cit.*, XVII, p. 171 y Fernández Conti, Santiago, «La nobleza cortesana: Don Diego de Cabrera y Bobadilla, III Conde de Chinchón», en Martínez Millán, José, ed., *La corte de Felipe II,* Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 229-270).

4 Doña Beatriz de Bolea era hija de don Bernardo de Bolea, presidente del Consejo de Aragón entre 1562 y 1581 al ser nombrado vicecanciller de la Corona de Aragón por Felipe II. Doña Beatriz de Bolea contrajo matrimonio en 1583 con don Pedro de Velasco Osorio, Señor de Coscorita, Silanes, Saldaña y Saldañuela, que era hijo de don Pedro de Velasco y su esposa doña María de Rojas (véase Riba y García, Carlos, El *Consejo Supremo de Aragón en el reinado de Felipe II. Estudio y transcripción de los documentos originales e inéditos de este consejo, existentes en el Museo británico,* Valencia, Tip. Moderna, 1914, p. XXXIV).

5 Véase Bouza Álvarez, Fernando, *op. cit.*, p. 90.

6 Ana e Hipólita Diatristán, castellanización del apellido alemán, eran hermanas e hijas del barón Adam de Dietrichstein y de su esposa doña Margarita de Cardona, hija de don Antonio Cardona, virrey de Cerdeña, y de su mujer María de Requesens, de la alta nobleza aragonesa. Adam y Margarita tuvieron cuatro hijas: Ana, María, Hipólita y Beatriz. Ana se casó en Viena en 1572 con el conde de Villanueva (Antonio de Fonseca). María fue dama de la reina Ana de Austria y se casó con el conde de Galve, Baltasar de la Cerda, pero éste murió en 1578 —con lo cual estaba viuda en 1580—. Volvió a casarse en 1585 con don Juan de Borja, marqués de Navarrés, comendador mayor de Montesa y futuro mayordomo mayor de la emperatriz María. Hipólita contrajo matrimonio con don Álvaro Fernández de Córdoba y Aragón, y Beatriz con el marqués de Mondéjar. Ana e Hipólita eran damas de honor de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. Adam de Dietrichstein murió en el castillo de Mikulov el 5 de enero de 1590 en presencia de su esposa, su hijo Maximiliano, su segunda hija, y dos sacerdotes jesuitas (véase Edelmayer, Fiedrich, «Honor y dinero. Adam Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria», *Studia Historica,* XI (1993), pp. 89-116).

7 El poeta nos presenta una nobleza hispánica coronada por la Casa del Infantado, cabeza del linaje Mendoza. Sin embargo, como se sabe, ni el IV ni el V duque parti-

En el contexto de la obra pastoril en que se inserta este canto, la acción discurre de la siguiente forma: el mago y nigromántico Erión, un sabio personaje conocedor de los secretos de la filosofía oculta, muestra a tres de los pastores las grandezas de su inverosímil morada:

> Entró con los tres por los secretos de su cueva, que para no la agraviar era de realísima fábrica, pero toda debajo de tierra con anchas lumbres que en vivas peñas se abrían a una parte del risco donde jamás humano pie llegaba.

Entre esos tres pastores se encuentra Mendino, bajo cuyo rústico disfraz se esconde don Enrique de Mendoza y Aragón, hermano del V Duque del Infantado y protector de nuestro autor[8]. Al salir de esta cueva llegan a un precioso jardín flanqueado por una lonja, en cuya cabecera se levanta un altar presidido por la diosa Fama, y al lado de este altar se ven «muchos retratos de damas de excesiva gracia y hermosura». Entonces Erión sienta a los pastores frente a estos retratos y comienza a describirlos en su canto.

Desde el punto de vista de la historia de la literatura, el poema tiene interés principalmente para precisar el momento en que el poeta terminó de componer su novela pastoril, pero también como evidencia del tiempo que pasó componiéndola —al menos algunas de sus partes—, y quizás incluso de alguna de las motivaciones que tuvo nuestro autor al querer dar a esta obra un claro tono biográfico. Desde el punto de vista histórico el poema interesa por el elocuente retrato que hace de los poderes políticos y socioeconómicos establecidos por la clase aristocrática en la corte de Felipe II de España. Ambos factores, el histórico y el literario, están íntimamente relacionados. En el breve espacio que tenemos vamos a resaltar sucintamente las ideas fundamentales que apuntamos.

ciparon en las, pugnas por el poder político entre los nobles. Nada sacó en beneficio personal don Migo por acompañar al rey a Inglaterra en su boda con María Tudor, ni por celebrar los desposorios de Felipe con Isabel de Valois en Guadalajara. «Ni él ni su nieto pasaron nunca de la segunda escena política, mientras que otros miembros de su parentela, como los marqueses de Mondéjar y condes de Mélito, sí intervinieron con asiduidad en las luchas por el poder y desempeñaron cargos de relieve, dentro y fuera de la península Ibérica» (véase Carrasco Martínez, Adolfo, «Los hombres del rey: letrados, nobles y eclesiásticos al servicio de Felipe II», en *Felipe II: un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey,* Valladolid, Sociedad Estatal, 1998, p. 68). El sistema de mecenazgo de las artes y las letras, que convierte a los artistas en servidores de sus patronos, parece ser la razón por la que los pintores, poetas y humanistas presentan a sus señores en núcleos de grandeza.

8 Véase Mayans, Antonio, «Introducción» en su edición de Luis Gálvez de Montalvo, El *pastor de Fílida,* Valencia, 1792.

La función de este panegírico está probablemente muy relacionada con los sucesos cortesanos en los que participaba la nobleza, y presumiblemente también nuestro poeta. Fiestas, juegos y torneos, bautizos, bodas, etc. eran los puntos de encuentro social de las clases privilegiadas[9]. El acontecimiento fundamental que está en el fondo histórico de nuestro poema es la incorporación del reino de Portugal a la corona española. Pero también otros acontecimientos, tales como la muerte de Escobedo y la de don Juan de Austria en 1578, el destierro del duque de Alba en 1579 y las prisiones del secretario de estado Antonio Pérez y de la princesa de Éboli el 28 de julio de 1579, están sigilosamente reflejados en nuestro poema. Como se sabe, el rey Sebastián de Portugal, sobrino de Felipe II, había muerto el 4 de agosto de 1578 en la batalla de Alcazarquivir, al norte de África. El cardenal-infante don Enrique, tío abuelo de don Sebastián, subió al trono portugués el 27 de agosto de ese mismo año, cuando tenía 66 años. Su avanzada edad planteó enseguida el problema de la sucesión. Felipe II, como hijo de la emperatriz Isabel, hija mayor del rey de Portugal don Manuel I, reclamó este reino en herencia. Sus principales competidores fueron doña Catalina, duquesa de Braganza por matrimonio e hija del Infante don Duarte, también hijo de don Manuel I, y el prior de Crato, don Antonio, hijo del Infante don Luis, quien a su vez era hijo de don Manuel I. El cardenal don Enrique, que se inclinaba en su sucesión por los duques de Braganza, murió el 31 de enero de 1580, y entonces Felipe II trasladó la corte a Badajoz mientras resolvía la cuestión de Portugal. El duque de Osuna, don Pedro Girón de La Cueva, embajador de España en Portugal, y el portugués don Cristóbal de Moura fueron los representantes de la diplomacia filipina. El anciano duque de Alba, don Fernando, fue llamado de su destierro en Uceda para dirigir las operaciones militares por tierra. El

9 En la década de los setenta se cuentan como acontecimientos cortesanos relevantes, en primer lugar, la boda de Felipe II con su sobrina, Ana de Austria, celebrada en Segovia en 1570. En diciembre de 1571 nace el infante don Fernando, primer hijo del matrimonio y heredero hasta su temprana muerte en 1577. Para conmemorar su nacimiento se realizaron las habituales fiestas cortesanas. Los padrinos fueron la princesa doña Juana y el príncipe Wenceslao; el protocolo tuvo el rigor acostumbrado: los títulos más importantes portaron al príncipe (el duque de Béjar) y a otros grandes las insignias del bautismo: la fuente con una toalla (el duque de Osuna), el jarro con otra (el duque de Sessa), el salero (el duque de Nájera), la fuente con la vela (el conde de Benavente) y el capillo en una fuente y el mazapán en otra (el duque del Infantado). Con este motivo se celebraron justas, un torneo en el patio del palacio y juegos de cañas. El protocolo y el boato cortesano volvieron a aparecer en 1573 cuando el infante don Fernando fue jurado Príncipe por los reinos de Castilla en la iglesia de San Jerónimo de Madrid (véase Checa Cremades, Fernando, *Felipe II: mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1997, pp. 191-193).

Marqués de Santa Cruz lo haría por mar[10] (Fernández Álvarez, 1998). Y para completar el apoyo, en su *Historia de Felipe II* Luis Cabrera de Córdoba[11] menciona los siguientes nombres:

> En este tiempo ya había días que tenían rodeado el reino muchos señores de Castilla, Galicia, Extremadura y Andalucía con gente de guerra de sus estados para impedir la entrada y salida a cualquiera portugués o extranjero, comenzando por Galicia don Pedro de Castro, conde de Lemos, y don Gaspar de Fonseca, conde de Monterrey. Contra la comarca que llaman de Allá de los Montes, don Juan Pimentel, conde de Benavente, y don Diego Enríquez de Toledo, conde de Alba de Aliste, desde Zamora contra Miranda de Duero. En Extremadura, por Alburquerque, villa frontera, don Beltrán de la Cueva, duque, su señor, y don Hernando Enríquez, marqués de Villanueva del Río. Contra la Vera de Portugal, don Juan Pacheco, marqués de Cerralbo; en el Algarbe don Francisco de Zúñiga, duque de Béjar, por su marquesado de Gibraleón, y don Alonso de Guzmán, duque de Medinasidonia.

Las esposas y/o las hijas de estas familias son alabadas en el «Canto de Erión». La novela pastoril El *pastor de Fílida* comienza haciendo alusión a un momento histórico de hegemonía de la nobleza castellana, al que se alude con la mención de la llegada de Mendino, oriundo de Henares, a la ribera del Tajo[12]. Creemos que este momento histórico no puede ser anterior a la vuelta del duque de Alba a España en diciembre de 1573 tras el fracaso de su política en Flandes y el papel secundario que tuvo en la corte desde entonces hasta su participación en la anexión de Portugal[13].

10 Fernández Álvarez, Manuel, *Felipe II y su tiempo,* Madrid, Espasa Calpe, 1998.

11 Véase Cabrera de Córdoba, Luis, *Historia de Felipe II,* Madrid, 1619, II, p. 937.

12 La obra comienza con estas palabras: «Cuando de más apuestos y lucidos pastores florecía el Tajo, morada antigua de las sagradas musas, vino a su celebrada ribera el caudaloso Mendino, nieto del gran rabadán Mendiano, con cuya llegada el claro río ensoberbeció sus corrientes, los altos montes de luz y gloria se vistieron, el fértil campo renovó su casi perdida hermosura; pues los pastores de él, incitados de aquella sobrenatural virtud, de manera siguieron sus pisadas que, invidioso Ebro, confuso Tormes, Pisuerga y Guadalquivir admirados, inclinaron sus cabezas, y las hinchadas urnas manaron con un silencio admirable. Sólo el felice Tajo resonaba, y lo mejor de su son era Mendino, cuya ausencia sintió de suerte Henares, su nativo río, que con sus ojos acrecentó tributo a las arenas de oro».

13 Véanse Maltby, William S., *Alba. A Biography of Fernando Álvarez de Toledo, Tird Duke of Alba (1507-1582),* Berkeley, University of California Press, 1983 y Kamen, Henry, *Felipe de España,* Madrid, Siglo XXI, 1997.

La mención aquí a estos ríos unidos a sus epítetos —feliz Tajo, envidioso Ebro, confuso Tormes, y admirados Pisuerga y Guadalquivir parece que hace clara alusión a algunas familias de la alta nobleza española. El «feliz» Tajo se erige triunfante sobre todos los demás ríos. En su cuenca se encuentran los ducados del Infantado y de Pastrana (el príncipe de Éboli fue su primer duque), además de la emblemática ciudad de Toledo, que, aunque había perdido la capitalidad en 1561, aún era sede de residencia de muchos nobles, y la segunda ciudad más poblada del reino[14]. Entre esos nobles se cuenta el señor de nuestro poema, don Enrique.

Don Enrique de Mendoza y Mendoza de Aragón, cuya personalidad se oculta bajo el nombre de Mendino en la obra, fue hijo de don Diego Hurtado de Mendoza, Conde de Saldaña, Marqués del Cañete, primogénito de don Íñigo López de Mendoza y doña Isabel de Aragón, Cuartos Duques del Infantado. Don Diego murió en Toledo en 1560 como consecuencia de una caída de caballo en unas fiestas que allí se celebraron tras el matrimonio de Felipe II e Isabel de Valois, acontecido en Guadalajara en la casa ducal del Infantado. Sucedió en la Casa, como V Duque del Infantado, el primogénito de don Diego, llamado como su abuelo: don Íñigo López de Mendoza. Don Enrique se crió en Guadalajara en la casa de sus abuelos tras la muerte de su padre, razón por la que el texto dice que el Henares es su río nativo; después tuvo su residencia en Toledo por algún tiempo[15]. El río Ebro, emblemático del reino de Aragón, aparece en segundo lugar. Ignoramos las razones del epíteto «envidioso», aunque pudiera referirse al antiguo pleito del condado de Ribagorza[16]. Aparece en tercer lugar el río Tormes, que escon-

14 Véase Martz, Linda y Porres Martín-Cleto, Julio, *Toledo y los toledanos en 1561*, Toledo, Diputación Provincial, 1974.

15 Véase Layna Serrano, Francisco, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos xv* y xvi, Madrid, CSIC, 1942.

16 La envidia del Ebro puede que sea un eco del contencioso que el duque de Villahermosa sostenía con la Corona por el condado de Ribagorza. Don Martín de Gurrea y Aragón, padre de don Fernando de Guinea y Aragón, duque de Villahermosa, ya había recibido sentencia contraria a sus pretensiones en 1554 en tiempos de Carlos V: la justicia dictaminó que el feudo había fenecido y que el territorio del condado pertenecía a la Corona. Sin embargo, don Martín no desistió y ganó en última instancia el pleito ante los tribunales de justicia; pero a su muerte, en 1581, su hijo don Feriando no contó con suficiente apoyo para tomar posesión de estos territorios. La enemistad familiar del conde de Chinchón con Villahermosa agravaría la tensión entre el rey y Aragón. Don Juan de Guinea y Aragón, conde de Ribagorza y hermano mayor de don Fernando, había sido ahorcado en la plaza pública de Torrejón de Velasco (señorío de los Puñoenrostro), acusado del pecado de sodomía con sus criados. Este don Juan había matado a su mujer, doña Luisa Pacheco, hija de los marqueses de Villena, al descubrir sus relaciones íntimas (adulterio) con el caballero to-

de sin duda la Casa de Alba. El epíteto «confuso» debe referirse a algún momento posterior a la pérdida de poder del duque de Alba y de sus partidarios en favor del partido «ebolista», que, como dijimos, no podría ser anterior a 1573. Finalmente encontramos al Pisuerga, que parece aludir entre otras a las rancias familias de los Manrique de Lara y de los Enríquez Girón, y al Guadalquivir, que puede aludir entre otros a los Fernández de Córdoba y Medina-Sidonia, «admirados» de la grandeza y el creciente poder de la nobleza del centro peninsular (quizá sutil admiración del triunfo ebolista). Encontramos mención de las damas de todas estas familias en el «Canto de Erión». La acción del argumento de la novela transcurre aproximadamente en un tiempo de seis años; la última de las «piezas» de esta novela que compuso el autor, Luis Gálvez de Montalvo, es sin duda nuestro poema.

Podríamos precisar la fecha en que Montalvo finalizó la composición de la obra y la entregó al Consejo Real para su aprobación y censura entre los últimos días del mes de octubre de 1580 y los primeros del mes de junio del año siguiente, por las razones que expondremos a continuación. En enero de 1580, como dijimos, Felipe II trasladó la corte a Badajoz por la cuestión de Portugal. Unas fiebres atacaron primero al rey (quien, temeroso de morir, dictaría testamento), y después a la reina[17]. La reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, que aparece mencionada como difunta en el poema, murió en Badajoz el 26 de octubre de 1580. La ceremonia de juramento de fidelidad de los nobles

ledano don Pedro de Silva. Tras el crimen huyó a Italia, donde fue apresado por los agentes del rey y, posteriormente, conducido a Castilla para su juicio y ejecución. La hermana de doña Luisa, doña Inés Pacheco —alabada en este canto— era hermana de doña Luisa y mujer del Conde de Chinchón, personaje de influencia decisiva con Felipe II; ésta llevaría a cabo su venganza, aireando las acusaciones de homosexualidad que disculparían los amores de su hermana y clamando justicia por el crimen. Don Francisco de Gurrea y Aragón, conde de Luna y hermano de los anteriores, defendió generosamente a su hermano, reconociendo sus defectos, que venían de la poca entereza de su carácter; con este fin preparó los *Comentarios*, que al fin no publicó (véase Marañón, Gregorio, *Antonio Pérez (el hombre, el drama, la época)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 158-162). Las damas de estas familias de la nobleza aragonesa no están mencionadas en el canto.

17 Erasmo Buceta lo refiere de esta manera: «En 1580 hubo una especie de epidemia de gripe y Felipe, que estaba en Badajoz, enfermó gravemente e hizo testamento ante Mateo Vázquez 'y no dexó a la Reina por Gobernadora'. Ella protestó al enterarse. 'Hacía el Rey cargo gravísimo al secretario Vázquez de la revelación de tan gran secreto, y su inocencia, apretada y favorecida de la fuerza de la verdad, supo inquirir y pudo averiguar... había sido el delator don Antonio de Padilla, presidente de Ordenes, que llevó su Majestad por gran letrado y sabio ministro para aquella expedición. Convirtió contra él la justa indignación, y la reprehensión y amenaza le pusieron brevemente en el sepulcro' (véase Cabrera de Córdoba, Luis, *op. cit.* (nota 11) II, p. 948). Luego se provistó el elevado cargo en don Francisco Zapata de Cisneros,

portugueses tendría lugar en la ciudad portuguesa de Thomar el 16 de abril de 1581. Por otra parte, la censura que aparece en la edición de Madrid de 1590 y luego en las siguientes, que debió de ocupar el folio A2 del primer cuadernillo de la edición príncipe de Madrid de 1582, hoy perdido junto con la portada, está firmada por el poeta Pedro Laínez y fechada en Madrid a dos de junio de 1581. Éstas son las fechas a quo del momento en que Gálvez de Montalvo termina la composición del «Canto de Erión», y también, podemos añadir, lo son de su novela pastoril[18].

Pero, además, también podemos hacer una especulación poco común: que antes de septiembre de 1580 Montalvo ya habría iniciado el poema. En 1567 el Príncipe de Éboli había llegado a un acuerdo de matrimonio

I Conde de Barajas, mayordomo mayor que había sido de la reina Ana» (véase Buceta, Erasmo, *Relación de la junta convocado por Felipe II el 24 de febrero de 1579 para tratar de su pretensión a la corona de Portugal,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1931, p. 7, n. 3). Las hijas de don Francisco están alabadas en este canto.

18 La hermana de Felipe II, la emperatriz María de Austria, que se había casado con el emperador Maximiliano II de Austria, fallecido en 1576, llegó al convento de las Descalzas Reales de Santa Clara, en Madrid, en marzo de 1582, después de haber pasado por Guadalajara el día 20 de febrero del mismo año (véase Ceñal Llorente, Rafael, «Viaje de la emperatriz María de Austria a España con estancia prolongada en las Descalzas Reales», *Reales Sitios,* 75 (1983), pp. 49-56). Algunos historiadores, no obstante, señalan que la emperatriz llegó a España en marzo de 1581. La historia de la imprecisión de este dato es un ejemplo típico de las dificultades que hemos encontrado en una investigación de esta naturaleza. Luis Cabrera de Córdoba relata en su *Historia* que al conocer la muerte de su hija Ana, la emperatriz «escribió al rey, su hermano, pidiéndole que dispusiese el viaje y cumplimiento de su buen deseo [de venir a reunirse con sus nietos y sobrinos]» (véase *op. cit.* (nota 11), p. 955), pero no precisa la fecha. Los historiadores contemporáneos no ofrecen una fecha definitiva: Fernández Álvarez (véase *op. cit.* (nota 10), p. 868) dice que llegó a Madrid en marzo de 1582, pero Fernando Bouza dice que fue en 1581 (véase *op. cit.*, p. 59, n. 96), y así mismo en el catálogo se dice: «planificó su regreso a España, hecho que tuvo lugar en 1581» (véase *op. cit.* (nota 2), p. 203). La confusión está tan arraigada que hasta hemos encontrado bibliografía en que se mencionan distintas fechas en el mismo trabajo. Annemarie Jordan cita en su articulo a un autor que, en 1941, dice: «su regreso [de María] a España, que se produjo en 1582» (véase Jordan, Annemarie, «Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II», en Ribot García, Luis A., ed., *La monarquía de Felipe II a debate,* cit., p. 444); pero más adelante la autora dice: «En 1580 María regresó a España. Vivió primero con Felipe II, y con su hijo predilecto, el Archiduque Alberto, durante aproximadamente dos años; después de anexionarse la corona portuguesa, vivió en Lisboa en el palacio real, la antigua residencia de Catalina de Austria» (véase art. cit., p. 463). La precisión de esta fecha es importante para nuestro propósito, pues hubiera podido reducir unos meses esta brecha de tiempo en que el autor terminó de componer el poema, ya que Gálvez de Montalvo hubiera añadido a María de Austria a la lista de damas de la familia real de haber sabido de la presencia en la corte de la emperatriz viuda.

para casar a su hijo Rodrigo, que había nacido en 1562 y sería el futuro II Duque de Pastrana, con Luisa de Cárdenas, la hija mayor de don Bernardino de Cárdenas, señor de Colmenar de Oreja y Ocaña, estados que colindaban con los terrenos de Éboli en la Alcarria. El matrimonio convenía a las dos Casas, pues ambos estados eran ricos y Éboli ya había ganado solidez nobiliaria gracias al matrimonio de su hija Ana con el duque de Medina-Sidonia. Pero cuando don Bernardino murió en la batalla de Lepanto en 1571, su viuda Inés de Zúñiga cambió de opinión y quiso casarla con el cuarto de los hijos de Éboli, de nombre Ruy Gómez, nacido en 1566. Los Éboli aceptaron, pero la muerte del Príncipe de Éboli en julio de 1573 volvió a cambiar la situación. Como no se habían celebrado las palabras de presente por ser los novios muy jóvenes, la Princesa de Éboli sustituyó a Ruy Gómez por su hermano Diego, nacido en 1564. Las capitulaciones de matrimonio entre su hijo Diego, duque de Francavila por herencia de su abuelo, y Luisa de Cárdenas se hicieron el 17 de junio de 1577. El matrimonio duró 3 años y 3 meses, antes de que la pareja se separara y la dama pidiera la anulación[19], con lo que llegamos a la fecha de septiembre de 1580. En el poema doña Luisa está citada como duquesa de Francavila, y no como condesa de Aguilar —título que adquirió tras sus segundas nupcias en 1590—, lo cual parece evidenciar que Gálvez de Montalvo ya había iniciado el poema antes de septiembre de 1580, fecha de la separación, y había previsto encajarlo en su libro. Luisa de Cárdenas y su madre, Inés de Zúñiga, así como la hija de los príncipes de Éboli, Ana de Silva y Mendoza, duquesa de Medina-Sidonia, están elogiadas en el canto.

Las ausencias pueden ser tan elocuentes como las presencias. Entre las ausencias más significativas que hemos notado destacan la de la duquesa de Alba y la de la princesa de Éboli. Doña María Enríquez de Guzmán, esposa de don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, se casó en 1529 y murió en 1583, pero no está mencionada en el canto. Sus nueras, María y Brianda, sin embargo, sí lo están. Aunque no podemos asegurarlo, pues nos ha sido imposible conocer la edad de cada una de las damas mencionadas en este canto, creemos que la razón de su exclusión podría ser la edad de la misma[20]. Así parece declararlo el propio

19 Véase Dadson, Trevor J., *op. cit.* (nota 2), p. 149.

20 *Cf.* Maltby, William S., *op. cit.* (nota 13). La investigación genealógica de la España del siglo XVI aún presenta enormes dificultades. Las monografías de las grandes familias son todavía escasas, y la información presentada en las colecciones enciclopédicas y en la bibliografía secundaria en general es imprecisa e incompleta. Los datos que encontramos en ellas son con demasiada frecuencia contradictorios, tanto en cuanto a los nombres dinásticos como a las fechas de nacimiento, matrimonio y defunción: con fre-

autor al introducir su poema diciendo que en él se presentan «retratos de damas de excesiva gracia y hermosura». En la tercera parte del poema —dedicada a las familias aliadas de la monarquía—, no se citan damas monjas, solteras ni viudas, sino aquéllas que simbolizan la cabeza femenina de un estado. Pero, además, hasta donde podemos afirmarlo, tampoco se citan damas de avanzada edad. El poeta ha elegido a las hijas y nueras, y no a las esposas, para elogiar a una familia. De esta manera, también faltan, por ejemplo, las condesas de Barajas, Portalegre y Benavente, las marquesas de Berlanga, Almazán y Aguilar de Campoo, y las duquesas de Medinaceli y Alcalá. Es de destacar la ausencia de damas relacionadas con personajes de la alta nobleza que desempeñaron cargos entre octubre de 1580 y junio de 1581 en Flandes, Italia, las colonias americanas o la corte de Portugal. Este último dato nos hace sospechar que Gálvez de Montalvo pudo tener concluido el poema antes de que Felipe II fuera jurado rey de Portugal el 16 de abril de 1581.

La Princesa de Éboli, en cambio, doña Ana de Mendoza y de la Cerda, está ausente de este canto por otra razón: por caer en desgracia con el rey a consecuencia del asunto del secretario Antonio Pérez. Doña Ana fue encarcelada primero en el castillo de Pinto, en julio de 1579, y luego, desde febrero de 1580, en el castillo de Santorcaz hasta su destierro final en Pastrana en 1581. En esos años los hijos de la princesa encarcelada, Rodrigo, II duque de Pastrana, que tenía 18 años, y su hermano Diego sufrieron las consecuencias del disfavor real. El duque de Medina-Sidonia, casado con la hija mayor de la princesa (que sí está incluida en el canto) y por tanto cuñado de Rodrigo y Diego y yerno de doña Ana, intercedió por ella ante el rey hasta conseguir que saliera de la prisión de Santorcaz para recluirse en su palacio de Pastrana[21].

En conclusión, por el estudio de este poema sabemos, primero, que el «Canto de Erión» es la última parte que compuso Gálvez Montalvo de su novela pastoril *El pastor de Fílida,* así como las fechas precisas del intervalo *a quo* de finalización de la misma. En segundo lugar, parece haber una cierta correlación entre las familias elogiadas en el poema, las personas reales ocultas bajo el disfraz pastoril y los protagonistas de la vida socio-política y cortesana del lustro anterior a la publicación de la obra. Los Mendoza aparecen a la cabeza de la noble-

cuencia distintas fuentes ofrecen diferentes nombres y fechas al referirse a las mismas personas y sucesos. A todo ello añadiremos la confusión que nos produce en ocasiones la falta de acuerdo entre nuestro poeta y los genealogistas consultados acerca de algunos nombres y títulos que no coinciden.

21 Véase Boyden, James M., *The Courtier and the King: Ruy Gómez de Silva, Philip II, and the court of Spain*, Berkeley, University of California Press, 1995.

za, posiblemente por razones de mecenazgo, pero seguramente ello también refleja cierto protagonismo de este linaje en la vida de la corte. Las familias que asistían a las celebraciones de la casa real, así como las que participaron en los eventos históricos más destacados del momento en favor de Felipe II también están elogiadas en el canto. Finalmente, por las ausencias podemos inducir la caída socio-política de algunas familias e incluso la probable ideología partidista del mismo poeta.

Notas sobre el texto y el espacio escénico en *La estatua de Prometeo*: el escultor y su obra en el escenario

Urszula Aszyk

La estatua de Prometeo ha sido objeto de muchos y muy valiosos estudios, entre los que cabe destacar varios que tratan sobre las fuentes en las que se basa este drama mitológico, así como los que someten al análisis la (re)interpretación calderoniana del mito prometeico[1]. También ha sido examinado el aspecto estético-formal de esta compleja pieza barroca, y se han realizado intentos de definirla como «tragicomedia pura»[2], o como «drama musical»[3]. Esta misma obra, no obstante, no ha sido de igual manera estudiada como texto teatral. Sorprende esta falta de interés por su carácter esencialmente escénico, pues, escrita para ser representada en un lugar y un momento determinados[4], muestra todas

1 Se ha establecido como posible fuente de inspiración la *Genealogia deorum* de Boccaccio (lib. IV), pero la fuente inmediata, según Valbuena Briones, constituye la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya (1585); para más datos sobre este tema véase Valbuena Briones, Ángel, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, pp. 395-399; del mismo autor, «Nota preliminar» en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, t. I, pp. 2065-2067; Greer, Margaret Rich, «General Introduction» en Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*. «A critical edition by Margaret Rich Greer, with a Study of the Music by Louis K. Stein», Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 105-187 y «Appendix», pp. 406-408; además, sobre la versión calderonianana del mito de Prometeo, compárese Cuenca y Prado, Luis Alberto de, «El mito clásico en *La estatua de Prometeo*», en García Lorenzo, Luciano, dir., *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13, de junio de 1981)*, Madrid CSIC, 1983, t.. III, pp. 413-419; O'Connor, Austin, *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, Austin, Trinity University Press, 1988, pp. 333-347, y Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995 (t. II, parte II, cap. 10).

2 Aubrun, Charles V., «Una tragicomedia pura: *La estatua de Prometeo*. Estructuración, funciones y juicio de valor», en *Hacia Calderón, Sexto Coloquio Anglogermano, Würzburg 1981*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 114-122.

3 Sage, Jack, «Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón», en *Hacia Calderón. Coloquio anglogermano. Exeter 1969*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1970, pp. 37-52.

4 El drama publicado en 1677, en la *Quinta parte de las comedias* de Calderón, fue escrito entre 1670 y 1675, y estrenado hacia 1670 en el ámbito palaciego, pero queda comprobado sólo el estreno de 1675 y dos posteriores, de 1685 y 1693, según Greer, *op. cit.* (nota 1), pp. 94-96.

las características de un guión teatral. En el presente trabajo queremos resumir algunas de nuestras observaciones a este respecto centrándonos en la aparición de la estatua de Minerva y sus consecuencias, a saber, va a interesarnos aquí la función que la estatua desempeña en la estructura del texto dramático y —como obra escultórica— en el espacio escénico.

Cabe empezar advirtiendo que la presencia de las estatuas en el teatro de Calderón, al contrario que la presencia de la pintura, ha sido comentada en realidad por pocos autores, y por lo general a partir de la teoría del arte[5]. Una excepción entre los trabajos existentes la constituye sin duda el estudio de Aurora Egido, dedicado a *La fiera, el rayo y la piedra* y sus realizaciones escénicas[6]. En el caso de *La estatua de Prometeo*, como en el de *La aurora en Copacabana*, resulta obligatorio tener en consideración, aparte del espacio dramático en que se sitúa la estatua, también el espacio escénico en que se la imagina puesta Calderón. Pero, a diferencia de *La fiera, el rayo y la piedra*, en las dos obras, aun antes de producirse la aparición de la estatua, se plantea el tema de su creación, y el proceso de esculpir se convierte en el hecho dramático. Así pues, la acción dramática empieza a girar en torno a la estatua antes de que se descubra acabada. En *La estatua de Prometeo* esto ocurre al comienzo de la primera jornada.

Al abrirse «todo el foro», que representa una imagen de «una gruta de peñascos pelados», según indica la primera acotación, sale Prometeo «dando voces» (p. 237)[7] y llamando a los «moradores de las altas / cumbres del Cáucaso» (vv. 1-2) para anunciarles el fin de su trabajo, realizado en una «triste pavorosa gruta» (v. 10). El pueblo responde llegando al lugar en que se encuentra Prometeo, pero él, en vez de presentar —como prometía al salir de la gruta— «la más perfecta hermosura / que el arte y naturaleza / en sus dos primores juntan» (vv. 33-36), ofrece un largo discurso, contando diversas experiencias de su propia vida. Los

5 Véase Raposo Bravo, Ana Margarita, «Calderón y el arte», en *Hacia Calderón, Sexto Coloquio Anglogermano, Würzburg 1981*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 41-48, y Robben, Frans M. A., «El motivo de la escultura en *El pintor de su deshonra*», en *Hacia Calderón, Sexto Coloquio Anglogermano, Würzburg 1981*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 106-113.

6 Egido, Aurora, *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, pp. 235-285.

7 Aquí y más adelante cito siempre la misma edición: *Pedro Calderón de la Barca, La estatua de Prometeo, op. cit.* (nota 1), pero dado que con frecuencia cito palabras sueltas, o fragmentos muy breves, he modernizado la ortografía, convencida de que en caso contrario podrían producirse confusiones.

reunidos empiezan a mostrarse inquietos. Es de creer que lo mismo ocurriría con el público en el teatro palaciego. Pero así, ya al comienzo de la representación, Calderón crea la tensión y despierta la curiosidad del espectador. Y, de acuerdo con esta norma, el objetivo del encuentro de Prometeo con los habitantes del mítico Cáucaso empieza a aclararse muy tarde, cuando el monólogo de Prometeo llega a los versos 229-230. Aparece entonces por primera vez mencionado el nombre de Minerva, a la que el protagonista ha dedicado una estatua labrada por él mismo. Pero nadie —ni los personajes presentes en el escenario ni el público en el auditorio— la verá hasta que se pronuncie el verso 312.

Mientras tanto, y por boca de Prometeo, Calderón ofrece un sistemático informe sobre la creación de una obra escultórica. En cuanto a la evolución de la acción dramática, las explicaciones correspondientes a la técnica de esculpir en el barro y la estética del resultado final no tienen mayor importancia, pero Calderón quiere que el público vea la estatua tal como él se la imagina. A través del monólogo de Prometeo, pues, indica su visualización, y luego lo completa en las acotaciones, pensando ya en su realización escénica.

Primero nos hace saber cómo se le había ocurrido a Prometeo esculpir la estatua de Minerva: al reconocer que la admiración que sentía hacia esta diosa iba convirtiéndose cada vez más en una «locura» —veía su «hermosura» en todas partes, incluso «en las sombras / de la noche» le alumbraba como un «vivo fuego»—, llegó a la conclusión de que para curarse debía transformar lo que llevaba en su mente en una estatua. Es preciso fijarse en este inicio. Como artista, Prometeo ha recreado una idea. En tal procedimiento se ve reflejada la teoría platónica, o más bien neoplatónica, según la cual la creación no puede ser sino una recreación de una idea preexistente.

El monólogo de Prometeo trae a continuación los datos sobre el proceso de producción de la estatua de Minerva. Ya «concebida» la idea, utilizó «la tierra, al agua conjunta», o, como más tarde precisa, el barro. Tras el tratamiento del agua, dejó su escultura para que el aire la «dibujara». Anotemos que Yupanguí, el inca converso que en *La aurora en Copacabana* intentaba labrar en el barro su estatua de la Virgen, falló porque era un hombre «sin arte, ciencia ni ingenio», y para llevar su propósito a cabo tuvo que utilizar la madera. Prometeo, por el contrario, es un hombre que había estudiado no solamente bellas artes sino también ciencias. Siguiendo lo que «dictaba / el arte de la escultura», preparó el material y copió «una estatura / al natural, aplicando / en simétricas mensuras / partes al todo» (vv. 270-273), y cuando la estatua aún le parecía «informemente bruta», la labró y la pulió. El material al principio descrito como «dócil materia» se convierte, a la hora de aca-

bar el proceso de labrar, en la «tosca materia» del barro que había que ocultar y tapar pintando y adornando. Con este fin, Prometeo se sirvió de lo que le ofrecía la naturaleza: las flores y las plantas de la primavera «para que de su rostro / sonrrosease la blancura», además, «la cándida dio el jazmín, / y la rosa la purpúrea» (vv. 281-284). Acabó su labor cubriendo el cuerpo de Minerva «de varias flores», y poniendo la corona de laurel sobre «sus rizos» y un ramo de olivo en su siniestra.

Se nos ocurre preguntar: ¿por qué el Prometeo calderoniano no utilizó mármol o bronce, materiales de los que solían servirse los maestros al esculpir temas mitológicos en la época a la que pertenece *La estatua de Prometeo*? Claro está que al mencionar el barro Calderón aludía de cierto modo a la creación del género humano por el mítico Prometeo. En la *Metamorfosis* de Ovidio, una de las fuentes del teatro mitológico calderoniano, leemos: «Así nació el hombre (...) de tierra (...). [Prometeo] modeló esa tierra, mezclándola con aguas de lluvia, hasta darle la figura de los dioses que todo gobiernan»[8]. Pero el propósito del Prometeo calderoniano era distinto: con el fin de rendir homenaje a la diosa Minerva, Prometeo creó una escultura dándole la forma de una figura femenina ideal. En este momento, como vemos, se parece más al mítico Pigmalión que al mítico Prometeo. Además, al final de la obra se casa con Pandora, resultado de una de las transformaciones de Minerva, con lo cual se asemeja aún más al mítico rey de Chipre.

La estatua de Minerva impresiona a todos los personajes del drama. Reunidos delante de la cueva de Prometeo gritan asombrados: «¡Qué prodigio!» y «¡Qué portento!» (vv. 312 y 313). Él la ha esculpido, como hemos anotado antes, recreando la «idea» de la «hermosura», pero también teniendo en cuenta las «simétricas mensuras», a saber, respetando la clásica ley de las «proporciones»[9]. Ser fiel a tales principios no es, sin embargo, suficiente en el caso del arte de la escultura. La estatua de Prometeo no hubiera sido «bella» sin ser pintada. Aquí, como en *La aurora en Copacabana*, y de modo más directo en la *Deposición a favor de los profesores de la pintura*, Calderón vuelve a expresar su teoría sobre la nobleza de la pintura y la inferioridad de la escultura[10]. Lo mis-

8 Ovidio, *Metamorfosis* (I, 78), cito según *Las criaturas de Prometeo*, Schröder, Stephan F., ed., Madrid, Fundación Marcelino Botín, Museo del Prado, 2000, p. 58.

9 *Cfr.* los tratados teóricos en Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética. t. III. La estética moderna, 1400-1700*, Madrid, Akal, 1991.

10 La *Deposición*, declaración jurídica hecha en 1677 (y publicada en 1781), resume en realidad toda la teoría calderoniana del arte. Para este ensayo he consultado la edición más reciente: Calderón de la Barca, *Memorial dado a los profesores de pintura*, en Francisco Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 541-546.

mo expresa metafóricamente en *El pintor de su deshonra*, al comparar la figura de la mujer muerta con la escultura. Según Frans M. A. Robben, en este drama se sintetiza la teoría calderoniana que contrapone «*pintura-vida-perfección*» y «*escultura-muerte-imperfección*»[11].

Gracias a la milagrosa intervención de los ángeles que en *La aurora en Copacabana* pintan la cara de la estatua de la Virgen, y gracias a la ayuda de la naturaleza que en *La estatua de Prometeo* «prestó» los colores a la estatua de Minerva, las dos esculturas pueden ser consideradas como obras de arte. Porque la pintura, según lo explica Calderón en la *Deposición*, es el «Arte de las Artes, que a todas las domina»[12], y la escultura sólo contribuye a la pintura con «sus bultos»[13]. Con tal convicción responde Calderón a la polémica, aún viva en la España del siglo XVII, que se había iniciado en Italia en torno a la relación entre la pintura y las artes liberales en la época del Renacimiento[14].

La «natural inclinación» que, como confiesa Calderón, siempre «tuvo a la Pintura»[15], se ve reflejada en todo su teatro. Aparte de emplear la pintura en función del decorado, introduce con frecuencia los cuadros de distintos géneros en función de elementos estructurales del drama. Interesa por tanto saber qué ocurre cuando en el lugar del cuadro aparece la escultura.

En el caso de *La estatua de Prometeo*, el descubrimiento de la estatua constituye un momento crucial por lo que concierne a la evolución de la acción dramática. La belleza de la estatua atrae a Epimeteo, hermano gemelo de Prometeo. Él se enamora de ella y quiere robársela a Prometeo. Por otra parte, el hecho de que con su estatua se rinda el homenaje a Minerva, y así funde el culto a esta diosa, causa la ira de Palas, hermana gemela de esta última. Se inicia entonces la pelea entre las hermanas y la guerra entre los hermanos. La acción dramática se divide en dos: la acción terrestre, la que protagonizan los hermanos Prometeo y Epimeteo, y la que protagonizan sus equivalentes en el cielo, las hermanas Minerva y Palas, diosas de la sabiduría y de la guerra, respectivamente. A continuación las dos acciones se entrecruzan, se sopreponen, y se juntan. Epimeteo, al enterarse de que Prometeo ha robado el

11 Robben, *op. cit.* (nota 5), p. 107.

12 Calderón de la Barca, *op. cit.* (nota 10), p. 542.

13 Calderón de la Barca, *op. cit.* (nota 10), p. 543; al servirse del término «bulto», Calderón hace referencia al producto de esculpir. Compárese la definición de «bulto» en Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (1611-1674), Riquer, Martín de, ed., Barcelona, Horta, 1943, p. 245a-b.

14 Para más datos véase Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid-México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981.

15 Calderón de la Barca, *op. cit.* (nota 10), p. 541.

rayo del sol a Apolo, y de que por eso, como lo explica la Discordia enviada por Palas, los hombres van a ser castigados por Júpiter, detiene y encarcela a Prometeo. El conflicto así resumido alude a la eterna lucha entre la pasión y la razón, uno de los temas claves de la obra, aunque al final de ésta se produce la reconciliación de los dos hermanos, y, gracias a la intervención de Apolo, también de las dos hermanas.

La representación de las dos acciones supone cambios de los decorados y el uso de varias tramoyas. Por lo que concierne a la presencia de la estatua en el escenario, la organización del espacio escénico se establece ya al principio. Según la acotación inicial, en el escenario se ha de ver en primer plano una «mutación de bosque sobre peñasco», y al fondo un foro que represente la gruta de peñasco, en la que hay una puerta «de la misma peña capaz de una persona» (p. 237). Como es de apreciar, el autor, preocupado por el resultado del montaje de su obra, indica incluso el tamaño de la puerta, pues por ese hueco en el foro del fondo va a salir al escenario el actor que interpreta el papel de Prometeo. Más tarde, el mismo actor, «abriendo la gruta», va a descubrir la estatua escondida detrás de dicha puerta. En la acotación correspondiente al momento del descubrimiento de la estatua, Calderón insiste en que ésta debería ser «como la pintan los versos», pero en seguida añade: «y parecida a la que hiciere el papel de Minerva» (p. 247). Dicho esto advierte que en el escenario debería haber una estatua (objeto) y que, cuando ésta se convierte en un ser vivo, debería ser sustituída por una actriz (persona) parecida a ella. Para entender mejor esta sugerencia cabe citar el caso de *La fiera, el rayo y la piedra*: en la representación de esta obra, en 1652, el papel de la estatua de Venus fue interpretado por una actriz que impresionaba porque lograba mantenerse perfectamente «inmóvil», pero, según un documento de la época, se desmayó durante el ensayo general y en el estreno[16].

¿A cuál de las imágenes de Minerva quisiera aludir Calderón con la estatua de Prometeo colocada en el fondo del escenario palaciego? Minerva, la diosa romana, equivale a la griega Atenea. Su imagen más famosa fue creada por Fidias (Atenea Parteno, c. 440 a.C.), quien realizó una escultura de grandes dimensiones hecha de marfil y de oro. La conocemos de una reducida copia hecha en la época romana (s. II-III d.C.). La copia de esta copia fue traída de Roma a España por Velázquez, en 1651, junto con otras esculturas y objetos de arte[17]. Pero la estatua

16 En Egido, *op. cit.* (nota 6), p. 280.

17 Véase la lista de las estatuas traídas por Velázquez en Palomino, Antonio, *Vidas de pintores y estatuarios españoles*, Ayala Mallory, Nina, ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 175-180.

de Minerva en la obra de Calderón no tiene nada que ver con aquélla: no lleva el casco en la cabeza ni se presenta con el escudo apoyado en la tierra, y tampoco sujeta una victoria en la mano derecha. En todo caso, los atributos de Atenea-Minerva —casco y armas, que aparecen en todas las imágenes antiguas— podrían completar en el drama de Calderón la imagen de Palas. La estatua de Minerva, tal como él la quiere ver representada —con la corona de laurel en la cabeza, cubierta de flores y con un ramo de oliva en la mano— se parece más a las bellas figuras griegas de las musas. Porque, incluso en la época moderna, cuando Minerva ha dejado de ser una diosa guerrera y se ha convertido en la diosa de la sabiduría y de las artes, suele representársela con el casco en la cabeza. Sirva de ejmplo el cuadro de Bartholomeus Spranger, *Triunfo de la sabiduría* (1591), o el grabado de la escuela de Rubens, *María de Médicis como Minerva, diosa de las Artes* (c. 1625).

En el drama de Calderón la figura de Minerva destaca con sus clásicas dimensiones sobre la osuridad de la cueva, delante de la cual se ve un decorado pintado que representa el «bosque sobre peñasco». Resulta obvia la dimensión simbólica tanto de la cueva (la «pavorosa gruta») como de la salida de ella del protagonista, así como del acto del descubrimiento de la estatua. Estéticamente, la imagen que aquí se crea es comparable con la que se consigue pintando el cuadro dentro del cuadro (pintura dentro de la pintura), como hacía, por ejemplo, Velázquez[18]. Vista desde el auditorio, la estatua parece estar «encuadrada» por el marco que forman los bordes de la cueva, y este cuadro forma parte de uno mayor que constituye el escenario con todo lo que allí se encuentra: decorados, actores y objetos, enmarcados por la embocadura del escenario palaciego. En la situación escénica así esbozada y a la hora de presentar su estatua, Prometeo, adquiere el papel del actor o del maestro de ceremonia, y los demás personajes se transforman en los espectadores. Con la situación así estructurada se produce la ilusión de que, como público, asistimos simultáneamente al espectáculo que nos ofrece el escultor al descubrir su escultura, y al de la misma obra dramática.

La manipulación de la ilusión aquí apuntada, propia de la forma del teatro en el teatro[19], se hace en *La estatua de Prometeo* mucho más so-

18 Sobre la pintura en la pintura véase Ruiz Lagos, Manuel, «Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico», *Segismundo*, 3 (1966), pp. 91-104, y Gallego, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Ensayos Arte-Cátedra, 1991.

19 Según Patrice Pavis, la forma del teatro en el teatro siempre «implica una reflexión y una manipulación de la *ilusión*», Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 491.

fisticada, cuando el autor acude al recurso de enmascaramiento, es decir, cuando el personaje por él creado cambia de apariencia o se transforma en otro personaje. Los espectadores sentados en el auditorio se dejan entonces engañar inconscientemente, al igual que los personajes dramáticos, pues la estatua, un objeto de arte aparentemente inmóvil, de pronto se mueve, habla y canta, o en su lugar aparece una fiera, y ésta, al rato, «quítase las pieles y queda como la estatua de la gruta» (p. 253). Sucesivamente, Minerva-estatua se transforma en Minerva-persona, de nuevo en Minerva-estatua y luego en Pandora-persona y Minerva-persona, y otra vez en Minerva-estatua, etc. Y los personajes presentes en el escenario lo ven y lo comentan. Cuando Prometeo, al regresar del cielo, pone la luz en la mano derecha de la estatua y ésta se anima, lo miran Epimeteo y Merlín escondidos entre los árboles, y asombrados lo cuentan en un extenso diálogo. Y así a lo largo de la obra, la estatua —una vez «viva» y otra vez «muerta», vista dentro y fuera de la gruta— actúa como si interpretara distintos papeles en las representaciones de distintas piezas intercaladas. El resultado es similar, cabe repetirlo, al que conocemos de las variantes del teatro en el teatro.

Mencionemos por fin los momentos más espectaculares: el viaje de Minerva y Prometeo al cielo «sobre una nube», o las apariencias de Apolo «en nubes» y «en sol». Desde luego, su realización no hubiera sido posible sin el uso de las tramoyas, pero en el período entre 1670 y 1675, en que la obra fue escrita y llevada al escenario[20], se realizaban en el teatro palaciego de Madrid unas representaciones técnicamente mucho más complicadas[21]. Conviene tener en cuenta que las situaciones escénicas citadas remiten a las imágenes creadas por los artistas, pintores y escultores de la época. Sin embargo, no se trata de aludir a unas obras concretas, sino de conseguir una perfecta integración de las artes. Cuando la estatua «viva», desempeñando el papel de la diosa Minerva, canta, en el espacio escénico se unen la poesía, la música y el canto con la imagen creada por un artista escultor a la que da la vida una actriz. Se teatraliza el arte y se teatraliza el teatro[22].

20 Según Greer, *op. cit.* (nota 1), pp. 94-96.

21 Véase *La escenografía del teatro barroco*, Egido, Aurora, ed., Salamanca, 1989; Greer, Margaret Rich y Varey, John E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1997.

22 Más sobre este fenómeno barroco en Orozco Díaz, Emilio, *El teatro y la teatralidad barroca*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969; *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Díez Borque, José María, comp., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.

El español americano de *El Güegüence o Macho-Ratón*

Enrique Balmaseda Maestu

El Güegüence o Macho-Ratón[1], obrita anónima nicaragüense de la época colonial[2], es una comedia-bailete redactada originariamente en una especie de lengua franca basada en un español acriollado con abundancia de elementos lingüísticos del náhuat (náhuatl de la zona). Insertada en la doble tradición de los mitotes del teatro náhuatl y del teatro misionero colonial, se funden en ella motivos folclóricos e ideológicos, aspectos temáticos y literarios y rasgos estilísticos y lingüísticos, tanto de la herencia hispánica como de la indígena, lo que, con razón, ha llevado a la crítica a considerarla no sólo como la primera expresión literaria del mestizaje, sino también como una obra clásica y representativa de un pueblo en proceso de definición que textualiza así uno de sus mitos más importantes[3].

En síntesis, la obra desarrolla un diálogo de carácter cómico, satírico o chocarrero entre el Gobernador Tastuanes y su Alguacil Mayor, auto-

1 En adelante *EG*.

2 No se ha fijado con precisión la fecha de escritura pero su lenguaje presenta características del español del siglo XVIII.

3 Tenemos noticia, aparte de la tradición oral, de los siguientes manuscritos: del copiado por Carlos Hermant Berendt en Masaya en 1874; de dos originales de Juan Eligio de la Rocha, estudioso granadino de lenguas nicaragüenses; del copiado por Walter Lehmann, también en Masaya, en 1908, de otro perteneciente a Ramón de Zúñiga, de Masatepe; del de Emilio Álvarez Lejarza, hallado en Catarina (Masaya) en 1930, con texto fragmentado y cuya redacción se ha situado en el siglo XVIII, considerándose la más antigua conservada. Ediciones: Daniel Brinton, *The Güegüence: a comedy ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*, Filadelfia, Brinton's Library of Aboriginal American Literature, 1883, basada en el Manuscrito de Berendt y traducido al inglés por Brinton; Emilio Álvarez Lejarza, «El Güegüence o Macho Ratón», *Cuaderno del Taller San Lucas*, Granada, 1 (1942); Francisco Pérez Estrada, «El Güegüence», *Teatro folklórico de Nicaragua*, Managua, Nuevos Horizontes, 1946, pp. 18-49; Carlos Mántica, «El Güegüence o Macho Ratón», *El Pez y la Serpiente*, 10 (1968-9); Alejandro Dávila Bolaños, *El Güegüence o Macho Ratón*, Estelí, Tipografía Géminis, 1974; Jorge Eduardo Arellano, *El Güegüence o Macho Ratón*, Managua, Ediciones Americanas, 1948-1995, 2 vols., «El Güegüence. Bailete dialogado en el español-náhuatl de Nicaragua», *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación*, 71 (1992), pp. 101-118, *El Güegüence*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991. Existen, además, varias traducciones al inglés, francés e italiano.

ridades de la provincia, y el Güegüence con sus hijos, arrieros dedicados al mercadeo, a quienes los primeros acusan de haber entrado sin licencia en la provincia e incluso de la pobreza en que se halla el Cabildo. Los parlamentos con dobles sentidos, cuentos y engaños, bromas e ironías, van combinándose con danzas cíclicas. Finalmente, y antes de que el Güegüence y sus hijos se alejen con sus machos cargados de mercancías, aquél y el Gobernador contratan el casamiento de Don Forcico con Doña Suche Malinche, sus hijos respectivos, por lo que el Güegüence tiene que obsequiar a todo el Cabildo con vino de Castilla... robado.

El Güegüence, considerado un prototipo de la literatura nicaragüense, e incluso de la latinoamericana, mestizo y buhonero, heredero de los *tlamanes* o *pochteca* precolombinos, encarna en cierta manera los rasgos del antihéroe: burlón, desconfiado, vagabundo, contrabandista, fanfarrón, fantasioso, irreverente, truculento y algo simple. Se trata a la vez de un personaje emergente cuyo carácter mítico radica en su capacidad para esquivar un sistema opresivo (el colonial) por medio de un distanciamiento irónico y burlesco. Esta conformación mítica del *Güegüence* se debe tanto a su cristalización en la obra originaria, que funde en la escritura lo heredado con la aportación del autor o compilador desconocido[4], como a las interpretaciones sucesivas que han venido haciéndose de la misma.

EG original está escrito en una mezcla de español —relativamente arcaico y popular—, náhuatl y mangue, en un estado de fusión muy avanzado. Es lo que, según algunos autores, constituyó una koiné que se extendió desde México a Centroamérica, un español de la población indígena con una impronta marcadamente nahuatizada y mestiza. En este sentido sociolingüístico, autores como Arellano y Mántica afirman que la obra marcó un punto medio en la evolución del habla nicaragüense a partir del cual se inicia un proceso de castellanización que ha continuado hasta la fecha[5].

4 Las propuestas han sido: un comerciante criollo (Pérez Estrada), un indio explotado y guerillero (Dávila Bolaños), un autor coletivo (Ycaza) y un clérigo identificado con los indígenas (Arellano). Para ésta y las demás cuestiones, además de la bibliografía citada en nota 3, *cfr.* Galich, Manuel, «El primer personaje del teatro latinoamericano», *Conjunto*, 2 enero-marzo (1977), pp. 9-18; Pérez Estrada, Francisco, «El Güegüence o Macho Ratón», *Cuadernos Universitarios*, León, 29, agosto (1982), pp. 43-56; Sirias Ortiz, Reyna Lorena, *Análisis textual de «El Güegüence o Macho Ratón»*, Michigan, A Bell & Howell Company, UMI Dissertation Services, 2001; León-Portilla, Miguel, *Literaturas indígenas de México*, Madrid, MAPFRE, 1992; Urbina, Nicasio, *La miticidad de El Güegüence y el prototexto de la literatura nicaragüense*, http://tulane.edu/-urbina/gueg.html.

5 *Cfr.* Brinton y Arellano, *op. cit.* (nota 1), y Mántica, Carlos, *El habla nicaragüense y otros ensayos*, San José, Libro libre, 1989.

La obra ofrece gran riqueza expresiva, basada principalmente en las múltiples combinaciones lingüísticas de su naturaleza bilingüe. En ella se hace uso frecuente de sinónimos nahuas, de homónimos nahua-castellanos, de pronunciaciones nahuas de palabras castellanas y de parónimos, jugando con las dos lenguas para disfrazar dobles sentidos y dotar a los parlamentos de un nivel superior de complejidad intencional, especialmente en tanto que contiene una burla social o una crítica a la autoridad.

La nahuatización del castellano es frecuente en el texto (por ejemplo, *Dios* en las fórmulas indígenas *Matateco Dio mispialis* 'Ruego a Dios lo guarde' o *Matateco Dio miscuales quilis* 'Ruego a Dios le dé buenaventura'), pero suele suceder más veces a la inversa, es decir, la castellanización de términos nahuas o la asimilación de éstos a la lengua dominante, un español vivo, oral y popular, con una cantidad de voces y expresiones que supera ampliamente a las indígenas[6]. Henríquez Ureña ya destacó la importancia general del español de *EG*, que resulta, «salvo momentos de mezcla, un español normal»[7]. En cualquier caso es innegable el linaje del lenguaje teatral de fragmentos de *EG* como éste:

> «¡Válgame Dios, Señor Gobernador Tastuanes! Viniendo yo por una calle derecha, me columbró una niña que estaba sentada en una ventana de oro, y me dice: qué galán el Güegüence, qué bizarro el Güegüence; aquí tienes bodega, Güegüence; entra Güegüence; siéntate, Güegüence; aquí hay dulce, Güegüence, aquí hay limón. Y como soy un hombre tan gracejo, salté a la callé con un cabriolé, que con sus adornos no se distinguía de lo que era, lleno de plata y oro hasta el suelo, y así una niña me dio licencia, Señor Gobernador Tastuanes». (123)[8].

Tras esta introducción general me centraré en los rasgos del español nicaragüense reflejados en la obra, pasando directamente a los aspectos morfosintácticos y léxicosemánticos por limitaciones de espacio[9].

6 En cuanto a la presencia del náhuat, en los 77 vocablos que pertenecen a este dialecto, y que Brinton registra en la *editio princeps*, María Luisa Heman-Koenen daba 45 como más o menos comprensibles, 28 difícilmente comprensibles y otros 4 apenas interpretables. El léxico de origen español asciende a más de 500 vocablos.

7 Pedro Henríquez Ureña: «El hispano-náhuatl del *Güegüence*», en *El español en México, los Estados Unidos y la América Central*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1938, p. 326.

8 La cifra entre paréntesis señala la numeración de cada parlamento, relativa a la edición de Arellano, *op. cit.*, (nota 3).

9 También resultan apreciables e interesantes los aspectos fonéticos. Hay ejemplos de vacilación ortográfica, como *z* por *s* (*ganzo*, 'ganso') que representan una pronun-

Dejando aparte cambios o simplificaciones formales de algunas palabras, explicables por tratarse originariamente de una especie de lengua franca criolla (*tim* 'tener, tenemos, tiene', *regeros* 'rugidos', *tindería* 'tienda'), aquí destacaremos otros rasgos morfológicos específicos que permanecen en el habla nicaragüense, compartidos en mayor o menor grado con otras zonas americanas.

Las formas de tratamiento tienen una particular importancia en *EG* debido a la división de los estratos representados por el Gobernador y por el Güegüence, respectivamente, hasta el punto de constituir un motivo de referencia irónica en la obra. Como acabará consolidándose en el español nicaragüense, en *EG* aparece *vos* como tratamiento de confianza, con la función de complemento: *a vos* (17), *con vos* (228). A estos casos se añade el voseo pronominal-verbal, con la forma monoptongada, de «Malas mañas como las que *tenés vos*» (258). De esta manera, ya en dicha obra se documenta la convivencia de las tres formas pronominales que persisten en Nicaragua, *vos*, *tú*, y *usted* («ustedeo»), que según los contextos sociolingüísticos pueden ser utilizados para denotar solidaridad, afecto o familiaridad, junto con el *usted* de respeto o cortesía[10].

ciación de la sibilante, así como en *güegüence*, cuyo sufijo náhuatl, *-tzin*, evolucionó hacia *-che* o *-ce* / *-se*. Lo que también se refleja en otros grupos fónicos dentoalveolares del náhuatl, como *tza* o *tzo*, que fijaron su grafía indistintamente según las palabras pero con el mismo sonido seseante (ej.: tzapotl > *zapote*, zapotl-atl > *sapoa*, *zapotal*). También se refleja el cambio de timbre en las vocales átonas (*velancicos*, 'villancicos') y la reducción del diptongo en *insigna vara* (Berendt) o *insina bara* (Lehmann). En *guajaqueño* 'oajaqueño' se da una eliminación del hiato y un reforzamiento velar del diptongo resultante. En cuanto al consonantismo destacan ejemplos como la voz *silguero*, 'jilguero', la variante probablemente más antigua, pero con disimilación de *-l* por *-r*. (Álvarez Lejarza afirma además que los campesinos nicaragüenses pronuncian *sirguero*, *op. cit.* nota 3.) Presencia, en fin, más que puntual es el reflejo de la aspiración de la *-s* implosiva, postnuclear, en *hemo*, 'hemos' y *Dio*, 'Dios'. Otro caso de aspiración o de pronunciación más suave o faríngea es el que se refleja en *hipato*, 'jipato'. Además de la bibliografía ya señalada, donde también se tocan aspectos lingüísticos de *EG*, especialmente el trabajo de Mántica, *op. cit.* (nota 5), hay que añadir otras refererencias básicas para el español nicaragüense o americano en general, como las de Quesada Pacheco, Miguel Ángel, «El español de América Central», *Manual de dialectología española. El español de América*, (Dir. Manuel Alvar), Barcelona, Ariel, 1996; Lipski, Jhon, *El español de América*, Barcelona, Cátedra, 1996; Moreno de Alba, José G., *El español en América*, México, FCE, 1993; Aleza, Milagros y Enguita, José Mª, *El español de América: aproximación sincrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2002; Sánchez Méndez, Juan, *Historia de la lengua española en América*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003.

10 Dentro de la interacción de los personajes de la obra podemos observar otras dimensiones estilístico-significativas, de carácter irónico en el tratamiento mediante la alternancia de las personas verbales (parlamentos 31-33 y 81-84).

Derivación. Otras formas de tratamiento, en este caso de carácter afectivo, son las que se expresan mediante el sufijo apreciativo *-ito* (p. ej. *papito*, 19, 69, 218, 224, 262, 286, 296; *hermanito*, 69, 138).

En este plano morfológico *EG* también testimonia la tendencia americana a la formación de nuevas voces, o a su matización expresiva, mediante sufijos que, más allá de indicar tamaño, forma o características físicas, implican connotaciones afectivas o precisiones semánticas. De todo ello encontramos muestras en los siguientes ejemplos: *-ito*: *batuchito* (85-86), 'caja pequeña, alcancía', con designación de tamaño y lexicalización; pero aquí «ni batuchito» parece expresar 'ni un poquito'; *-ín*: *capotines* (11), también con lexicalización; *-ón*: *cobijones* (106), *cinchones* (11) —que el DRAE recoge en sus usos americanos—, *tiempones* (301), con valor afectivo, psicológico, 'edad juvenil' o 'buenos tiempos de juventud'; *-ero, -era*: *cinchera,* 'lesión provocada por el cinchón', con significado de efecto, junto al más general, de agente, en *mesonero* y *chocolatera*, o de lugar en *potrero* (286-287) y con valor meramente descriptivo en *manteras* (11), *estriberas* (125, 236), *repartidera,* 'repartición' (314) y *rujero* (198) (*rujero*, parte musical de *EG*, de etimología insegura, podría tratarse de una confusión de sufijo con *rugido*[11]); *-ada*: *riñonada,* 'grupa'; *-udo, -aca, -aco*: forman parte de adjetivos con matiz peyorativo o satírico, como en el interesante caso de *cojudos,* (265) que, dentro de las referencias a los órganos sexuales, alude equívoca e irónicamente a los machos partiendo de su significado original 'no castrado', como lo recoge el DRAE, que también lo reconoce como americanismo con la acepción de 'tonto, bobo'; asimismo la terminación de *pachaca* ('aplastada') puede relacionarse con el tipo de adjetivos que denotan defecto físico; *-azo*: utilizado para formar sustantivos que indican golpe, como *rejazos* (109), de *rejo,* 'cuerda para sujetar animales' 'látigo', en Centroamérica, Colombia y Venezuela; *-aje*: que expresa situación, lugar o acción, con el significativo ejemplo de *obraje*, que origina un juego de palabras con *paraje* y *coraje* (48-51); *-eño, -ense*: para formar gentilicios, como en *guajaqueño,* 'oajaqueño', o en *güegüence* (como en *nicaragüense*).

Preposiciones. Dejando aparte casos como el arcaico *seno* 'sin' que aparece en los manuscritos, es destacable la especial utilización nicaragüense, y americana, de *hasta* con sentido temporal puntual, no de término. Así sucede en «¿Hasta ahora me lo propone, Güegüence? Hasta ahora se lo propongo, Señor Gobernador Tastuanes (191-2)».

11 *Cfr.* Álvarez Lejarza, *op. cit.* (nota 3): «Hay músicas bailables en la procesión de San Jerónimo en Masaya, en las cuales los danzantes imitan el rugido de las fieras».

Verbo. Aunque el futuro de subjuntivo ha caído en desuso también en el habla nicaragüense, en *EG* aún encontramos algún ejemplo, como *hubiere*, verbo cuyo arcaísmo se evidencia todavía más en su empleo con el significado de 'tener'. Así sucede en *hemo,* 'tenemos', y en «¿Adónde la hubiste, muchacho?» (252). Se trata de un rasgo arcaizante que confirmamos también en el uso del participio débil *rompidos* (11). Asimismo, podemos documentar otras tendencias verbales, como la preferencia por la forma perifrástica para expresar el futuro, «Irás a calar acá» (152b), la adición vulgar por analogía de una *-s* antietimológica a la segunda persona del singular, *avíastes*, *aventastes*, o el uso pronominal de verbos intransitivos, «Y me voy de paso» (121).

Adverbios. También en el orden de las preferencias es característica la opción de *acá* (152b) sobre *aquí*. Otra tendencia significativa es la adverbialización de adjetivos o la utilización de éstos con función adverbial (*hábleme recio, hábleme duro*, 81, 267).

Partículas y expresiones. Es frecuente la repetición de un *pues* más bien expletivo al comienzo de cláusulas que reflejan la expresividad oral: «¿Y qué cosa, pues, señor Capitán Alguacil Mayor» (66), «Pues tome» (94), «Pues échelos todos» (97), «Pues enséñeme» (98), «Pues aprenda» (99), «Pues qué espera» (100), «Pues Güegüence» (118). Tiene presencia ilustrativa la exclamación *¡cómo no!* (5), expresión con varios valores contextuales y muy irónica en ocasiones («¡Cómo no, mala casta!», 22, 54, 71). Y en la misma línea, pero como expresión de enojo o contrariedad, está *qué vaina*: «en qué vaina me metes con ser casado» (242).

En su lenguaje de arrieros es natural que se repita «¡arre ya!» (90, 110, 258), o «¡arra ha!», cuando comienzan su marcha a la voz de «a la guía» (303), por lo demás vividores y algo pícaros que no desaprovechan la ocasión de comer «a la gorra» (314).

Es en el plano léxico-semántico[12] en el que más se observa el mencionado acriollamiento o mestizaje lingüístico de *EG*. Nos detendremos en una serie de voces ilustrativas al respecto organizadas con criterios lexicológicos.

12 Para este apartado se han tenido en cuenta especialmente los siguientes diccionarios: Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1991, 6 v.; Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001 (21ª ed.), citado como DRAE; Marcos A. Morínigo, *Diccionario del Español de América*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993; Brian Steel, *Breve diccionario ejemplificado de americanismos*, Madrid, Arco Libros, 1999; Richard Renaud (Coord.), *Diccionario de hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia*, Madrid, Cátedra, 1997; Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, Méjico, Porrúa, 1992; Alfonso Valle, *Diccionario del*

Entre los términos que podemos considerar arcaicos se registran *entenado,* 'nacido antes' (285) pero con el sentido de 'hijo putativo', y *flución* (289), arcaísmo del cultismo *fluxión*, con el significado concreto en la obra de 'hinchazón del perineo'. Quizá convenga recordar aquí *velancico* (5), variante de *villancico* (ambas derivadas de *villano*), que Berendt recoge como palabra característica del castellano nicaragüense[13]. También el adverbio *endenantes* (77) 'con anterioridad, hace poco' es, o era, al parecer, un arcaísmo común en Nicaragua, como en otras hablas vulgares de América y España. Aunque de origen más reciente, no dejan de resultar desusadas y anticuadas las voces —como los objetos que designan—, *cabriolé* 'capote o chaqueta de montar sin mangas'(123) (de *cabriolet*, si no es una confusión con *cabriola*), *batuchito* y *salvadera* (85-86).

Onomástica. Hay que detenerse en la consideración de algunos nombres propios, no sólo por el interés léxico en sí, sino también por el sentido simbólico que añaden a la comedia.

Aparte de los topónimos con nombre español (*Veracruz*, *Verapaz*) o de procedencia indígena (*México*, *Antepeque* —de Tehuantepec—, *Conchagua*), signos elementales del mencionado mestizaje, este aspecto es aún más expresivo en los antropónimos que tienen los personajes principales de la obra: el Güegüence y el Gobernador. El primero lleva como nombre propio un apelativo de origen común que ostenta genéricamente y convierte en propio por antonomasia, con connotaciones simbólicas. Sus componentes morfológicos parecen provenir del náhuatl. En concreto de la castellanización de *huehuentzin*, vocablo formado por *hue*, 'viejo', de donde deriva *huehue*, 'anciano', más una *n* eufónica y con el sufijo referencial *tzin*. Brinton y Mántica proponen también el vocativo *huehuentze*, 'respetable, apreciable anciano'. Por suparte, Galich apunta que pueda provenir de *cuecuentzin*, 'pícaro'. Además, Mántica amplía su campo semántico: 1) personaje que canta y danza portando una máscara de animal; 2) viejo que dirige bailes; 3) viejo baboso, mentiroso, embaucador, payaso... cuando lo califica el adjetivo *sesule*, que acompaña a Güegüence en la obra[14]. Probablemente, en la castellaniza-

habla nicaragüense, Managua, Nueva Prensa, 1948; Cecilio A. Robelo, *Diccionario de aztequismos o sea jardín de las raíces aztecas, palabras del idioma náhuatl, azteca o mexicano, introducidas al idioma castellano bajo diversas formas*, México, Ediciones Frente Cultural (s. a.).

13 *Cfr.* en su obra inédita «Palabras y Modismos de la lengua castellana según se habla en Nicaragua, colectados y coordinados por C. Hermann Berendt, M.D. 1874», citado por Arellano, *op. cit.* p. 85.

14 Carlos Mántica, Ensayo etimológico sobre «El Güegüence», *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación*, 71 (1992), pp. 39-44.

ción del término están contenidos todos esos elementos a partir de un proceso de cruces y asociaciones lingüísticas.

En cuanto al segundo personaje, el doblete que constituye su nombre se origina en sustantivos de tipo común, pero convertidos en singularizadores dentro de la obra: *Gobernador Tastuanes*. En cierta manera esta redundancia responde a un proceso de mestizaje lingüístico comparable con los casos en que los cronistas citaban a la vez al *capitán de los indios o curaca*, por ejemplo. *Tastuanes*, que significa 'gobernador de una provincia', se deriva de una raíz amerindia. En caxcano tiene la forma *tactoani*, en náhuatl *tlahtoani* y en cora *tatoani*[15]. En todos los casos su significado es 'jefe'. Entonces, decir *Gobernador Tastuanes* supone una troquelación mestiza que, en el contexto de la obra, conlleva connotaciones satíricas acentuadas por la posible cacofonía —o al menos rareza— de *Tastuanes* en castellano. Finalmente, su hija se llama *Suche Malinche*, adaptación al castellano del náhuatl clásico *Sochitl Malintzin* 'Flor del Malinche'. El Gobernador acepta el «trato y contrato» de darla en matrimonio a Don Forcico, acto que refleja una aceptación oficial del mestizaje (sea por razones de conveniencia económica o de otra índole). En este sentido, el simbolismo de los nombres resulta también indudable.

Por otra parte, en *EG*, y en relación con la condición de arrieros del protagonista y de sus hijos, aparece naturalmente una terminología específica sobre los animales de carga, con su significado tradicional, como en *macho mohíno*, 'hijo del caballo semental y de la burra', *romo*; con uso más americano, como *macho puntero*, 'el macho que encabeza la recua y conoce el camino', sentido constatado también en Argentina, Bolivia, Perú y Uruguay; o, incluso, con empleo más restringido, como en *macho moto*, que, según el DRAE, procede del náhuatl *motloc,* 'cerca de ti', y que en Honduras y Nicaragua es, dicho de una persona o de un animal, 'el que ha quedado huérfano de madre o de padre o de ambos', o 'el que pierde a su madre durante la lactancia'. Aparece también *macho guajaqueño*, con el gentilicio aplicado al animal para indicar su origen.

Particular interés tiene *macho ratón*, ya que forma parte de la yuxtaposición que da título a la obra. De interpretación controvertida, Pérez Estrada lo explica porque *ratón* puede ser sinónimo de pequeño o chico. De esta manera sería tanto como decir 'macho pequeño'. Pero también aparece referido a una danza, lo que se relacionaría con la etimología náhuatl propuesta por Mántica: *macehuaz,* 'baile' + *ton,* 'diminutivo des-

15 *Cfr.* Álvarez Lejarza, *op cit.* (nota 3).

pectivo' > *macehuaton* 'bailete', y que, en definitiva, más que ser una coordinación de nombres antagónicos o sinonímicos, daría sentido al título de la obra, una aclaración del espectáculo, una comedia-bailete.

Sin abandonar este campo semántico, se registra la voz *vaticola* (287), *baticola* en el DRAE (de *batir* 'ludir, rozar' y *cola*) referida a la 'correa sujeta entre el fuste trasero de la silla o albardilla y el maslo de la cola de la caballería para evitar que la montura se corra hacia delante', y, por extensión semántica, según se deduce de nuestro texto, a la 'grupa o trasero del caballo o mulo' o a la 'irritación producida por la grupera'. En las hablas americanas, en la nicaragüense en particular, se han originado expresiones figuradas y derivados como *baticoleada, baticolear* o *baticolearse*.

Otro apartado es el relativo a los términos que, siendo de origen patrimonial del español, se han adaptado, delimitado o transformado semánticamente. Por su utilización irónica, el sentido figurado ha desplazado al original en casos como *peinador,* 'servil, adulador' (*cepillo* en el habla nicaragüense actual); o *aventada,* (224) 'embarazada, inflada, barrigona'; en relación con este lexema hay que recordar la antecitada forma verbal *aventastes* que, en el contexto con múltiples sentidos de *EG*, puede jugar con las acepciones centroamericanas de 'robar' (Costa Rica) y tener relación sexual con una mujer (El Salvador). También es uso metafórico el empleado con *cueros,* 'azotazos' (105).

Otras voces interesantes, adaptaciones del habla general, son *bodega*, con el sentido amplio de 'almacén o depósito de mercadería', y *obraje* (48-51). El DRAE define este lema en su acepción 3ª como la «prestación de trabajo que se imponía a los indios de América, y que las leyes procuraron extinguir», y en su acepción 4ª, referida a El Salvador, como el «lugar donde se procesaba el añil»[16].

Como uso específico de Costa Rica, Honduras y Nicaragua el DRAE da la voz *fachento,* 'jactancioso', término con el que se califica al Güegüence (75). Bien nicaragüense es, en su troquelación formal y en su significado, la palabra *bebiata* (244) definida por el DRAE como «reunión de amigos para beber licor».

En otros vocablos podemos anotar desplazamientos semánticos respecto a sus significados originales. Así en *consolar* (45, 151, 167-171, 180-183) o *celar* (59, 65, 241), con el matiz de 'divertir, agradar', *y* con

16 Arellano, dentro del ámbito nicaragüense, extiende la explicación sobre los obrajes de añil o «unidades de explotación rural, propiedad de españoles y criollos, a las cuales acudían coercitivamente a trabajar por una paga miserable los indios y mestizos de Nicaragua desde finales del siglo XVI hasta principios del XIX; de ahí se extraía el tinte azul del añil que se exportaba a la península». *Cfr. op. cit.* (nota 3), p. 104.

el de 'importar, interesarse' («acaso no me cele») y *chocolá* (239), con el sentido general de 'refrigerio, comida'. Con este término enlazamos ya con las voces de procedencia amerindia.

Como es lógico, son varios los términos registrados de raíz náhuatl. Acabamos de citar *chocolá,* y antes el derivado *chocolatera*, ambos vinculados con el panhispánico *chocolate,* que, de étimo discutido, bien podría haberse formado a partir del náhuatl *xocoalt*, de *xoco*, 'amargo', y *alt* 'agua, bebida'. Morínigo anota *xococ, atolli,* 'atole' (bebida de maíz) y *atl.* Más seguros, están los también muy conocidos *petate* (146), de *petlatl*, 'estera de palma', originariamente, y, relacionado con éste, *petaca* (145), de *petlacalli* 'caja hecha de petate', 'canasta cuadrada hecha de palma'. Ambos términos se han enriquecido con múltiples acepciones y han originado expresiones, como la nicaragüense *echarse las petacas,* 'cansarse, aflojar la tarea, echarse, como la bestia de carga cuando ya no puede más'. Además, en *EG* leemos «Petaca vieja totolatera» (145), lo que equivaldría a 'petaca vieja llena de piojos de aves', 'inservible'. Al parecer, este adjetivo se deriva de *totolate,* 'piojillo de las aves', que viene de la voz náhuatl *totol,* 'ave de corral' (en México *guajolote* o *pavo*)[17].

Otro término característico es *huipil* (*de pecho, de pluma,* —125—), 'blusa' o 'enagua', del náhuatl *huipilli*, referido a la prenda de vestir de las mujeres aztecas y usada hoy por las indígenas y mestizas de México y Centroamérica, zonas donde está muy extendida la voz *huipil* o *güipil.*

De posible origen náhualt es *pachaca,* (220) 'aplastada'. Morínigo recoge *pachaco* 'cualquier cosa pequeña o aplastada' (en México, acep. 2). Álvarez Lejarza define que «persona *pachaca* es la delgada, de abdomen aplastado», y Mántica sostiene que procede del náhuatl *pachoa* 'bajarse, inclinarse o apretarse la barriga'. Quizá tampoco sería descabellado relacionar la palabra con *pacha*, procedente del náhuatl *pachtic* 'pequeño, desmedrado', según lo recoge Santamaría, con la terminación del sufijo despectivo *-aco*[18].

También podría derivarse del náhuatl el término *tecomajoche* (*arados de*, —159—), 'árbol de madera blanda' (*poroporo* en la Nicaragua actual). Podría estar relacionado con *tecomajuche*, forma recogida por Santamaría que se corresponde con la palabra hondureña *tecomasúchil*, también nombre de ese árbol común en toda América.

17 Álvarez Lejarza informa de que era término empleado en medios campesinos de Nicaragua, *op. cit.* (nota 3). Valle añade que *totolate* se llama al niño más pequeño de la casa, *op. cit.* (nota 14).

18 Arellano se refiere a que el doctor Lehmann averiguó en su visita a Nicaragua que la *iguana,* cuando ha puesto los huevos, y el garrobo cuando no tiene qué comer —por ejemplo en marzo—, se ponen *pachacos*. *Cfr.* Arellano, *op. cit.* (nota 3), p. 87.

Discutible es la atribución al origen náhuatl de *hipato* (215), opinión sustentada por Mántica, quien aporta el étimo *xippalli,* 'color aturquesado'. Casi todos los diccionarios que se ocupan del término lo recojen como *jipato*, coindiciendo también en la acepción de 'persona de palidez enfermiza, anémica'. Álvarez Lejarza lo relaciona con *hepático*, Santamaría con *jinchado* (hinchado) y Morínigo con el antiguo español *hipato,* 'hinchado'. Es un término extendido en las Antillas y desde México a Ecuador.

Otras voces indígenas que encontramos en *EG* son de procedencia antillana, como *iguana* (220-221) o *garrobo* (221), referidos a sendos reptiles americanos, *guayaba* (297), que documenta ya el *Sumario* de Oviedo, y, posiblemente, *papayo,* (159) 'árbol de la papaya'[19]. Para acabar, hay que recordar también la palabra *guanacos* (125), que procede del quechua *wanaku* y es utilizado en *EG* con el sentido figurado de 'tonto, simple'.

En fin, a lo largo de estas incompletas notas, espero haber podido contribuir a la caracterización filológica de *El Güegüence* y a apreciar el mencionado mestizaje lingüístico sedimentado en el español de Nicaragua.

19 Es este caso, más que de un étimo arahuaco se trataría de una voz naturalizada y extendida por tierras de lengua arahuaca a partir de una evolución semántica de la palabra *papaya,* similar a la experimentada por *papo*, 'monte de Venus y vulva', con figuración sexual equivalente a su sinónima *mamón* 'papaya', como se llama en Brasil y Río de la Plata.

Reflexiones en torno a una metodología para el estudio de las mujeres escritoras en justas del Siglo de Oro

Nieves Baranda

La herramienta fundamental que para el conocimiento literario es la bibliografía nos ofrece cientos de nombres de autores y autoras de los que nos ha llegado algún tipo de escrito. Ningún especialista en el Siglo de Oro puede sentirse culpable por no conocerlos a todos; de hecho, nuestro método de trabajo se basa en una estricta selección de esos nombres, que agrupamos y clasificamos según diversos criterios, de modo que, basándonos en una minoría, trazamos las líneas maestras de la historia literaria bajo las cuales clasificamos a la mayoría. No es éste el lugar para señalar los muchos factores que determinan ese canon, abundantemente estudiados por la crítica, pero sí quizá para resaltar que una de sus fuerzas de actuación se concreta en la casi eliminación de las mujeres escritoras. Reparar esta ausencia no consiste tan sólo en recuperar, mencionar y estudiar a las autoras, sino en agruparlas de modo clasificatorio para que puedan encontrar un hueco propio en ese canon casi exclusivamente masculino, lo que exige métodos de análisis adecuados y pertinentes al propio objeto de estudio. No soy la primera en postular que el estudio de las escritoras requiere una metodología propia[1], sino sólo una más de las investigadoras que lo pone en voz alta y que se ve obligada a plantear y discutir esa metodología antes de llegar al estudio en sí.

1 Esta necesidad ha sido en gran medida la que ha impulsado el desarrollo de las diversas corrientes de estudios feministas o sobre las mujeres, cuya bibliografía es ciertamente enorme, lo mismo que sus logros, a los que —con las irregularidades que son de esperar— no se les puede negar un gran mérito al poner sobre el tapete nuevos aspectos del hecho literario. En medio de esta marea bibliográfica, a mí me convencen especialmente los planteamientos de Lola Luna, «Escritoras para una historia literaria», en *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona y Sevilla, Anthropos e Instituto Andaluz de la Mujer, 1996, pp. 129-137, que desarrollé para su aplicación al estudio de las escritoras del siglo XVI en «Las escritoras españolas en el siglo XVI: la ausencia de una tradición literaria propia», en Montejo, Lucía, y Baranda, Nieves, eds., *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid, UNED, 2002, pp. 33-54. Sobre el canon y su resistencia al cambio, *vid.* el trabajo de Begoña López Bueno en estas Actas.

Ciertamente ignoramos casi todo sobre la gran mayoría de los nombres de mujeres del Siglo de Oro que figuran en las bibliogafías literarias habituales, como la general de Simón Díaz o la particular de Serrano y Sanz. Aparte de las individualidades que casi todos podemos mencionar (Teresa de Jesús, María de Zayas, Ana Caro, Mariana de Carvajal, Sor Marcela de Lope de Vega, etc.) y otras que apenas son conocidas salvo por los muy especializados en el tema, los trabajos de conjunto no abundan. Podemos citar los realizados sobre escritos de religiosas, en especial sobre las monjas que escribieron autobiografías por mandato, cuyas obras constituyen un género bien definido[2]; también se han editado algunas antologías de poesía[3] pero, desde un punto de vista de conjunto, poco más podemos poner sobre el tapete después de las historias de Guzmán y Gallo o Nelken[4]. Con el propósito de ir cubriendo alguna de estas grandes lagunas empecé hace tiempo a estudiar la presencia de mujeres escritoras en las justas literarias de los siglos XVI y XVII, ya que muchas de las entradas de mujeres en las bibliografías anteriormente citadas corresponden a poemas recogidos en ese tipo de obras. Tomados de uno en uno, estos poemas carecen de entidad, pero cuando se suman indican que, si no por su calidad (por lo general ausente de toda la poesía de certamen), al menos sí por su cantidad merecen cierta atención crítica. Con ella no estaremos atendiendo tanto al estudio de escritoras individualizadas como tales, ya que la mayor parte de las autoras sólo nos han dejado una composición, sino a una masa de poemas cuyo nexo se encuentra en el género de sus autores y en la finalidad social con la que fue compuesta.

2 Poutrin, Isabelle, *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995; Herpoel, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato*, Amsterdam y Atlanta, Rodopi, 1999.

3 Desde la más antigua *Antología de poetisas líricas*, ed. de Serrano y Sanz, Manuel, Madrid, RAE, 1915, 2 vols., a las más recientes de Navarro, Ana, *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia e Instituto de la Mujer, 1989; Boyce, Elizabeth y Olivares, Julián, *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995; además en la actualidad hay en marcha una amplia antología de escritoras, dirigida por Anna Caballé, *La vida escrita por mujeres I. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.

4 Me refiero a Pérez de Guzmán y Gallo, Juan, *Bajo los austrias, la mujer española en la Minerva literaria castellana*, Madrid, Escuela Tipográfica Salesiana, 1923; y Nelken, Margarita, *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor, 1930; prescindo de la cita de Ruiz Guerrero porque no supone ninguna aportación; sin embargo, y aunque no sea una historia en sentido estricto, sí hay que tener en cuenta los volúmenes de la *Breve historia feminista de la literatura (en lengua castellana)*, dir. por Zavala, Iris M., desde 1993, en especial el vol. IV, *La literatura escrita por mujer, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Madrid y Puerto Rico, Dirección General de la Mujer y Anthropos, 1997.

En primer lugar deberíamos ser capaces de concretar qué es una justa literaria. Por justa nos referimos a un fenómeno característico de los siglos XVI y XVII, que se integra dentro de las celebraciones públicas patrocinadas por ciudades o grandes instituciones de algún acontecimiento (religioso o civil) y que consiste en un concurso de poesía de convocatoria abierta. Las bases de la convocatoria, por lo general, establecían los asuntos —es decir, los temas y estrofas de cada una de las modalidades—, los plazos de entrega, la lectura de las composiciones, los miembros del jurado y los premios. Una vez terminada la justa, las composiciones podían ser o no editadas dentro del relato de los festejos, cuya impresión patrocinaba el mismo organizador como medio para perpetuar su prestigio. La base fundamental para delimitar el corpus de justas poéticas del Siglo de Oro la constituyen las bibliografías clásicas de: Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*; José Simón Díaz, *Siglos de Oro: índice de justas poéticas*; y la «Bibliografía sobre justas poéticas» de Juan Delgado[5]. Sin embargo, su utilización no soluciona los problemas de delimitación del género, porque, por ejemplo, Simón Díaz incluye obras que en modo alguno pueden considerarse justas, como son las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa o el *Jardín espiritual* de Pedro de Padilla; Simón Díaz y Delgado unen justas con academias, y Alenda recoge numerosísimas fiestas o entradas que nunca incluyeron certámenes.

La mayor dificultad estriba en diferenciar justas de academias, ya que, como señala Jeremy Robbins[6], ambas coinciden en que en ellas se escriben poemas a partir de un tema y metros dados, forman parte del mismo fenómeno de práctica comunal de la poesía propio del XVII, y pueden ser empleadas para promocionar un determinado estilo literario o para dar proyección pública a los poetas que participaban en ellas. A pesar de eso, inicialmente su diferencia era nítida al tener la academia un círculo cerrado de autores, su propio patrón organizador, las funciones de papeles de los miembros (presidente, secretario, fiscal) nítidamente determinadas y un carácter periódico en la celebración de sesiones y temas poéticos amatorios o burlescos. En cambio, en la justa se hace una convocatoria pública y abierta que tiene su propio modelo de desarrollo con la exposición pública de poemas, la lectura, la valoración por parte de los jueces y la concesión de premios; además se caracteriza por ser una celebración puntual ligada a un festejo civil o religioso

5 Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903; Madrid, CSIC, 1962, col. Cuadernos bibliográficos, V; y en *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 198-207, respectivamente.

6 Robbins, Jeremy, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis, 1997, pp. 47-58.

que pretende aglutinar a toda la población. Con el tiempo esta diferencia se difuminó en parte, ya que desde 1650 en adelante las academias empiezan a celebrarse con motivo de acontecimientos civiles de interés general, mientras que parece que las justas se especializan en motivos religiosos, lo que coincide con la ampliación del significado del término *academia*, que desde mediados de siglo se aplica a celebraciones esporádicas y no solo a encuentros periódicos[7].

Sin embargo, aplíquese el título que se le aplique, justa o academia, desde el objetivo de nuestro estudio existe una diferencia fundamental entre ambas: la justa realizaba una convocatoria abierta al conjunto de la sociedad, por lo general ni siquiera circunscrita al lugar en el que se celebraba, sino ampliada a otras localidades del reino; mientras que la participación en la academia quedaba restringida a sus miembros o a personas allegadas a su círculo. Ciertamente hay que aceptar, como señala Robbins, que en los lugares pequeños las justas literarias podían tener el mismo carácter restringido que las academias debido al limitado número de poetas, que seguramente se conocían entre sí. Pero, aun así, la justa permitía que intervinieran poetas o, mejor dicho, personas con veleidades literarias ocasionales, que no tenían que estar necesariamente en esos círculos; es decir, versificadores cuyo acceso a las academias sería imposible. Esta diferencia resulta esencial en nuestro trabajo porque las mujeres suelen pertenecer al grupo excluido de la sociedad literaria, a la cual pueden tener acceso precisamente a través de una convocatoria pública. Una prueba palpable de esta diferencia la encontramos en las propias obras, pues mientras que Jean Pierre Etienvre pudo afirmar que las academias estuvieron reservadas a los hombres[8], Aurora Domínguez estudiaba la presencia de mujeres en las justas, como yo misma hice en el V congreso de AISO[9], donde apliqué gráficos y estadísticas para poder organizar el estudio debido al gran número de mu-

7 *Vid.* King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1963, p. 93.

8 «Visages et profils féminins dans les *Academias* littéraires du XVII^e siècle», en *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siécles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 351-365; más optimista es J. Robbins en sus apreciaciones sobre el particular, *op. cit.* (nota 6), pp. 16-17.

9 Domínguez, Aurora, «De monjas y poesía de ocasión en la España del seiscientos», en Porro Herrera, M.ª José, ed., *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000)*, Córdoba, Universidad, 2001, pp. 41-50; se ocupa fundamentalmente de las religiosas y en sus palabras, con deseo de «dar un toque de atención» sobre el particular (p. 47). En el anterior congreso de AISO realicé una propuesta aún en elaboración que titulé «Poesía escrita por mujeres en certámenes públicos: I. Hasta 1625»; la segunda parte de esa

jeres que desde 1601 en adelante presentan poemas en esos certámenes. Así, en nuestro trabajo nos limitaremos a aquellos «concursos» cuya convocatoria sea amplia, abierta a toda la sociedad, para asegurarnos de que la ausencia o presencia de mujeres en ellos no viene determinada por exclusiones apriorísticas de un grupo dado, sino por otras causas.

Además de las justas y las academias encontramos en estas bibliografías descripciones de fiestas, en las cuales la poesía, como era habitual, ocupa un lugar público relevante, ligada a la transformación del espacio común en un lugar festivo: altares, iglesias, monumentos de arquitectura efímera, plazas, etc. podían ser soporte de poesías compuestas para la ocasión por los ingenios locales. En estos casos el autor de la descripción de los festejos no suele señalar a los autores de esos poemas, que suponemos hombres por lo general, aunque también podemos creer que hubiera mujeres, sobre todo cuando se habla de las monjas que adornan dependencias de su convento. Sin embargo, aparte del insalvable problema que pueda plantear la anonimia —que afecta a todos los impresos y manuscritos aquí en discusión, como veremos—, nuevamente nos encontramos con que la participación poética en estas celebraciones venía mediatizada por la pertenencia a cualquiera de los grupos organizadores de las mismas, que tienen poder para establecer exclusiones por el género (lo hagan o no), como sucedía con las academias[10]. Conviene entonces descartar los poemas recogidos en celebraciones festivas cuando no sean fruto de la convocatoria pública a un concurso.

comunicación se ha leído en Burgos, en el VI Congreso de AISO. Ambos trabajos forman parte de un libro en curso en el que pretendo trazar la historia literaria de base positivista sobre las mujeres escritoras del Siglo de Oro, un adelanto para el siglo XVI está ya disponible en el volumen *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española, op. cit.*

10 Casos que entrarían en este grupo por más que sí incluyan poemas de mujeres serían, por ejemplo, Gómez, Vicente, *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la beatificación del glorioso padre san Luys Bertrán. Por el padre maestro fray Vincente [sic] Gomez de la Orden de Predicadores. A la illustrissima señora doña Guiomar de Corella y Cárdenas, Condessa de Puebla*, Valencia, Juan Chrisóstomo Garriz, 1609, donde se recoge una canción de una monja perteneciente a una de las órdenes religiosas que participan en el festejo: «De Sor Ángela Sánchez, religiosa de santa Cathalina de Sena, Canción» (p. 164); otro caso, ahora con un anónimo, sería el de Francisco Martínez, *Las exequias y fiestas funerales, que hizo la Santa Iglesia de Origuela, y sus Parroquias, á la dichosa muerte del Venerable y Angelico P. Mossen Francisco Geronymo Simon: Beneficiado en la Parroquia de S. Andres de la Ciudad de Valencia. Con una breve summa de su vida y muerte; la qual va en el primer Capitulo*, Orihuela, Agustín Martínez a costa de Manuel Varage, 1612: «A los tres nombres del Venerable Padre mossén Francisco Geronimo Simón, por una devota monja del Convento de S. Sebastián desta ciudad. Soneto», f. 51r., este poema estuvo fijado en la capilla de Santa Ana.

Aun con estas exclusiones, el número de justas que se celebraron a lo largo del período que tratamos asciende a más de 60, el de mujeres participantes ronda las 250 y el de composiciones escritas por ellas estaría en torno a esa misma cantidad[11]. Tales cifras aconsejan recurrir para su análisis a técnicas cuantitativas y a gráficos, porque, aunque no son habituales en nuestra área de conocimiento, son el mejor medio para establecer algunas conclusiones cuando se trabaja con tantos datos. Sin embargo, esos métodos no carecen de riesgos, puesto que prescinden de matices (tan necesarios en nuestros análisis), ya que su puesta en práctica conlleva la aplicación mecánica de ciertas normas previamente establecidas que exigen inclusiones o exclusiones no siempre susceptibles de ser argumentadas desde un punto de vista no numérico. Ahora bien, creo que, aun con estas carencias, los resultados que pueden ofrecer resultarán perfectamente válidos si no los juzgamos como axiomas intocables o balances matemáticos exactos, sino que los estimamos como una muestra de las tendencias dominantes en un panorama de conjunto, y, por tanto, como una herramienta de trabajo muy útil y precisa[12]. Es imprescindible, sin embargo, ser extremadamente riguroso en el establecimiento de las normas generales y en su puesta en práctica, ya que sólo la homogeneidad de los datos puede garantizar posteriormente unos resultados coherentes. Así pues, aun con los matices que aquí se señalan y los que se introduzcan en la posterior interpretación de los resultados, debemos tener en cuenta algunos problemas que afectan al corpus general y a la criba de datos particulares de cada certamen.

Una vez delimitado el concepto de justa, hay que recordar que no todas las justas celebradas en el Siglo de Oro se recogieron por extenso en una relación, de modo que sabemos de su existencia pero no conocemos sus participantes ni sus poemas. Por un lado habría que tenerlas en cuenta a la hora de establecer el total de justas celebradas en el período de estudio, pero por otro, y considerando que en esos casos la falta de datos precisos sobre los participantes supondría omitir todo dato relativo a las mismas en los balances sobre proporciones de hombres y

11 Téngase en cuenta que hay mujeres que escriben más de una composición y otras que sólo son mencionadas en el vejamen o en la relación de la justa, sin que se haya conservado su poema.

12 Estos métodos han sido fructíferos en su aplicación a la poesía de cancionero, como muestran los trabajos de Beltrán, V., o el de Casas Rigall, J., sobre la agudeza; muestras más antiguas son las de Morley y Bruerton sobre la versificación en Lope y la cronología de sus comedias. Una defensa teórica sobre su validez la encontramos en Burke, Peter, *History and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 1992, pp. 33-38, donde se diferencia entre los análisis hechos sobre la muestra total (nuestro caso) o los de carácter estadístico elaborados sobre muestreos parciales.

mujeres, etc. y que tal omisión desequilibraría el resultado, parece preferible prescindir totalmente de ellas en el estudio.

En cuanto a los datos sobre las autoras, hay que considerar varios aspectos. En primer lugar que no todas las que participaron en la justa o que enviaron sus poemas para que fueran leídos vieron su poesía editada en la recopilación final. Por lo tanto, podemos encontrarnos con que en el vejamen o en otra parte de la relación se mencionen autoras cuyos poemas no se han conservado. Desde el punto de vista estadístico esas mujeres deberían ser tenidas en cuenta, porque su presencia en la justa (y éste será un aspecto que mencionaremos en nuestros análisis) ha sido real; no obstante, y dado que en muchas justas no se hace mención de participantes no editados o, si se hace, es tan general que no pueden extraerse datos, tales menciones deben ser estimadas por separado, aunque luego se tendrán en cuenta para completar las interpretaciones[13]. Lo mismo cabe decir de los poemas presentados, porque muchos, de hombres y mujeres, no fueron editados. De hecho, es frecuente en las relaciones de festejos la conciencia de su autor de que debe reducir su relato al máximo y que debe hacer una selección drástica de poemas, seguramente para ceñirse a una extensión dada que vendría limitada por el presupuesto disponible para financiar la impresión de la obra. Así, no es raro encontrar un elevado número de poesías cuando se trata de composiciones breves (sonetos, epigramas), y pocas cuando se trata de poemas largos, como romances, estancias, etc. Por tanto, el proceso de selección para la publicación tenía dos fases: la primera, efectuada por los jueces durante la celebración de la justa por medio de los premios; la segunda, efectuada por el compilador del impreso, que actuaba según sus propios criterios. En ambas fases debían influir prejuicios de género[14], con lo que el balance en este aspecto no puede ser ecuánime ni reflejar exactamente el porcentaje de presencia femenina/masculina. No obstante, dado que nuestros resultados se basan en una

13 Un caso significativo es el de la justa recogida por Rebullosa, Jaime, *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo a la canonización de su hijo san Ramón de Peñafort*, Barcelona, Jaime Cendrat, 1601, porque se editan una canción de «una religiosa» y una glosa de Catherina de Cardona, aunque en el vejamen se citan como mujeres participantes: Figuerola, Ollerá, Boscana, dama catalana, Leonarda, Ninfa Astora, Alburquerque, Iori, Fontellas y «mil hermosas damas».

14 También es perceptible en la selección de nombres que efectúan los compiladores la importancia del peso social de los elegidos, no sólo en función de su nacimiento, sino también por los cargos civiles o eclesiásticos que ostentaban. Nuevamente, la posición de las mujeres, cuya posibilidad de detentar cargos se limitaba a la vida religiosa, y cuya influencia no dependía de ellas mismas sino de los varones a los que estaban vinculadas, es de menor peso.

muestra amplia, si no en una representación exacta de la posible realidad de la época, creo que la tendencia de cada momento quedará suficientemente reflejada en sí misma y en comparación con el resto de etapas consideradas, tendencia que no solo será muestra de la posición de las mujeres respecto a la presencia pública de su escritura, sino también de la actitud de los hombres hacia el fenómeno.

En segundo lugar (después de haber concretado qué es una justa literaria) debemos tener en cuenta que hay autoras que participan con más de un poema o en más de una sección, e incluso las hay que entregan su composición fuera de concurso. El hecho de que una misma autora escriba más de un poema nos obliga a separar en nuestros balances el número de poemas de mujeres del número de autoras, y atender a cuántas participan en la justa con más de un poema o cuántas participan en más de una justa. En cuanto a las que presentan poemas fuera de concurso que luego figuran editados en la relación de las fiestas, creo que su cómputo junto con las concursantes no distorsiona el resultado global, puesto que su presencia viene posibilitada por la amplitud de la convocatoria y su inclusión en el impreso obedece a las mismas razones por las que están presentes otras mujeres. Junto a éstas puede darse el caso de que la relación festiva donde se incluye una justa contenga en sus preliminares algún poema de mujer, que no se computará en nuestro estudio porque no pertenece a la justa propiamente dicha[15].

En tercer lugar hay que referirse al problema de los anónimos y los seudónimos. Es insalvable la falta de información que afecta a los poemas completamente anónimos[16], que tanto pueden ser de hombres como de mujeres, pero hay veces en las que si bien no se da nombre, el sustantivo que idenficia al autor/-a lleva la marca de género femenina (una dama, una monja, labradorcilla de Salamanca, etc.). Por otra parte existirán seudónimos que bajo un nombre de mujer organizado como una identidad real (es decir, nombre y apellido/-s) oculten a un hombre. Dadas estas posibilidades junto a la contraria (que bajo nombres o seudónimos masculinos se escondan mujeres), aceptaremos sin más que

15 De forma paralela a mis análisis sobre las justas realicé una amplia recogida de datos sobre los poemas de mujeres en paratextos de impresos, distribuyéndolos cronológicamente por medio de gráficos de barras a partir de 1588, fecha en la que recojo el primero. Los resultados de este trabajo inédito también se incluirán en el libro en preparación.

16 Por ejemplo Mesía de la Cerda, Pedro, autor de la *Relación de las fiestas eclesiásticas y seculares que la mui noble y siempre leal ciudad de Córdova ha hecho a su ángel custodio S. Rafael este año de MDCLI*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1653, incluye muchas poesías anónimas, incluso varias premiadas, porque, según dice, le llegaron sin nombre y nadie reclamó su autoría.

cuando un poema se edita con nombre de mujer también es suya la autoría. Con este procedimiento tan expeditivo eliminamos posibles matices (nuevamente tendrán que dejarse a la posterior interpretación de los datos)[17] pero, si bien prescindimos de la realidad (poema de hombre o de mujer), aceptamos la representación que se hace de ella, como si fuéramos lectores de la época y no personas del círculo de «iniciados» que conocían esas falsas identidades.

En cuarto lugar podría mencionar un aspecto menor como es el de la cronología. Las relaciones de los festejos solían escribirse e imprimirse en un plazo de tiempo muy breve después de la celebración del mismo, de modo que podría tener poca importancia consignar los datos extraídos en el año de su celebración o en el inmediatamente posterior, que podría ser el de la publicación de los poemas, puesto que la mayoría son impresos. Aun estando convencida de que la oscilación de uno o dos años no es de una gran relevancia en un balance tan extenso como el que está efectuándose, siempre prefiero computar el año de celebración, y, sólo en caso de duda, el de impresión de la relación festiva.

Con los planteamientos metodológicos hasta aquí expuestos parece evidente que los resultados que se pueden extraer del estudio pertenecen fundamentalmente al campo de la sociología literaria. Efectivamente, así es, pero en nuestro caso ese enfoque no debe considerarse accesorio al estudio del tema de la mujer escritora, sino base esencial para el mismo. Las mujeres escritoras están profundamente afectadas (mucho más que los hombres) por la consideración social hacia su posición como emisor autorizado, de modo que el estudio de la escritura femenina en este período sólo puede valorarse adecuadamente conociendo la extensión y aceptación social del papel de las mujeres autoras, porque una actitud positiva hacia este fenómeno conduce a insertar este «nuevo» papel en la construcción simbólica de la mujer, haciendo de la escritura femenina quizá un acto de modernidad pero no de transgresión.

De una forma más precisa, el método de análisis aquí propuesto, amén de servir al estudio de las justas en sí, debe permitir extraer datos para su posterior valoración sobre los siguientes aspectos:

— Presencia pública de las mujeres escritoras a lo largo de los siglos XVI y XVII, en especial de este segundo, porque es cuando se desarrolla con su máximo esplendor el fenómeno de las justas.

17 Caso de la mencionada en una justa tardía que dicen los poetas que es de un hombre aunque lo lee una mujer.

— Distribución cronológica de esta presencia o interés, ya que se establecen gráficos con divisiones quinquenales para todo el período de referencia.
— Distribución geográfica de las mujeres escritoras. Las justas son un fenómeno sólo urbano pero ejercen su atracción fundamentalmente sobre el entorno inmediato, de modo que cada justa servirá para representar la situación de las mujeres escritoras en una zona y tiempo dados que, en comparación con las restantes justas, podrá ser adecuadamente valorado.
— Participación de las mujeres de diversos estamentos y estados en esta actividad poética. Aunque en la mayor parte de los casos no puede identificarse con certeza a las autoras, dada la escasez de datos que aportan las rúbricas de los poemas, a través de sus apellidos, títulos nobiliarios, tratamientos u otros elementos asociados a la presentación de la autora o a su mención en la sentencia, puede establecerse la procedencia social de bastantes de estas mujeres y apuntar la tendencia de los grupos.
— Tipos de estrofas y metros. Dada la variedad de estrofas y temas que presentan las justas y su diversa dificultad, a veces comentada por los propios compiladores, cabe determinar la pericia literaria de estas mujeres, y deducir su formación y sus preferencias.
— Actitud de los hombres hacia la escritura de las mujeres y su valoración social. Este aspecto no solo se desprendería del número de poetas femeninas que se editan en la relación de la fiesta, sino sobre todo de los comentarios que con frecuencia se hacen a esa participación en rúbricas, sentencias o vejámenes.

Los resultados de una investigación como la que se propone son valiosos *per se*, en cuanto que nos permiten conocer mejor las justas poéticas del Siglo de Oro y a las mujeres escritoras de ese período. No obstante, su mayor aportación radica en ofrecer un marco de datos fiable para entender mejor a las escritoras, cuya obra podrá estudiarse no solo en relación a la de sus pares (más bien dis-pares) hombres, sino sobre todo respecto a la escritura de las mujeres en su momento, que establece un modelo con el cual cada autora debe ser relacionada necesariamente, ya sea por distanciamiento voluntario ya por proximidad. Éste, creo, es el camino para construir una historia literaria de la escritura femenina en el Siglo de Oro, que desde su propia identidad y metodología pueda ser puesto en relación con la escritura masculina, y de este modo llegue a tener una consideración propia dentro del canon.

Teología y política en los villancicos del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro

Alain Bègue

El propósito de la presente ponencia es mostrar cómo el villancico, género poético de función teológico-lúdica, puede convertirse en un recurso propagandístico tanto para la autoridad eclesiástica como para la monarquía. Para ello nos limitaremos al estudio de los villancicos escritos por el autor setabense José Pérez de Montoro (1627-1694) con motivo de la defensa de la doctrina marial de la Inmaculada Concepción, y de la afirmación de la supremacía de la religión católica y la alabanza de la Casa de Austria, mediante la utilización del contexto histórico de las guerras austro-turcas de los años ochenta del siglo XVII.

Como bien es sabido, la doctrina de la Inmaculada Concepción goza de una fervorosa devoción popular en España, respaldada por la actuación, desde el siglo XVI, de los monarcas españoles en favor de su dogmatización en Roma. En Andalucía, esta devoción llega incluso a convertirse en defensa encarnizada de la creencia cuando, a principios del siglo XVII, se enciende la ciudad de Sevilla debido a una virulenta disputa entre los dominicos, seguidores de la tesis tomista que excluye a María de todo pecado mortal y venal excepto del original, y las demás órdenes, encabezadas por los franciscanos, máximos defensores de la doctrina[1]. La violencia de los sucesos sevillanos conducen a Felipe III a que envíe representantes a Roma para que la Santa Sede zanje el problema. Los esfuerzos españoles se ven recompensados con la promulgación, el 8 de diciembre de 1661, de la constitución *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, que prohibe cualquier discusión que fuese en contra del sentimiento común y piadoso de la Iglesia[2]. La alegría causada por dicha promulgación en Sevilla queda reflejada en un villancico escrito por Pérez de Montoro[3].

1 Los datos relativos a Sevilla proceden principalmente de Reyes Peña, Mercedes de los, «Un pasquín anti-inmaculista en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII», en Reyes Cano, Rogelio, Reyes Peña, Mercedes de los y Wagner, Klaus, eds., *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 133-143.

2 Véase *Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1922, tomo 7, primera parte, p. 1175. En adelante *DCT*.

3 Pérez de Montoro, José, *Obras posthumas lyricas*, Madrid, Antonio Marín, 1736, II, pp. 112-113.

Junto con Sevilla, Cádiz se destaca por su fuerte implicación en la defensa de la doctrina inmaculista. Esto se explica, según el historiógrafo carmelita Jerónimo de la Concepción, por su primacía universal en el establecimiento y la difusión de la celebración del privilegio mariano. San Basilio, primer obispo de Cádiz y también carmelita, habría sido el instaurador —hacia el año 37— de las celebraciones inmaculistas, antes que los demás templos de la Península y mucho antes de que la doctrina fuera adoptada por los demás países[4]. Menos hipotéticos son el juramento de la defensa de la doctrina marial por los cabildos municipal y catedralicio, en 1618[5], y la petición, el 5 de octubre de 1639, de que cada sermón sea precedido por una alabanza dedicada al «Santísimo Sacramento en nombre de la muy pura concepción de Nuestra Señora concebida sin pecado original»[6]. En 1668, se funda un convento de religiosas descalzas de la Inmaculada Concepción Recoletos[7] y se publican libros a favor de la doctrina marial[8]. Además, la ciudad portuaria no dejó de hacer suntuosas celebraciones en 1654, después de que Felipe IV hubiera jurado su adhesión a la doctrina, y en 1662, después de la publicación de la bula del papa Alejandro VII[9].

Así, pues, fue en este contexto cuando Montoro escribió sus treinta y ocho villancicos dedicados a la Inmaculada Concepción, convirtiéndose así en uno de los compositores de villancicos del siglo XVII más fecundos en el tema. La mayoría de estas obras pertenecen a las siete series elaboradas en Cádiz entre 1688 y 1694, cuando el poeta era el autor oficial de villancicos de la catedral gaditana. La defensa de la doctrina marial por parte de Montoro se manifiesta principalmente en dos planos: uno semántico-teológico y el otro estilístico, mediante la utilización de un supralenguaje religioso y la inclusión del auditorio en el espacio ficticio de los cantos.

Respecto al primer plano cabe señalar la insistencia, por parte del poeta, en la imperiosa necesidad de defender el privilegio mariano mediante su reconocimiento por la Iglesia romana, tal como ocurre en el tercer villancico de la serie de 1693, en el que, aprovechando la es-

4 Véase Jerónimo de la Concepción, Fray, *Emporio de el orbe, Cadiz ilustrada, investigacion de sus antiguas Grandezas, discurridas en concurso de el general imperio de España*, Amsterdam, Juan Bus, 1690, pp. 206-207.

5 Véase Archivo Histórico Municipal de Cádiz (en adelante AHMC), Actas capitulares, lib. 9, f. 197.

6 AHMC, Actas capitulares, lib. 20, f. 428.

7 Véase Morgado García, Arturo, *El estamento eclesiástico y la vida espiritual en la diócesis de Cádiz en el siglo XVII*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996, pp. 58-59.

8 *Idem*, pp. 127-128.

9 Véase Jerónimo de la Concepción, Fray, *op. cit.*, pp. 465-470.

tructura dialogada del canto, Montoro crea un debate con fines apologéticos[10]. En el debate, el autor insiste en el hecho de que los feligreses deben seguir la constitución papal, que les pide adherir la doctrina mariana y la conversión de ésta en dogma católico, al subrayar la diferencia semántica entre los verbos «adoran» y «creer»:

1. De este admirable misterio,
principio de nuestro bien,
que ardiendo en la caridad,
nos ha encendido en la fe,
los finos amantes desean saber
si es menester, o no es menester,
que la ley, que le manda adorar,
le manda creer.
2. No es menester.
3. Sí es menester.

(OP, II, p. 164, 1693, IC, V3, v. 1-9)

En otras ocasiones, Montoro intenta dar una explicación del privilegio mariano. Así ocurre en el cuarto villancico de la serie de 1688, en el que muestra que dicho privilegio forma parte del programa divino y que María fue preservada del pecado original desde el mismo instante de la falta cometida por Adán y Eva:

Todos en Adán pecaron,
y al común riesgo esta niña
se halló (aun antes) preservada,
con que fue bien prevenida.
Pues al paso que cayeron
de la culpa en la desdicha,
a ese mismo paso tuvo
Dios de su mano a María.
(OP, II, p. 133, 1688, IC, V4, v. 21-28)

La segunda explicación propugnada por nuestro poeta es la de la pureza de María en el mismo momento de la creación y formación física de su alma, es decir, en el primer instante de su concepción, tal como lo había defendido Tertuliano al negar, en su obra *De carne christi,* que la virginidad de María fuera obtenida *in partu* pero bien *ante partum.*

10 Ya señalamos en otra ocasión que el poeta privilegiaba la estructura de debate en las obras dedicadas a la Inmaculada (véase Bègue, Alain, «La primera réplica en los villancicos polifónicos de José Pérez de Montoro», *Criticón,* 83, 2001, p. 141).

Se trata de la concepción pasiva, esto es, del momento en que el alma se une con el cuerpo y no de la concepción activa, el acto generador entre san Joaquín y santa Ana[11].

> 2. ¿Quién viene allá?
> Viene una hermosura recién concebida,
> que en el mismo instante físico y real
> de su animación, logró la salud,
> sin costarla el susto de la enfermedad.
> (OP, II, p. 125, vv. 8-12)

La defensa inmaculista pasa asimismo por la utilización de procedimientos estilísticos que consisten principalmente en borrar las fronteras entre el género de los villancicos y otros géneros artísticos, al utilizar el supralenguaje religioso ya existente, y en buscar la participación del auditorio.

El dominio espiritual de la Iglesia hace que se produzca un supralenguaje religioso difundido por los distintos medios artísticos y que refleja una cosmovisión unívoca. En los villancicos de Montoro esto puede verificarse, por ejemplo, en la aproximación del villancico a obras dramáticas religiosas tales como los autos y las loas sacramentales, debida por ejemplo a la introducción de locutores alegóricos. Además, la representación de la Inmaculada en la obra del poeta setabense realza cierta influencia de la iconografía oficial. En efecto, forzoso es constatar que las descripciones de Montoro se conforman —aparte de algunas originalidades al utilizar el hipotexto iconográfico común— a la representación iconográfica de la Inmaculada, que se había fundado desde el siglo xv en los textos bíblicos del Génesis y del Apocalipsis y que se fijan en El *arte de la pintura* de Francisco Pacheco, publicado en 1649[12]. La representación infantil y los atributos de la Inmaculada (túnica blanca, manto azul, corona de doce estrellas, luna y/o serpiente pisada por ella) sólo obedecen, en la obra de Montoro, a una finalidad hiperbólica.

Otros recursos estilísticos consisten en hacer partícipe del asunto al auditorio, en esfumar la frontera entre el espacio ficcional de las obras y el extraficcional del público. Así, por ejemplo, al esquema estructural fundado en la exhortación inicial, característica del villancico, Montoro le añade en varias ocasiones el empleo de las dos primeras personas del plural. El primer villancico de la serie de 1693 repite a modo de estri-

11 Véase *DTC*, tomo 7, primera parte, p. 846.

12 Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura,* ed., intr. y notas de Bonaventura Bassegodas i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 575-577.

billo los versos «Servid y sirvamos, / cantad y cantemos». En este caso, el locutor se dirige al auditorio mediante la utilización de la segunda persona del plural del imperativo para incluirlo después en el espacio textual al emplear la primera persona del plural. Nuestro poeta procede de manera más sutil cuando recurre al presente del indicativo combinado con la primera persona del plural en la modalidad asertiva, como ocurre en el ejemplo siguiente:

1. Con licencia de las luces,
hoy, que el ruido de los rayos
quiere que el diablo sea sordo,
es menester que oiga el diablo:
pues si el pobre no supo
cómo ni cuándo
se encendió la luz bella
que hoy adoramos,
(OP, II, p. 169, 1693, IC, V5, vv. 1-8)

Montoro supo también poner en práctica estrategias propias de las obras dramáticas, cuando los locutores se convierten en verdaderos personajes que transmiten indirectamente un mensaje al auditorio. El poeta hace así uso del «tropo comunicacional», que, según lo define Catherine Kerbrat-Orrecchioni, se produce «cada vez que se opera, bajo la presión del contexto, una inversión de la jerarquía normal de los destinatarios: es decir cada vez que el destinatario que, en virtud de los indicios de alocución pasa en principio por ser el destinatario directo, no constituye en realidad más que un destinatario secundario, mientras que el verdadero alocutario es en realidad el que tiene en apariencia el estatuto de destinatario indirecto»[13]. En los ejemplos que siguen vemos claramente esta desviación de la trayectoria locutoria hacia el auditorio mediante el uso de frases yusivas implícitas.

4. Sí es menester;
María es merecedora
de lo más, y aunque la den
cuanto obsequioso toca al sacrificio,
siempre es mayor culto el obedecer,
.....
3. Sí es menester,
porque de esta aurora el limpio,

13 Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales. I/Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 92.

puro, intacto amanecer,
ni duda ya el mundo lo claro que está,
mas con el precepto, sin ojos se ve,
(OP, II, p. 167, 1693, IC, V3, vv. 41-45 y 53-57)

Otro procedimiento radica en la desviación de la función lúdica de las obras conclusivas de las series. Ya señalamos en otro trabajo la gradación interna de las series dedicadas a la Inmaculada Concepción desde una primera composición dedicada a la exhortación y a la majestad del objeto celebrado hasta un último canto político-lúdico en el que se moteja al diablo. Dichas composiciones comparten ciertos rasgos: son jácaras —su tonalidad y su música son, pues, ligeras, festivas y cómicas— representan burlescamente al diablo —insisten en su derrota y en su aspecto físico infernal, o realzan su estupidez— y su comicidad va acompañada de una violencia que parece tener una función exutoria, catártica para el público. En efecto, a semejanza de lo que ocurre en la conclusión de ciertas obras dramáticas menores, las series de villancicos de la Inmaculada concluyen con un canto cuya finalidad es hacer rabiar al personaje «tonto y apaleado». Se multiplican así los verbos y locuciones verbales de acción tales como «sacudir», «raigar el casco», «romper la cabeza», «descalabrar la cholla», «rajar el casquete» o «reventar», así como los sustantivos resultativos de violencia («quebrantahuesos» y «golpe»).

Así como utiliza el villancico como medio apologético de la Iglesia católica, al procurar defender la doctrina de la Inmaculada Concepción mediante la explicación del privilegio o recurriendo a procedimientos estilísticos que no tienen como meta sino la reunión del auditorio en torno a la doctrina, Montoro recurre al género de los villancicos como soporte propagandístico para elogiar la Casa de los Austria con motivo de las victorias de la coalición cristiana contra los turcos, en los años ochenta del siglo XVII.

Durante esos años las tropas cristianas reunidas en torno al emperador Leopoldo I de Austria infligen a los otomanos, instalados en Hungría desde su audaz e inaudita invasión de 1529[14], provocan decisivas derrotas y liberan progresivamente el reino de Hungría de su dominio. En 1683, el Gran Visir de Hungría, Kara Mustafá, decide sitiar Viena, la capital imperial, que sólo verá la salvación en la intervención de una coalición extranjera encabezada por el duque Carlos V de Lorena y por Juan III Sobieski, rey de Polonia. Tres años después, los principales mandos cris-

14 Halász, Zoltán, *Historia de Hungría*, Editorial Corvina, 1975, p. 92.

tianos concuerdan en sitiar Buda, capital de la Hungría turca, que acabará abdicando el 2 de septiembre de 1686 gracias a los esfuerzos conjugados de las tropas del duque de Baviera, Maximiliano Emmanuel, y del ya citado duque de Lorena.

Con este motivo fueron escritos el tercer y el cuarto villancico de la serie de 1683 y las cuatro primeras —así como la octava— composiciones de la serie de 1686, interpretadas en el madrileño convento de la Encarnación. Ahora bien, el autor se encuentra con la necesidad de explotar el tema tomando en cuenta el verdadero objeto de la celebración litúrgica: la Natividad. Y esta conciliación se manifiesta a través de la adopción de un carácter narrativo enfatizado y fundado en la utilización de géneros y en esquemas estructurales preexistentes.

El primer recurso consiste en la utilización de modos de difusión como las gacetas y las relaciones de sucesos, vendidas y narradas por los ciegos. El tercer villancico de la serie de 1683 nos ofrece un buen ejemplo al recrear al inicio un diálogo entre dos ciegos, que debe despertar el interés del auditorio:

1. Lleven todos los curiosos
una gaceta nueva
que hoy ha salido.
2. ¿Qué cosa?
3. Prodigios contiene,
milagros encierra.
4. Diga de lo que trata.
5. De lo que está pasando
en Cielo y tierra.
6. Dénosla luego.
7. Llévenla y crean
que es toda un prodigio,
por ser verdadera.
(OP, II, p. 176, 1683, N, V3, v. 1-13),

Las coplas se abren sucintamente, en un estilo vulgar y con alusiones metafóricas, sobre el nacimiento, la vida de Jesucristo y el significado de su presencia, para relatar a continuación los principales sucesos escogidos por el autor acerca de la batalla de Viena:

1. Lo primero, del Cielo se sabe
de aquesta gaceta,
que por cierto tropiezo del hombre,
Dios ha dado en tierra;
y aunque Cordero,

un león en Judea
dicen le vieron.
(OP, II, p. 177, 1683, N, V3, v. 23-29)

Los siete versos de esta estrofa aluden metafóricamente al pecado original («tropiezo del hombre») que, mediante un concepto fundado en una traslación de los efectos del tropiezo, acarreó la encarnación de Dios («Dios ha dado en tierra») y la remisión de los pecados por Jesús, hecha posible por el misterio mismo de la Trinidad, que permite la traslación de la persona del Padre a la del Hijo, en la base de una doble representación metafórica y antitética de Jesús/«cordero», citada por Juan Bautista y de Jesús/«león en Judea» del Apocalipsis. La segunda estrofa se apoya en la Pasión de Cristo mediante una alusión eucarística, al recurrir a la socorrida metáfora del grano que simboliza la venida a la tierra del reino de Dios. Montoro resume así a grandes rasgos la historia del Mesías en catorce versos. La estrofa siguiente permite establecer la confluencia de este tema con el de la defensa de Viena. La tradicional asociación de Lucifer con el Islam, fundada en la representación guerrera presentada en el Apocalipsis de una mujer pisando la luna, atributo de la religión musulmana, facilita esta reunión simbólica:

3. Cuenta cómo Luzbel ha caído
por esto al infierno,
donde rabia al oír que le llamen
el diablo cojuelo;
Tuvo un enfado,
y con él, como en brasas,
siempre ha quedado.
4. Cuenta que el Gran Sultán en Turquía,
rendido a la Iglesia,
ha dispuesto poner los cristianos
sobre su cabeza:
Vino por lana,
pero le trasquilaron
en una plaza.
(OP, II, p. 177, 1683, N, V3, v. 37-50)

Las diez estrofas que siguen relatan sucesos históricos de la época escogidos por el autor: la invasión de Alemania, la caída de los moros en el Danubio, el abandono de su tienda por el Gran Visir Kara Mustafá en su huida, la persecución de los fugitivos otomanos por los duques de Baviera y Lorena, la coalición de los reyes cristianos, las lágrimas del papa que asiste a la expansión musulmana, el apoyo del rey polaco Juan III y, por fin, el acta de devoción y de gracias del pueblo español a la Virgen de Atocha.

Además de la elaboración de ciertos villancicos en forma de gaceta, Montoro acude a uno de los personajes tipo que poblaban las obras dramáticas del Siglo de Oro: el morisco. La expulsión definitiva de los moriscos decretada el 4 de abril de 1609 acarreó la menor presencia del personaje en el teatro del siglo XVII, pero la coyuntura de los años ochenta favorece su reaparición, bien bajo una apariencia noble digna de las novelas bizantinas, bien bajo una apariencia burlesca, como sucede en los villancicos de Montoro. Pero sus personajes no sirven sino para significar su rechazo de la fe mahometana y la superioridad de la religión católica, ya que huyen de Buda para refugiarse en Belén. Este rechazo de la religión musulmana los conduce a burlarse de ella y también a justificar la derrota de los moros por el nacimiento de Jesús:

1. Un plaza tan afamada
   vencer cristianilios pocos.
2. Los turcos, como ser locos,
   tener cabeza alunada.
1. Un Ninio les dar la entrada,
   que al moro su madre fía.
2. Por esa Virgen María,
   e otro Ninio, restaurar.
   (OP, II, p. 218-219, 1686e, N, V3, v. 58-65)

Otro procedimiento consiste en introducir los sucesos húngaros mediante el uso de las representaciones metafóricas tradicionales de la poesía religiosa del siglo XVII desarrolladas en los poemas escritos «en metáfora de», largamente explotados por autores como Alonso de Ledesma o Valdivielso. En el cuarto canto de la serie de 1683, y en el primero de la de 1686, Montoro superpone dos planos, el uno bíblico-alegórico y el otro histórico (la defensa de Viena en el villancico de 1683 y el sitio de Buda en el de 1686). Para ello recurre a la socorrida representación en metáfora de una guerra entre el ejército celestial y las tropas formadas por los ángeles caídos y encabezados por Lucifer.

La ejemplaridad de la composición de 1683 radica en el establecimiento, por parte del autor, de una superposición casi perfecta de ambos planos. Después de la cabeza, en la que unos coros angélicos anuncian a los mortales la nueva victoria celeste, y después de haber aludido al nacimiento de Cristo, las coplas relatan las diferentes etapas de la resistencia y luego de la victoria ante el sitio del «enemigo común», esto es, Satanás. El éxito del autor reside en el predominio del plano guerrero aplicado al nacimiento de Cristo y la permanencia de la narración de los sucesos históricos en un plano casi exclusivamente alusivo.

2. Aquel común enemigo,
cuya saña vengativa
el pueblo de Dios cercado,
y en servidumbre tenía:
¡Qué grande dicha
hoy vencidas sus tropas
puso en huida!
3. De amotinados rebeldes
su ejército componía,
a quien seguía en legiones
la más abrasada Scitia:
(OP, II, p. 180, 1683, N, V4, v. 28-38)

Las estrofas segunda y tercera, que narran el sitio del enemigo, proponen una doble lectura. La alusión al diablo mediante el grupo nominal «enemigo común» era socorrida en la literatura religiosa, pero el contexto histórico permite ver en ella al sultán de Turquía, Mehemet IV, enemigo común de los cristianos que, a través de su representante el Gran Visir, llevó a cabo una lucha encarnizada contra la capital imperial. Asimismo, la alusión metafórica a la esclavitud sufrida por los hombres desde el pecado original resulta ser un tópico literario al que Montoro recurre para simbolizar esa otra esclavitud que conocen los habitantes de Viena durante el sitio. En la tercera estrofa, algunos hechos históricos precisos aparecen en filigrana. En 1671 el emperador Leopoldo I intentó imponer un absolutismo centralista al disolver la dieta húngara y apartar del gobierno a gran parte de la nobleza húngara, provocando así una rebelión encabezada por el joven conde Américo Thököly[15]. Los «amotinados rebeldes» aludidos en el texto son a la vez los ángeles rebelados contra Dios y los bujdosó que se aliaron al Sultán otomano contra el Emperador.

Más adelante, el nacimiento de Cristo es utilizado ingeniosamente por Montoro. La traducción de la encarnación de Dios como abandono del reino celestial por una condición más humilde se convierte, en «metáfora de guerra», en una alusión al abandono de su reino por parte de Juan III de Polonia, que se convirtió en soldado liberador de la capital imperial:

6. En este estrecho, un piadoso
Rey por soldado se alista,
y por triunfar de un soberbio,

15 Véase Ferdinandi, Miguel de, *Historia de Hungría,* Madrid, Alianza, 1967, pp. 142-143.

dejó sus reales insignias:
(OP, II, p. 181, 1683, N, V4, v. 56-59)

Esta superposición se hace explícita en el verso 78, con la creación ingeniosa de un nuevo personaje fundado en la conjunción de los dos planos, bíblico e histórico. La traición de Thököly queda asimilada a la de Judas Iscariote. Sólo el final trágico del apóstol (Mt. 27, 5) difiere del refugio y exilio turco del rebelde húngaro[16]:

9. Vendió un traidor a su dueño,
que Judas Teklei decían;
pero pagará ahorcado
su infidelidad maligna:
(OP, II, p. 181, 1683, N, V4, v. 77-80)

Con el mismo procedimiento los villancicos de 1686 no dejan de recordar la supremacía de la Casa de Austria. Ya se sabe que gracias a la interpretación de un rezo del profeta Habacuc (Hab. 3, 3: «Deus ab austro veniet») y a la aproximación fonética entre el sustantivo latino «austro» y el topónimo «Austria», los Habsburgos se vieron atribuir una función divina. Montoro se apoya tanto en esta asociación como en la comparación de la llegada del cálido viento austral con la venida del Espíritu Santo, hecha a menudo por la Patrística:

2. Alas parece que llevan
los invencibles soldados,
que al inexpugnable muro
valerosos van trepando:
¿Qué mucho, si el César
van apellidando,
que Sol de las Austrias
nos vino del austro?
3. ¡Qué feliz!
4. ¡Qué augusto!
5. ¡Qué fuerte!
6. ¡Qué santo!
Preciso es que triunfen,
si en su empeño arduo,
María es la escala,
escudo y amparo.
(OP, II, p. 213, 1686e, N, V1, v. 67-79)

16 Véase Halász, *op. cit.* (nota 14), p. 124.

El emperador se convierte en la encarnación de Dios mediante una metáfora astrológica —el astro solar es uno de los símbolos divinos y meteorológica —el viento austral— y, a semejanza de Jesús, beneficia de la protección de María. La incertidumbre del autor en la identificación de los soldados que sitian la ciudad participa también en esta aproximación entre el mundo celeste y el terrestre, aproximación justificada por el autor con la pertenencia del emperador a la Casa de Austria.

La intención panegírica del autor aparece también en la descripción, en el cuarto villancico de la serie de 1686, de la acción de gracias hecha por Carlos II a la Virgen de Atocha en celebración de la conquista de Buda. La narración ofrece a nuestro autor la posibilidad de representar a la familia real a través del prisma metafórico religioso. El enfermizo monarca se ve atribuida una imagen de Cristo al convertirse entre sus cortesanos en el Rey divino, imagen avalada por la función divina medieval atribuida a los reyes:

> Porque al contento echase buen fallo,
> el rey de España salió en un caballo,
> y aunque iban muchos y grandes Señores,
> él era el Rey, y los otros pastores.
> Símil humano del Rey que, divino,
> desde su alcázar real cristalino,
> hoy porque el pueblo su gloria celebre,
> viene a la Atocha de un pobre pesebre.
> (OP, II, p. 221, 1686e, N, V4, v. 61-68)

Esta representación se funda en la comparación directa establecida en el sintagma bi-nominal «símil (...) del Rey» que viene a reforzar el adjetivo calificativo «humano», y dos metáforas: el reino divino se convierte, mediante una metáfora *in absentia,* en el alcázar del soberano español, mientras que el monasterio de Atocha queda asimilado, gracias a una metáfora fundada en un sustantivo complemento de nombre, en el pesebre del Niño Jesús. Para acabar, y de manera análoga, vemos que el sintagma lexicalizado que se refiere a la madre del rey («reina madre») sirve de punto de partida para situar a Mariana de Austria y a la Virgen María en un mismo plano. Al conferirle, además de su función maternal, una función matrimonial, el autor crea una relación metafórica que se desprenderá nítidamente en la aplicación de motivos solares generalmente asociados a la Inmaculada Concepción («alba», «aurora» y «sol»):

> La reina madre, y esposa, le espera
> en el dorado balcón de su esfera,
> que aquella tarde se vio en sólo un punto

alba, y aurora, y sol todo junto.
(OP, II, p. 221, 1686e, N, V4, v. 69-72)

En el presente estudio hemos intentado destacar algunos de los procedimientos empleados por Pérez de Montoro con fines doctrinales y políticos, en la medida en que se trataba de apoyar desde el género de los villancicos la política religiosa llevada a cabo tanto por la Iglesia como por la monarquía española a través de los ejemplos concretos de la defensa de la doctrina de la Inmaculada Concepción y de la celebración de dos victorias cristianas en las guerras austro-turcas de los años ochenta, a saber la defensa de la ciudad de Viena en 1683 y la toma de la capital de la Hungría turca, Buda, en 1686. Dichos procedimientos no hacen sino subrayar una vez más el carácter camaleónico y polimórfico de este género complejo, completo y ejemplar que es el villancico barroco.

Fuenteovejuna en 1947: la hipoteca del presente

Bernard P. E. Bentley

El presente siempre impone su huella sobre el pasado, aun cuando trata de recuperarlo con una obra que quiere ser histórica. José Enrique Monterde llama a este fenómeno «la hipoteca del presente»[1]. Las obras de Lope Vega no escapan a esta perogrullada, y tomaré como ejemplo el caso de *Fuenteovejuna*[2]. Por la interpretación que Lope hizo de las crónicas se ha presentado la obra tanto como un apoyo a una autoridad totalitaria como una defensa de los derechos del pueblo. Hoy se han matizado estos extremos en los análisis más recientes de Melveena McKendrick y Alan K. G. Paterson[3], quienes confirman que el presente impuesto por Lope sobre la *Chrónica de las tres Ordenes* de Fray Francisco de Rades es a la vez más problemático y sutil de lo que se proponía antes. Sospecho que el montaje actual, de 2002, que presenta en Almagro la compañía de Teatro Clásico, no contradice esta hipoteca del presente. Desde luego, en 1933, cuando García Lorca integró la obra en el repertorio de La Barraca, ésta fue montada y adaptada precisamente para subrayar un mensaje populista, lo cual reflejaba el ambiente de la época de la joven II República. Quizás en esto se seguía la interpretación de Menéndez Pelayo, quien en 1899 había publicado:

> Hoy, el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase con tiros en las calles. Tal es el brío, la pujanza, el arranque revolucionario que tiene; enteramente inofensivo en Lope, [...] se pinta y representa con los más vivos colores la orgía de la venganza popular (pp. 176-77)[4].

1 Monterde, José Enrique, «El cine histórico durante la transición política», en Benet, Vicente J. y otros, ed., *Escritos sobre el cine español: 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1989, p. 48.

2 Manejo la edición de *Fuenteovejuna* preparada por Juan María Marín para Cátedra, Letras Hispánicas 137, Madrid, 1991 y reimpresiones.

3 McKendrick, Melveena, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London, Tamesis, 2000, y Paterson, Alan K. G., «Stages of History and History on Stage: On Lope de Vega and Historical Drama», en Adams, Kenneth A. y otros, ed., *Spanish Theatre, Studies in Honour of Victor F. Dixon*, London, Tamesis, 2001, pp. 146-156.

4 Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo 5 (vol. XXXIII de sus *Obras completas*), Santander, CSIC, 1949, pp. 171-182.

Este juicio fue reimpreso en 1949, en plena dictadura, cuando el Consejo Superior de Investigaciones Científicas publicó la Edición Nacional de las obras completas de don Marcelino.

Desde luego, el juicio de Menéndez Pelayo me dejó perplejo a la hora de explicar por qué, entre las muchas obras de Lope, se eligió precisamente ésta para llevar una comedia de Lope a la pantalla en 1947. Sin embargo, filmar una obra de Lope Vega se entiende perfectamente porque respondía a una de las estrategias propagandísticas del régimen para establecerse como heredero de los Habsburgos y confirmarse histórica y culturalmente como legítima autoridad en España. Por eso se instituyó la categoría de películas de «interés nacional» en 1945, que conllevaba ventajas económicas. También se entiende que se dejase a Antonio Román para que se encargara de la película, ya que había gozado de mucho éxito en 1945 con *Los últimos de Filipinas*, película que apoyaba conscientemente los valores de la patria y la devoción del ejercito franquista, hasta en la derrota del 98[5]. Que Antonio Román se interesase en *Fuenteovejuna* se explica parcialmente por el hecho de que en 1935 y 1936 trabajó con García Lorca y los barracos en el montaje de *Fuenteovejuna*[6]. Desde luego, en el Ministerio de Educación, responsable de la censura desde 1945, no estaban muy tranquilos con esta propuesta, por lo que se le advirtió a Román de «extremar su cuidado»[7], ni mucho menos por la secuencia de torturas incluida en la película. De hecho, para que pudiese realizarse la película se hicieron bastantes cambios a la obra de Lope, cambios que parecen reflejar esta dura época del principio de la segunda década de la dictadura, y dejan vislumbrar una mentalidad que encapsula estos años. El presente se impuso sobre el pasado.

En los quince minutos que me quedan, quisiera aquí presentar tan sólo cuatro ejemplos que puedan explicar estos cambios, dejando otros instantes para un estudio más detallado. Los ejemplos son: primero, el anticipado público en las salas de cine; segundo, las diferencias entre las distintas posibilidades de representación que existen entre teatro y cine; tercero, las exigencias de la propaganda oficial; y, finalmente, la asimilación de valores franquistas.

5 Tolentino, Roland B, «Nations, Nationalisms, and *Los últimos de Filipinas*: An Imperialist Desire for Colonialist Nostalgia», en Kinder, Marsha, ed., *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*, Durham y Londres, Duke University Press, 1997, pp. 133-153.

6 Coira, Pepe, *Antonio Román. Director de cine*, Ourense, Xunta de Galicia, 1999, pp. 32-33 y 122-124.

7 Citado por Coira, *op. cit.* (nota 6), pp. 124-125. Véase el expediente de censura 7.414. También se nombró un consejero religioso, el padre Antonio G. Figar, y un consejero militar, el general Luis Bermúdez de Castro.

Para empezar había que realizar una película accesible al público de 1947. Antonio Román se dio cuenta de que los versos de Lope no iban a alcanzar al gran público de la sala del Coliseum de la Avenida José Antonio en Madrid, que así se llamaba entonces La Gran Vía[8]. Por ello, se preparó un guión que no correspondía a los versos de Lope, pero en un registro que todavía se mantenía elevado y retórico, para marcar una diferencia[9]. Se intercambiaron algunas escenas y también se prescindió de otras. Por ejemplo, desapareció el contexto neoplatónico expuesto por la discusión entre Frondoso y Barrildo (I, vv. 353-444), así como la alabanza de aldea de Laurencia (I, vv. 217-272), o la queja contra los mercaderes de libros (II, vv. 892-929), por ser todas de poca relevancia para el público de 1947.

Otros cambios se justifican por el hecho de que el cine responde a una estética y una narración que son, ante todo, visuales aunque estén respaldadas por una banda sonora, mientras que la comedia de Lope es poesía en un contexto concreto. Antonio Román se aprovechó plenamente de los recursos cinematográficos a su disposición. Por ejemplo, tanto los romances de Flores que relatan la toma de Ciudad Real (I, vv. 457-528) como su reconquista, que Lope representa dramáticamente con la fuga del Maestre y del Comendador derrotados (II, vv. 1449-1470), se representaron con imágenes en la pantalla con la participación de la caballería de la policía armada. La primera secuencia de la película tampoco corresponde al primer cuadro de la obra, pero las imágenes consiguen presentar mucha información y muy eficazmente. Con apoyo de la música de Manuel Parada de la Fuente, el pueblo se presenta dominado, y hasta aterrorizado, por su mujeriego señor feudal. Los créditos aparecen sobre una imagen congelada del cielo en contrapicado, debajo del cual, a la derecha, hay una fortaleza que domina los techos de una aldea. Acabados los créditos, la cámara baja su ángulo para revelar, por la indumentaria, un pueblo medieval callado y ocupado en sus quehaceres cotidianos al pie de la fortaleza. Con un montaje rápido y significativo se ve salir a las tropas por el puente levadizo y cruzar por el pueblo con unas tomas apenas en picado donde se destacan las cruces de Calatrava en unos pendones blancos. Se produce luego un corte y la cá-

8 Allí se presentó la película el veinte de noviembre de 1947, después de su estreno, el 10 de octubre, en esta misma ciudad de Burgos donde celebramos este sexto congreso.

9 José María Pemán y Francisco Bonmatí de Codecido prepararon la adaptación literaria y escribieron los diálogos, mientras que Pedro de Juan y Enrique Llovet tomaron con Antonio Román la responsabilidad de la elaboración del guión técnico. Tuvieron también la ayuda de Cayetano Luca de Tena para la ambientación teatral.

mara se enfoca, otra vez en contrapicado, sobre el Comendador en su caballo —una toma que le confiere mucha autoridad—. Un barrido de cámara nos muestra luego su mirada, cargada de desprecio hacia los aldeanos cansados y callados, quienes, a su vez, están mirándolo a él. El barrido se posa un instante en dos mujeres en un balcón: «¡Váyase en hora mala!» dice la primera, y la otra le contesta «No se irá por mucho tiempo», aunque no hacía falta este diálogo para intuir la tensión conflictiva entre el Comendador y el pueblo de Fuenteovejuna. Con un corte se sigue el destacamento de soldados a caballo en un bosque, y nos enteramos de los planes del Comendador, con los cuales Lope empieza su obra en una antesala del palacio del Maestre (I, vv. 1-40).

Hay otros cambios que se explican más fácilmente recordando los ideales de la dictadura, cuyas tres prioridades podrían resumirse con las palabras «Patria, Fe y Familia», las cuales eran promovidas por el cine y protegidas por la censura[10]. Por una parte, se demoniza al Comendador con frecuentes planos cortos de una copa de vino en la mano, o tomas y contraplanos de su mirada lasciva hacia las mujeres[11]. Aún más explícitamente, se introduce en la película a un cura, para crear un conflicto ideológico entre el Comendador y la iglesia católica, lo que compensa el fondo neoplatónico de Lope, trastocado por las transgresiones del Comendador.

Otro cambio a la obra de Lope, que se explica por estos mismos requisitos de apoyar a la patria, la fe y la familia, es el aumento del papel de Esteban en la película[12]. Esteban se convierte en el único alcalde de Fuenteovejuna, y por él se focaliza la oposición del pueblo a las injusticias del Comendador. Sus nuevos diálogos con Laurencia le confirman también como buen padre que quiere proteger a su familia. Ningún momento demuestra mejor la relación de Esteban con la iglesia que la secuencia, insertada en la película, del recibimiento del Comendador después de la toma de Ciudad Real: Alonso cree que es suficiente doblar

10 Véase Monterde, *op. cit.* (nota 1), pp. 46-47; a lo cual añado: «Ningún momento cómo este —en que la exaltación de las esencias nacionales es deber primordial e ineludible de todo español— para que productores y realizadores sientan como imperativo indeclinable la obligación de enseñar, dentro y fuera de nuestras fronteras, cuál fue la trayectoria magníficamente gloriosa de España a través de los siglos», Editorial de *Primer Plano* 95, 9 de agosto de 1942, «Necesidad de un cine histórico español».

11 Lo representa Manuel Luna quien, por esta época, solía desempeñar papeles negativos de malvado.

12 En este caso, Román juega otra vez con la reputación de sus actores al asignar el papel de Esteban a Manuel Kayser, quien representaba papeles que solían demostrar autoridad y respeto, como el del cura en *Los últimos de Filipinas*.

una rodilla mientras que Juan Rojo piensa que deben doblarse ambas; Esteban, por su parte, contesta que basta con inclinar la cabeza. En seguida, al salir del pueblo para recibir al Comendador, el cura pasa delante de ellos con la extremaunción, y todos los aldeanos se arrodillan de las dos rodillas[13]. El comentario de Román es claro: basta con saludar a un Comendador con la cabeza, doblar una rodilla para el rey, y así guardar las dos rodillas para Dios. Así, Esteban encarna los valores del régimen, siendo buen padre, buen católico y, como veremos, fiel súbdito del estado. Su importancia y sus decisiones se confirman haciendo que los Reyes Católicos lo nombren alcalde perpetuo, y la película concluye con el pueblo de Fuenteovejuna que grita «¡Vivan sus altezas!», imagen que se funde con la superimposición de la cara sonriente de Esteban mirando hacia el cielo con esperanza de una futura «Paz y Prosperidad»[14].

El final de la película me lleva al último ejemplo de los tipos de cambios que se hicieron a la obra de Lope, que esta vez quizá revelan factores más subconscientes o, mejor dicho, que demuestran la asimilación de prácticas franquistas. En el desenlace de Lope predominan las decisiones del rey Fernando, dejando a su reina el papel de consejera clemente —lo que refleja la época del propio Lope cuando los Felipes, y no sus esposas, tomaban las decisiones. La película de Román pone mucho más énfasis en la reina, quizá porque la propaganda franquista quería una España que fuera una, grande y libre debajo del manto protector de Madrid, heredero anacrónico de Isabel de Castilla, y no deseaba socavar esta autoridad, centralizada geográfica y políticamente, con demasiadas referencias al reino de Aragón. También se cambiaron las razones del indulto otorgado al pueblo de Fuenteovejuna. [Clip.] Mientras que *La crónica* de Rades explica que «sus Altezas siendo informadas de las tyranías del Comendador mayor, por las quales auia merescido la muerte, mandarõ se quedasse el negocio sin mas aueriguaciõ»[15], lo que tenía su justificación en las guerras de Portugal, Lope nos presenta un razonamiento más preciso:

13 Luis Fernández Colorado relaciona esta secuencia insertada con el hecho de que en 1945 el régimen abandonó el saludo fascista; véase *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*, en Pérez Perucha, Julio, dir., Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1997, p. 216.

14 Recordar que la ley de sucesión franquista se aprobó en 1947.

15 *Chrónica de las tres Ordenes y Cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara, en la qual se trata de su origen y successo y notables hechos en armas de los Maestros y Cavalleros de ellas; y de muchos Señores de título y otros Nobles que descendien de los Maestres; y de muchos otros Linajes de España. Compuesta por el licenciado Fray Francisco de Rades y Andrada, Capellán de su Magestad, de la Orden de Calatrava... En Toledo, en casa de Juan de Ayala. Año 1572*, fol. 80r, primera columna.

> Pues no se puede averiguarse
> el sucesso por escrito,
> aunque fue grave el delito
> por fuerça ha de perdonarse, (III, vv. 2442-2445)[16]

lo que refleja la mentalidad más legalista del reino de los Habsburgos. Por su parte, la película lo justifica de una manera más consecuente con una época en la que se imponía una dura censura y en la que, todavía, muchos de los que eran considerados subversivos desaparecían en las cárceles. La reina Isabel pronuncia: «¿Pero hubo algún día ese Comendador? No lo recuerdo, ni lo creo. Calatrava nunca tuvo tales comendadores», y ni siquiera se hace un juicio. Fuenteovejuna queda perdonado, puesto que se borra el motivo de la rebelión.

Con todo ello, me parece que la *Fuenteovejuna* de 1947 presenta un caso análogo a la situación franquista de la época. Por el alzamiento del pueblo de Fuenteovejuna entiéndase las fuerzas nacionales, contra su señor político entiéndase la II República. Así, por el pueblo queda sancionado y aprobado por los Reyes Católicos, entiéndase el precedente histórico, y perdonado según el juicio de la historia franquista por la conducta inaceptable de los responsables políticos en 1936. En Lope, Fernando de Aragón justifica al alzamiento de Fuenteovejuna con un silogismo legalista «pues no se puede averiguarse / el suceso por escrito», y en la película de Román el presente jefe de estado lo hace mediante una censura, en la cual nunca se hubiera pensado antes.

La película fue «ovacionada» por la crítica franquista[17], pero parece que no convenció a sus espectadores, y su éxito en taquilla fue modesto, a pesar de la participación de Amparo Rivelles en el papel de Laurencia y su rostro en los carteles. Además, me parece que esta lectura nacionalista de *Fuenteovejuna* no cuaja tan bien con las emociones despertadas por la obra de Lope[18].

16 Véase el análisis de Paterson, *op. cit.* (nota 3), pp. 146-156.

17 *Primer Plano*, 19 de octubre de 1947, año 8, núm. 366, p. 9, y 23 de noviembre de 1947, núm. 371, p. 3.

18 Sólo me hace falta agradecer aquí la ayuda económica de la Russell Trust de Fife, en Escocia, que me permitió realizar el viaje a España y asistir a nuestro sexto congreso, y también agradecerles a mis colegas Will Fowler y Santiago Pérez Isasi por las lecturas que hicieron de esta ponencia. Ésta se presenta como el esbozo de un trabajo más extenso sobre el tema que se publicará más adelante.

Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)

Esther Borrego Gutiérrez

Es sabido por cualquier estudioso de nuestro Siglo de Oro que la apasionante tarea de investigación en las representaciones teatrales de la época se ve con frecuencia dificultada por la ausencia de noticias, e incluso por la circulación de datos confusos, ambiguos o sesgados. Aunque en los últimos años investigadores de la talla de John Varey y Norman Shergold[1], entre otros, nos han proporcionado abundante material sobre comediantes, fechas de representación en Palacio y en los corrales, etc., queda aún mucho por descubrir, y acaso quedarán circunstancias y hechos que nunca saldrán a la luz. Sin embargo, a veces el rastreo de textos da sorpresas agradables que pueden contribuir, aunque sea mínimamente, como es el caso, a un mayor conocimiento de la historia de nuestro teatro áureo y, en concreto, de su puesta en escena. El propósito de estas líneas es mostrar cómo en el año 1622 se sucedieron varias fiestas teatrales en el Real Sitio de Aranjuez con motivo de los cumpleaños de los jóvenes monarcas Felipe IV e Isabel de Borbón, acontecimientos de los que tenemos noticia gracias a testimonios por suerte bien conservados. En concreto, deseo centrarme en la última de tales representaciones, la comedia *Querer por sólo querer*, escrita por don Antonio de Hurtado de Mendoza e interpretada por las meninas de la reina en su honor.

Estas fiestas, en las que la escenografía prevalecía sobre el texto, servían de propaganda para la monarquía y a la vez de ascenso personal en la corte para los promotores y escritores de las mismas. Herederas de una tradición medieval que se extendió hasta el siglo XVI, estas comedias de tema caballeresco recogen motivos, argumentos y personajes reiterados en las celebraciones regias: torneos, castillos encantados, seres maravillosos, caballeros enamorados y prodigios escénicos desfilarán por las calles, patios y salones de palacio en los casamientos de los Austrias[2], en los recibimientos solemnes de sus esposas y en toda suerte de aconteci-

1 Es bien conocida la serie *Fuentes para la historia del teatro en España*, editada en Londres, por Tamesis Books, a partir de 1973.

2 Actualmente trabajo sobre literatura, fiesta y bodas reales de los siglos XVI y XVII: *cfr.* «Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana», en *La fiesta cortesana*

mientos capitales de su vida personal y pública. Las fiestas de Aranjuez de 1622 son las primeras que celebran el cumpleaños de Felipe IV como rey, pues, aunque fue coronado el año anterior, la corte estaba todavía de luto por la repentina muerte de Felipe III. Parece que fue la propia Isabel de Borbón, gran amante del teatro como su esposo, quien promovió las celebraciones y encargó al conde de Villamediana, recién nombrado gentilhombre de la casa de la reina, la escritura de una de las comedias: *La gloria de Niquea*; Lope de Vega fue el autor de la otra obra: *El vellocino de oro*. Aunque el día del nacimiento del rey fue el 8 de abril, la primera comedia se representó el día de Pentecostés, el 15 de mayo, y la segunda el 17[3], pues hubo que esperar a la recuperación de la reina de una enfermedad y a la terminación de los fastuosos aparatos y tramoyas que se construyeron para la representación.

La gloria de Niquea se representó en el Jardín de la Isla, paraje situado en una isla del Tajo en la que se instaló el magnífico teatro construido por el capitán italiano Julio César Fontana, que había conocido al Conde en Nápoles en los años anteriores[4]. En 1612 Fontana ya había organizado un torneo para celebrar los esponsales de Felipe IV con Isabel de Borbón, espectáculo que conservó rasgos renacentistas e incorporó algunos propios de la teatralidad barroca[5]; de este torneo, por ejemplo, repitió en Aranjuez el motivo de la montaña mágica centro del escenario. Los temas recreados procedían de las fábulas mitológicas y de las novelas de caballerías, mundos predilectos del teatro del XVI, que pervivieron en los dos siglos siguientes.

Tres meses duraron los preparativos de la fiesta, y alcanzaron tanto a la transformación natural del lugar —se plantaron árboles y se alzaron estatuas que adornaban los paseos— como a la construcción de un

en la época de los Austrias, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 79-115; y «Motivos y lugares maravillosos en las cuatro bodas de Felipe II», en *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro. Actas del Coloquio Internacional,* Madrid, Universidad de Navarra - Iberoamericana - Vervuert, 2003, pp. 69-90. Esta investigación puedo llevarla a cabo gracias al Proyecto BFF 2000-0700, *Bestiarios y literatura de «mirabilia» en la Edad Media*, con aprobación y financiación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (proyectos de I + D), cuyo investigador responsable es el profesor Nicasio Salvador Miguel.

3 Estos datos y otros que doy relativos a la representación de *La gloria de Niquea* están obtenidos en su mayoría del esmerado trabajo de Mª Teresa Chaves, *La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce Calles, 1991.

4 Villamediana había vivido en Italia de 1611 a 1615, de donde pudo tomar buenas ideas para esta variante de espectáculo teatral.

5 Los carros triunfales y las «invenciones» eran propios del espectáculo renacentista, mientras que eran elementos barrocos el ilusionismo, los palacios en perspectiva, los ostentosos vestidos y ornamentos, las puertas de entrada en forma de arcos de triunfo y la distribución de espectadores en las gradas de los palcos.

«teatro» inmenso de madera, a modo de arquitectura efímera[6], típica de las celebraciones regias del Barroco. De tonos azules e inspiración clásica, como afirma el propio Villamediana[7], debía de tener planta alargada, en forma de U, quizá concebido «a la italiana»[8]. Si seguimos la descripción de Mendoza[9] podemos imaginar un gran tablado flanqueado por espectadores y presidido por el palco principal, que estaba ocupado por los varones de la familia real —el rey y sus dos hermanos, los infantes don Carlos y don Fernando—, puesto que la reina y la infanta María actuaban; bajo el palco, tarimas y estrados para las señoras y damas; dos aposentos laterales que guardaban dos carros para la función; dos escaleras internas que accedían a los corredores, que serán las «galerías altas del aparato», donde estaban los músicos de la Capilla Real; un toldo de relieve imitando la noche; galerías superiores sobre pilastras jalonadas de estatuas; tablados alrededor del teatro para los caballeros; y una valla rodeándolo todo para detener el paso a la gente. En el tablado, además de la montaña[10], había dos figuras de gran proporción: las de Mercurio y Marte, que servían de gigantes fantásticos y representaban respectivamente al propio conde y al rey.

Fue éste un espectáculo de corte, híbrido entre comedia e «invención», término con el que se calificaban algunas diversiones cortesanas en el Renacimiento, tales como torneos, máscaras y juegos. Los ele-

6 De hecho fue desmontado a los pocos días de la representación.

7 Villamediana, en sus comentarios a la representación, lo compara con los «romanos coliseos». Tassis y Peralta, Juan de, *Obras*, Zaragoza, 1929. Felipe Pedraza publicó una edición facsímil de la pieza en 1992 (Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha).

8 Las medidas que da Mendoza en su relación, 115 por 78 pies, parecen excesivas para un tablado (*Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nuestro señor don Felipe IIII*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623), por lo que, como afirma Chaves (*op. cit.* (nota 3), p. 54), pudiera ser una «sala de torneo barroco», con los dos arcos por los que aparecieron los carros de la loa, situados en ambos extremos, uno frente al otro, y el tablado con la montaña y el palco real, centrado y flanqueado por los estrados del público. La influencia italiana plantea su semejanza con el Teatro Mediceo, sala del Palacio de los Uffizi «transformado por Buontalenti en 1585 en un local *ex profeso* para espectáculos dramáticos, en el cual los espectadores se sentaban en gradas alrededor de una cávea en forma de U» (Chaves, *op. cit.* (nota 3), p. 53). Probablemente también fuera conocido por los organizadores el coliseo de la Olivera en Valencia, un poco más semicircular, construido en 1618.

9 *Cfr.* Hurtado de Mendoza, *op. cit.* (nota 8), fols. 7-8.

10 «... fórmabase una montaña de 50 pies de latitud y 80 de circunferencia que se dividía en dos; y con ser máquina tan grande, la movía un solo hombre con mucha facilidad; cubría el aparato y era de la misma orden dórica y se subía por muchas gradas a un nicho espacioso, poblado de muchas fieras; lo que ocultaba este monte se descubrirá cuando se vaya haciendo relación de las apariencias, en el lugar que sirvieron en la fábula» (Hurtado de Mendoza, *op. cit.* (nota 8), *ibídem*).

mentos musicales, visuales y sonoros se impusieron al texto, debilitando la trama argumental, que era tan sólo un pretexto para el despliegue de una escenografía fastuosa y para el lucimiento de las actrices, todas damas nobles y señoras de Palacio: entre ellas estaban María de Guzmán, jovencísima hija de un Conde Duque de Olivares, gentilhombre del príncipe desde 1615 y ansioso de consolidar su poder; Leonor de Guzmán, hermana del valido; las hermanas Margarita y Francisca de Tábara; Margarita Zapata, muy probablemente familia del poderoso Cardenal Zapata; la infanta María, que hacía de Niquea, protagonista de la obra, y la reina, la diosa de la Hermosura. También actuaron dueñas de Palacio, el grotesco enano «Soplillo» y una criada negra portuguesa que salía a escena danzando. La obra se dividió en dos actos, estructura típica de las comedias cortesanas, e iba precedida de una máscara con danza y del desfile de dos carros triunfales con figuras mitológicas y alegóricas que representaban al rey, al propio Villamediana, al Tajo y a la Edad; ésta última preconiza una vuelta a la Edad de Oro y a la Justicia Divina bajo el reinado de Felipe IV. La loa ensalza a Felipe IV como «Cuarto Planeta», es decir, el Sol, imagen que Olivares se empeñó en transmitir, comparando a Felipe con el propio Augusto, y que repetirán los poetas de la época con cierta frecuencia. La comedia se articula en un constante juego realidad-ficción, pues la «historia» no es otra que las aventuras del «Caballero de la Ardiente Espada», es decir, Amadís de Grecia[11], nieto del de Gaula, quien, con motivo del decimoséptimo cumpleaños del rey, ha sido trasladado a Aranjuez por su tío, el mago Alquife, casado con el hada Urganda. En realidad «Marte» (en lugar de Amadís) de Gaula es Felipe II, abuelo de Amadís de Grecia, Felipe IV; el mago Alquife se identifica con Villamediana, que, como creador de la obra, es capaz de mezclar épocas y realidades con ilusiones. A lo largo de la obra aparecen elementos típicos de las novelas caballerescas: carteles que van guiando al caballero en su misión, el sueño del protagonista, la elección entre opuestos —la Aurora y la Noche, el Ocio y la Diligencia, el Miedo y el Valor, etc.—, la liberación de la doncella encantada —Niquea— por un ser malvado, el triunfo sobre los gigantes, leones, ninfas y dragones... Los elementos «maravillosos» se representan mediante artificios escénicos, como la montaña que escondía

11 La comedia se inspira en dos obras de Feliciano de Silva: *Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530) y *Florisel de Niquea* (Valladolid, 1532). Parece que el famoso caballero Amadís fue protagonista de celebraciones relacionadas con la realeza. En el recibimiento a Ana de Austria, última esposa de Felipe II, en Burgos (1570) se representó en la calle un espectáculo inspirado en el *Amadís*, amalgama de torneo, mascarada y comedia. *Cfr.* Borrego, *op. cit.* (nota 2, 2003, pp. 83-84).

un palacio cuya fachada con cuatro columnas dóricas se correspondía con la del teatro; una esfera de cristal y oro, cielo y paredes recubiertos de espejos, donde estaba la diosa de la Hermosura; el «infierno de amor» que despide llamas[12] y se abre y se cierra.

La obra fue todo un éxito para el gusto de aquel público cortesano, aristocrático y culto, que vio completado su gozo con la representación a los dos días de la comedia del Fénix[13] *El vellocino de oro*, también por damas de la Corte. Esta vez el escenario fue el Jardín de los Negros, y parece que el aparato fue más modesto que el de la anterior. La obra, de carácter lírico-musical, relataba el encuentro de Jasón con Medea y el comienzo de sus aventuras en busca del vellocino de oro. Los ambientes fueron los típicos de estas comedias: un paisaje marino, el templo y el monte. Los elementos espectaculares no pudieron ser apenas disfrutados, pues al comienzo de la segunda parte se declaró un incendio, posteriormente rodeado de conjeturas de todo tipo, que destruyó por completo el teatro y no pudieron exhibirse ni las apariciones y desapariciones de la hechicera Medea ni una nube sobre la que se desplazaba Marte y otra sobre la que descendía Cupido, ni tres máquinas que despedían fuego dentro del dragón. Es de destacar la alabanza continua a Carlos V y la cesión del vellocino a la dinastía de los Austrias, creando la orden del Toisón de Oro y deseando una vuelta a la Edad Áurea, como en la loa de *La gloria de Niquea*. Lope dedicó *El vellocino de oro* a doña Luisa Briceño de la Cueva, esposa de don Antonio de Mendoza, ya conocido como «el discreto de Palacio», quien se encargó de escribir la relación al año siguiente[14]. Aún quedaba el grato recuerdo de estos días de placer cuando el 21 de agosto, a los tres meses de la fiesta, era asesinado el conde de Villamediana, según algunos con la complicidad, o, al menos, con la impasibilidad, de las autoridades. Un dato que confirma las circunstancias extrañas de la muerte del controvertido personaje es que el cronista oficial de las fiestas no cita ni una sola vez al conde, cuando fue el protagonista indiscutible de los festejos ribereños, mientras que Lope de Vega es nombrado con toda naturalidad. Recordemos que Antonio de Mendoza era protegido del valido Olivares, quien ahora, con la muerte de aquél

12 El fuego era otro elemento típico en estas celebraciones.

13 *El vellocino de oro* se incluyó en la *Parte decinueve y la mejor parte de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González, 1625.

14 *Cfr.* Hurtado de Mendoza, *op. cit.* (nota 8). Esta relación fue traducida al inglés años después: *Festivals represented at Aranvvhez before the King and Queen of Spain in the Year 1623. To celebrate the Birth Day of that King Philiph IV. Written in spanish by Antonio de Mendoza. Translated into English, anno 1654*, London, William Godeid, 1670. También Villamediana relata los hechos en la edición póstuma de sus *Obras* (*cfr.* nota 7).

que quizá pudiera haberle hecho alguna sombra, veía su poder aún más consolidado. El poeta cántabro (1586-1644), que desde niño se movió en círculos cortesanos, gozó siempre de la confianza plena del rey y fue respetado tanto por los hombres de poder como en los ambientes literarios[15]. A él fueron encomendados los festejos de noviembre a los diecinueve años de la reina, objeto central de este estudio, en el mismo Aranjuez; y es que acaso fuera el más indicado, por su mesura y discreción, para borrar el recuerdo que Villamediana dejó en la Corte tras las fiestas de mayo. Es obvio y comprensible que, dejando a un lado comentarios y leyendas no comprobadas, la sombra de la muerte del noble debía ser olvidada cuanto antes.

La Barrera define *Querer por solo querer* como un «inmenso poema caballeresco de sobre seis mil y cuatrocientos versos, que ejecutaron en el propio sitio de Aranjuez las señoras meninas de S.M»[16]. En él vuelven a actuar muchas damas que lo hicieron en las fiestas de mayo; esta vez la infanta y la reina son espectadoras y la protagonista de la obra es María de Guzmán, que alegóricamente es la propia Isabel de Borbón. Repitieron actuación las Tábara, Margarita Zapata, María Cutiño, Ana de Sande e Isabel de Velasco, y se añadió Isabel de Guzmán.

No sabemos exactamente el día que se representó; pudo coincidir con el día 21, cumpleaños de la reina, pero, al ser lunes, quizá fuera el domingo 20 o el 27. Tampoco sabemos el lugar exacto de su puesta en escena; aventuro la posibilidad de que se aprovechara el decorado de *La gloria de Niquea* y de que se volviera a representar en el Jardín de la Isla, pero no pasa de ser una hipótesis, pues también pudo ser en algún salón de Palacio destinado a representaciones. Aunque mantiene cierta continuidad con la anterior en cuanto al uso de tramoyas y aparatos, al tema caballeresco y al empleo de metros italianos, también tiene mucho de comedia de enredo de la época, como veremos. Para empezar, rom-

15 Lope de Vega lo nombró en el *Laurel de Apolo* y Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. «Mas ya la gran montaña en quien guardada / la fe, la sangre y la lealtad estuvo, / que limpia y no manchada / más pura que su nieve la mantuvo, / (primera patria mía) / a *don Antonio de Mendoza* envía / aquel famoso *Hurtado* de las Musas (...)» (Lope). «Éste que por llevarle te fatigas /es *don Antonio de Mendoza* y veo / cuánto en llevarle al sacro Apolo obligas» (Cervantes). Lope de Vega, además, le dirige una epístola insertada en *La Circe* donde alaba su «excelente y natural poesía». Con Quevedo y Mateo Montero escribió una comedia que se representó en Palacio en 1625, y colaboró con el primero en *Quien más miente medra más*, para la magnífica función que dio el de Olivares al Rey la noche de San Juan de 1631.

16 *Cfr.* Barrera, Cayetano A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 247. Las *meninas* eran damas de familia noble que desde muy niñas entraban al servicio de la reina o de las infantas niñas.

pe con la estructura bipartita y se divide en tres actos, al uso de la «comedia nueva».

Es la única comedia que él mismo dio a la imprenta en un plazo brevísimo[17], seguramente con la intención de difundir lo más posible una celebración a la reina sin sobresaltos ni circunstancias confusas. La edición comienza con una dedicatoria a la soberana y apuntando quién le había «encargado» la comedia; la presencia de Olivares es inequívoca:

> Diome este cuidado doña María de Guzmán, creyendo que a hechura de su padre acertaría a servir a V.M. mejor con la obligación que otros con el ingenio[18].

En la loa se identifica de nuevo al rey con el sol[19], se alaba a la familia real presente en la fiesta, y se ensalza continuamente al bisabuelo del monarca, Carlos V:

> Mientras como a tu grande bisabuelo,
> te atiende el orbe y son sus naves solas (h. 3v)
> (...)
> De vuestro eterno amor frutos dichosos,
> de vuestra hermosa luz vivas centellas,
> España adore y quite en tanta gloria
> Quinto Filipe a Carlos la memoria (h. 4r).

Se reitera la identificación del rey con Marte:

> (...) y tú del mundo asombro floreciente,
> en luz de Apolo espíritu de Marte,
> rey de dos orbes goce tu ventura
> otro imperio mayor en su hermosura (h. 4r).

Y se cierra la loa con una alusión a Felipe III[20]:

17 Hurtado de Mendoza, Antonio, *Querer por solo querer, comedia que representaron las señoras meninas a los años de la reina nuestra señora,* Madrid, Juan de la Cuesta, 1623. Ésta es la edición que he manejado, aunque también se incluye en la *Parte treinta y uno de comedias*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1669. Además se conserva un manuscrito de la comedia en la Biblioteca Nacional de España (Ms 3661) y otro en la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona (vit.A, est.6). Parece que hay una edición en *Obras* de Antonio de Mendoza en la Biblioteca de la Real Academia Española.

18 ¿Alusión velada a Villamediana, que le servía «con el ingenio»...?

19 «Y los dos bellos infantes, / *hijos del Sol* y del Alba.» (*Querer...*, h. 3r)

20 Villamediana había silenciado al padre de Felipe IV, por quien no se vio especialmente favorecido.

ISABEL DE GUZMÁN Ya la esperanza universal vecina
sea la causa un príncipe que imite
de su bizarro padre en rey y en hombre:
ISABEL DE VELASCO El ingenio.
I DE GUZMÁN El valor.
I DE VELASCO La gloria.
I DE GUZMÁN El nombre (h.4r).

ACTO PRIMERO

La acción comienza con la entrada de un general que ofrece su victoria al príncipe persa Felisbravo, figura de Felipe IV, pues le llama «Marte segundo», que pone «freno al mar, / ley al sol, / envidia al mundo (...) generoso Felisbravo/ deste Imperio nuevo origen, / fénix que al mundo renaces / de los desmayos de un cisne» (fols.1v, 2r); entre sus cautivos hay uno que destaca por su apuesta presencia, que suplica al príncipe que lo mate o lo libere, porque muere de amor por la princesa Celidaura, reina de Tartaria, mujer hermosísima y de altas prendas, pero absolutamente desdeñosa hacia los hombres, y, por supuesto, hacia él. Felisbravo se enamora de la princesa sólo con oír el relato del cautivo, que muere dejando el retrato de su amada al príncipe En otra escena aparece Celidaura en su corte, orgullosa de su temple varonil y de su resistencia a casarse. Mientras habla con uno de sus pretendientes, el príncipe Claridoro, se descubre una «apariencia»:

CLARIDORO Ya el *castillo* se descubre.
CELIDAURA Bella *fábrica.*
CLARIDORO ¡Excelente!
CELIDAURA Si es la *nube* tan luciente,
¿cuál será la luz que encubre?
CLARIDORO Parece el vario *artificio*
de uno y otro hermoso espacio
más *esfera* que Palacio,
más milagro que edificio (...)
ROSALINDA En medio de beldad tanta
como a los ojos se ofrece,
muestra un horror que estremece
y una confusión que espanta.
¡Qué de *monstruos*! (fols.5r y v).

La alusión a la «esfera» nos recuerda a la de *La gloria de Niquea*[21]; quizá se trate del mismo artefacto, lo que apoyaría mi hipótesis acerca de su representación en el Jardín de la Isla y con el mismo teatro. Los monstruos citados y los dos gigantes que aparecen después amenazando a la aguerrida princesa eran elementos típicos del género caballeresco y de las fiestas cortesanas. La llegada del príncipe Felisbravo, el general y el gracioso Risaloro al lugar se jalona de reflexiones acerca de la figura de Felipe IV y sus validos, que son continuas en la comedia: «y juntos siempre anduvieron / buen príncipe y buen amante» (fol. 6r); como el rey se va, deja «dos ministros sabios», en clara alusión a Olivares y a su tío Baltasar de Zúñiga[22]:

> Su celo y valor prudente
> me asegura que no haré
> falta yo, pues estaré
> apartado, mas no ausente.
> Es mi cuidado un registro
> que de nada vive ajeno,
> que siendo el príncipe bueno
> no puede haber mal ministro.» (fols.6r y v)

Al son de una música que les transporta, salen del «edificio famoso» (fol. 6v) dos gigantes a contarle que ese castillo encierra a la princesa encantada Claridiana[23] e invitan al príncipe a dormir en tal *locus amoenus*:

> Toma aliento, goza desta
> tregua del sol de abril,
> florido huésped gentil,
> verde apacible florella (...)
> Siéntate al pie de la fuente
> quejosa y murmuradora (fol. 7v).

21 Recordemos que Niquea está encerrada en una esfera transparente: «Quien intenta la vitoria / de penetrar esta esfera, / donde el cielo reverbera / con relámpagos de gloria, / recelo nuevo cuidado, / nuevo mal el alma siente, / que aun esta gloria aparente / pierde quien es desdichado» (Villamediana, *op. cit.* (nota 7), fol. 34).

22 En los primeros años del reinado de Felipe IV, Olivares era consciente de la animadversión que suscitaba su persona en la Corte, y colocó a su tío en primer plano, aunque se dedicó a gobernar detrás de él desde el primer momento.

23 El motivo del caballero dispuesto a liberar a una princesa encantada en un castillo era frecuente en las fiestas de homenaje a personas regias. Así ocurrió en las fiestas de Valladolid y Salamanca para celebrar la boda de Felipe II con María de Portugal o en las fiestas de Bins de 1549 con ocasión del viaje del rey prudente a Alemania y los Países Bajos; *cfr.* Borrego, *op. cit.* (nota 2, 2003, pp. 73-76).

Se resiste, pero finalmente se duerme, como Amadís, con el retrato en la mano. Comienza a continuación un juego de falsas identidades, de disfraces y equívocos, pues sale Celidaura de cazadora, le quita el retrato y se queda anonadada cuando lo ve, aunque furiosa al advertir que se ha dormido:

> ¿Qué agravios son éstos, cielo?
> ¿Injusto queréis que os nombre?
> Retrato mío y en hombre
> ¿que aun no le cuesto un desvelo? (fol. 8v)

Después de un forcejeo entre Felisbravo y Claridoro con motivo del retrato desaparecido, se despliega un llamativo aparato:

> *Suena dentro ruido, dispáranse muchas invenciones de fuego y cuanto pueda poner horror y admiración (...) caiga desde lo alto una puente que divida a Felisbravo y a Claridoro y por dentro esté hecha una escala por donde baje el príncipe Floranteo muy bizarro, y bajen con él los gigantes y aparezcan muchas figuras horribles. (...) Salga de la boca de una sierpe un gigante negro armado con su maza, echando fuego* (fols.9r y v).

Floranteo introduce otra historia, la de la desgraciada Claridiana, cuyo padre le hizo un conjuro «dando a los aires / este edificio luciente» (10r); sólo podrán desencantarla el valor y el ingenio, lo fuerte y lo sabio, para llegar a gobernar Arabia, idea que el poeta aprovecha para dar doctrina política: «estas dos partes que forman / dos príncipes excelentes» (fol. 10r). Se procede entonces a la prueba del ingenio, que gana Claridoro:

> *Cae la otra puente como rastrillo, y aparezcan unos peñascos llenos de horror, y en ellos muchos animales espantosos echando fuego (...)*
>
> Un laberinto os espera
> y mostrará que le entiende
> quien por la puerta contraria
> de la que entrare saliere (fol. 10v).

Felisbravo gana la prueba del valor:

> *Embiste Felisbravo a las puertas cerradas y se abren en dos partes, y aparecen los gigantes a detenerle el paso (...) Echan fuego y vanse retirando y cayendo abajo, y lleguen los gigantes con*

> *las mazas y haya mucho aparato y demostraciones de guerra y peligro* (fol. 11r).

Floranteo anuncia el vencimiento del encanto y el descenso de la princesa «en rayos», que se decidirá por uno:

> *Baje el castillo con mucha música y váyanse abriendo puertas con vidrieras de cristal y mucho resplandor, que sea cosa muy admirable, y en un trono sentada la princesa Claridiana con una corona de flores en la cabeza* (fol. 11v).

Sin embargo, la princesa se niega a elegir porque quiere ser libre, no ser de nadie; se justifica diciendo que para rey tiene que ir junto «lo valiente y lo entendido» (fol. 12r) y que no agravia a ninguno si queda libre. Los caballeros, desconcertados, luchan entre ellos:

> *Meten mano a las espadas y haya otro ruido como el primero y divídanse todos como que no se ven y desaparézcanse, y entonces se cierre la puente levadiza, se suba el rastrillo y de improviso se esconda todo* (fol. 12r).

Finaliza el primer acto con el «baile de la galería de amor», ejecutado por varias damas con las espadas ceñidas.

Acto segundo

En el segundo acto los personajes reflexionan acerca de sus desdichas. Los equívocos son continuos, pues Celidaura, vestida de pastora, piensa que Felisbravo está enamorado de Claridiana. Ésta desdeña a Floranteo, se confunde al oír el soliloquio del príncipe persa y se enamora de él. A su vez Claridoro complica aún más las cosas por requebrar continuamente a Celidaura, quien se ve asaltada por los celos al ver a Felisbravo y Claridiana juntos. En este acto se introducen varias notas cómicas: el príncipe se queda extasiado ante la belleza de la «pastora» —Celidaura disfrazada—, reconoce en ella «el bello original / de un retrato celestial» (fol. 18r), le pregunta si hizo alguna vez de dama y ella le dice que sí, que representó una vez a la reina de Tartaria y que el cura mandó que le hiciesen un retrato. Cuando Felisbravo ve a la serrana «Laura» —nombre fingido por Celidaura— la identifica con la del retrato y decide ir a Tartaria para comprobar que están en un mismo sujeto «este cuerpo y aquella alma» (fol. 18v). Se quedan a solas las dos princesas y se descubre la serrana, cuya belleza asombra a Claridiana.

Sospecha y le pregunta quién es, pero Celidaura, que también desconfía, le engaña y le dice que es hija de un caballero. Claridiana le pide que se vista en «traje decente» y que le ayude a elegir marido, a ver «quién es más sabio y valiente» (fol. 21r). Y aquí se introduce otra escena cómica, que corre a cargo del gracioso, parodiando los libros de caballerías:

Salga Risaloro tullido entre los gigantes.

Gigantes caritativos,
dulces, amables, discretos,
a pesar de libros tantos,
¿qué os han pintado tan necios?
Don Florisel de Niquea
os pague lo que habéis hecho
y muráis de unas tercianas
con todos los sacramentos.
(...)
Queden las caballerías
para un galante mancebo,
que nunca sale a la plaza
y un mes antes habla en ello.
Y quede para quien sale
y no le toca el hacerlo,
cascabel de la jineta,
risa del toro y del pueblo (fols.21r y v).

Otro motivo cómico popular era la sátira de los médicos, y así dice el gracioso:

No lo sepan los doctores,
que tienen por sacrilegio
que nadie sin ellos sane,
pero, ¿quién sana con ellos? (fol. 21v).

Las siguientes alusiones a Palacio consiguen traspasar la ficción para llegar a una realidad muy cercana a los espectadores:

Dueñas, mondongas y enanos
a los cómicos plebeyos,
cualquier toca es en Palacio
sagrado, yo reverencio
todo monjil y abanillo
y juro a Dios que es de miedo.

(...)

GIGANTE 1 Allí está un hombre podrido.

RISALORO Debe de estar escribiendo
comedia para meninas.

GIGANTE 1 ¿Qué son meninas?

RISALORO Un bello
coro de tempranas aves
cuyos dulces picos tiernos
en descontenta armonía
harán del Sol menosprecio

(...)

que desean casamiento.
Quieren hacer una farsa
a los años más perfectos,
más soberanos, más dignos
de tan alto hermoso dueño,
y cuatrocientas columnas
y un concepto en cada verso
y un desdén en cada copla,
y en cada planta un soneto
en cualquier papel le piden;
conque el tal poeta ha hecho
una comedia tan larga
que servir puede, en efecto,
de vida de quien no importa,
de expectativa de pleito,
de esperanza de Palacio,
que es eterno de lo eterno.

CABALLERO Dure cuatrocientas horas,
que quien se cansase dello
él se tendrá lo cansado
y se añadirá lo necio,
que fiesta que es a los años
de Belisa el movimiento
quite el Sol, sea inmortal
pues serlo merecen ellos (fols..22r y v).

A continuación se refiere la fiesta que unos meses antes se había hecho para celebrar el cumpleaños del rey, en mayo. Se alude a la «fábula de Colcos», *El vellocino de oro*, a la grandeza de Fileno («gran mayoral») en su 17º cumpleaños, a sus hermanos y a su esposa («rosa castellana», «no lirio francés»), gran promotora de las fiestas. Finalmente se alude a la comedia de Villamediana —sin nombrarlo— y al incendio del Jardín de los Negros:

(...) abril representa
floridos y cultos versos.
Es la gloria de Niquea,
la primera en quien sirvieron
al poder los imposibles,
los milagros al ingenio.
La segunda el Vellocino,
que empezó en Colcos primero
y acabó después en Troya
toda luz a no ser fuego (fol. 23r).

Se reanuda la comedia y aparecen prácticamente todos los personajes, preparados para la elección del esposo de Claridiana: las damas en un «teatro levantado», a modo de gradas; Floranteo, «al pie de la tarima»; los gigantes «a los lados», etc. Para que no falte nada, también tienen lugar, a modo de justa dialéctica medieval[24], sendos discursos acerca de la primacía del ingenio sobre el valor, y viceversa. En el momento que comienzan a luchar, ocurre algo grandioso:

> *Levántanse de las sillas las princesas y suenan estruendos de guerra. Pónense en medio los gigantes, baja una nube y en ella el dios del Amor con una ninfa que en una fuente trae muchas flores verdes y entre ellas algunas marchitas* (fol. 24v).

Cupido obliga a la princesa a elegir a aquél en cuya mano reverdezca una flor marchita. Ésta se hace cenizas en manos de Felisbravo y Claridoro, y revive en manos de Floranteo, para desdicha de la princesa de Arabia. «Al cielo es bien que obedezcas» (fol. 24v), le espeta Cupido, mientras el pueblo aclama a Floranteo y dice a Claridiana que si le niega la mano, él le negará la obediencia. Llegan noticias de que Tartaria está en peligro por la ausencia de Celidaura, y ella y sus dos pretendientes salen a rescatar el reino.

Acto tercero

El acto tercero corresponde al desenlace de los múltiples enredos: Claridiana va a Tartaria vestida de hombre, fingiéndose «un caballero de Arabia» y pide a la reina que le restituya su poder, pero ésta desconfía; a su vez, Claridoro no se rinde y sigue cortejando a Celidaura,

24 Estos pasajes también recuerdan a los famosos *pasos de armas*, justas en que un caballero defendía un cierto lugar o idea contra quienes quisiesen retarlo.

sin reconocerla cuando se disfraza de villana; después de un largo forcejeo, Felisbravo y Celidaura reconocen sus identidades. En este punto la comedia se cerraría con el consabido matrimonio, pero todo se complica de nuevo cuando aparece Claridiana, que detiene a Felisbravo y le pide que luche por devolverle el trono. Él duda, y ante el conflicto entre el amor y el honor —quedarse con Celidaura o irse a Arabia— decide cumplir con su obligación antes que con su gusto. A la vez, su general le informa de que en Persia el rey de Ponto ha asaltado el reino y que su deber es volver allí:

> Que los príncipes nacieron
> para ejemplo de los otros,
> no a ser esclavos de un gusto,
> no a ser triunfo de unos ojos (fol. 35r y v).

Felisbravo se va a las dos guerras, y Claridoro, vestido de villano, cuenta a Celidaura que su amado se ha ido con una dama; la reina estalla de celos y los aborrece a los dos. En plena batalla aparece «*Marte en un carro de leones con una lanza de fuego*» (fol. 41r), quien soluciona todos los conflictos según su particular justicia: concede el reinado de Arabia a Floranteo, el de Tartaria a Claridoro, y restaura a Felisbravo como príncipe de Persia. Y a las bravas damas les dice:

> Dejad, princesas, las armas,
> que basta para las fieras
> del arco pendiente al hombro
> volante escuadrón de flechas (fol. 41r).

La resolución del problema no puede ser más atípica, pues lo lógico sería, tras la cadena interminable de aventuras y equívocos, que terminara en matrimonio. La idea final es la que canta el coro mientras se abre el templo y suenan las chirimías:

> Vivan las hermosas para sí mesmas
> y a los hombres les baste morir por ellas (fol. 41v).

El criado Risaloro parodia con su frase final el desconcertante desenlace y la dilatada extensión de la comedia:

> Señor, no digo Senado,
> aquí acaba la comedia
> de los siglos de los siglos,
> que aunque es pesada y eterna,

sin parar en casamiento
tanto puede el ser tan necia
(...)

En acabando de decir esto subió el trono arriba donde estuvo al principio, siendo homenaje del castillo, y en él Celidaura y Claridiana y la diosa [Diana] y algunas ninfas, y al mismo tiempo tocando trompetas y cajas, salían marchando los dos ejércitos, y se entraban por diferentes puertas, acabando en ello la comedia y rematándose la fiesta en una danza del torneo, todas armadas en traje de hombre las señoras María de Guzmán, Ana Sande, Margarita Zapata, Margarita de Tábara, María Cutiño y Francisca de Tábara. Y en acabándose esta danza se tocaron todos los instrumentos» (fols. 41v-42 r).

Conclusión

En resumen, estamos ante una original comedia cortesana «de aparato», germen de las futuras comedias calderonianas de espectáculo, diseñadas como fusión de todas las artes. El mundo caballeresco, en la línea de *La gloria de Niquea*, permitía la fantasía y el despliegue de las invenciones y tramoyas, y a la vez respondía a los ideales, gustos y estilo propios del público cortesano. A la vez, la comedia presenta rasgos claros de las comedias de enredo tan aplaudidas por los espectadores de la época: comicidad asumida por el gracioso, conflicto amoroso, tensión mantenida por la ocultación de identidades, disfraces, etc. Por otra parte, esta comedia tiene mucho de propaganda monárquica, que se observa en las múltiples alusiones al reinado de Felipe IV y a sus ministros: los efectos escénicos y las referencias a la realidad temporal política la sitúan en la línea de las celebraciones regias dirigidas por los nobles desde la lejana Edad Media.

Aranjuez, noviembre de 1622, cumpleaños de la reina: un bello entorno y un momento acertado para una interesante comedia que bien merece una edición. Quien mereció un premio al esfuerzo de su ingenio fue don Antonio Hurtado de Mendoza, pues a los pocos meses de la fiesta, en marzo de 1623, recibió el título de Secretario y Ayuda de Cámara del Rey, y en agosto de ese año fue investido del hábito de la Orden de Calatrava de manos del propio Felipe IV en una fastuosa ceremonia.

Un espacio ejemplar cervantino: El patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*

Stephen Boyd

En este ensayo nos proponemos explorar el carácter ejemplar del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo.* Nuestra tesis central es que el patio representa la objetivación de un «lugar interior» o sea, el estado espiritual de las personas que se congregan en él. Como tal, invita a ser entendido no sólo a nivel moral, mediante un análisis simbólico o emblemático, sino también a ser saboreado a nivel poético para que el lector consiga un tipo de comprensión menos definida aunque no por eso menos valiosa. Empezaremos estudiando el significado literal de los elementos de la descripción; luego pasaremos a considerar unas interpretaciones simbólicas y/o emblemáticas que de ella se han hecho, y por fin nos centraremos en nuestra «lectura poética», siempre relacionando la descripción del patio con el modo de ser de la «cofradía» criminal de Monipodio, y con el tenor ejemplar de la novela en su totalidad. De paso, haremos una breve mención a otros espacios análogos en las *Novelas ejemplares*;[1] en concreto al estrecho aposento compartido por el Alférez Campuzano y doña Estefanía, y al aposento «escuro, estrecho y bajo»[2] de Cañizares en *El casamiento engañoso y coloquio de los perros.* Luego volveremos a reflexionar de manera más detenida sobre la descripción de dos objetos en el patio de Monipodio (el tiesto de albahaca y la imagen de Nuestra Señora), que, por varias razones, se destacan sobre los demás. Terminamos haciendo una breve comparación entre este «bodegón pictórico»[3] de Cervantes y un verdadero bodegón pintado, *El aguador de Sevilla,* famosa obra temprana de Velázquez. Antes de empezar, es imprescindible hacer mención especial de un estudio reciente de Bernard Bentley[4] cuya lectura nos ha sido especial-

1 Utilizo la edición de Harry Sieber (Madrid, Cátedra, 1992, 2 tomos). En adelante, las referencias al texto se harán indicando *Novelas ejemplares*, número de tomo y página.

2 *Novelas ejemplares*, II, p. 336.

3 Véase López Estrada, Francisco, «Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo.* Una posible resonancia de la inversión creadora», en Bustos Tovar, J. de, ed., *Lengua, ideología y organización textual en las «Novelas ejemplares»,* Madrid-Toulouse, 1983, pp. 66-67.

4 Bentley, B. P. E., «Una lectura emblemática del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo»*, en Strosetzki, Chrisoph, ed., *Actas del V Congreso de la AISO,* Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001.

mente útil, por lo que volveremos a referirnos a él con frecuencia a lo largo de este artículo.

La descripción del patio de Monipodio, en realidad, abarca tres espacios: el patio mismo y dos pequeñas salas que se comunican con él, aunque de éstas sólo se describe una. En el patio hay cinco objetos: «un banco de tres pies», «un cántaro desbocado con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro», «una estera de enea» y «un tiesto, que en Sevilla llaman *maceta,* de albahaca»[5]. Todos estos objetos son relativamente pequeños y humildes, tanto porque están colocados en el suelo como porque están hechos de materiales baratos, como son la madera, el barro y la enea. El cántaro, el jarrillo y la *maceta* son recipientes, mientras el banco y la estera, que tienen la superficie plana, sirven de asientos. El cántaro y el jarrillo están desbocados y al «banco de tres pies»[6] le falta un pie. Cada objeto ocupa un lugar bien definido y, según parece, aislado («al un lado [...] al otro [..] a otra parte...» etc.[7]) en torno a la *maceta* («y en el medio, un tiesto...»[8]). El conjunto entero despide un aire de pobreza y escasez, a excepción de la albahaca, una planta famosa por su olor fragante, según expone Bentley al citar la definición de Covarrubias: «yerba y mata conocida [...] por ser su olor tan excelente que puede ser rey de los de más olores»[9]. Según el mismo estudioso, Cervantes aprovechó el significado emblemático de este conjunto de objetos para componer «un cuadro que sirve de molde, y no sin ironía, para describir este gremio de delincuentes dominado por su cuadrillero despótico, porque «basil» significa soberano o jefe en griego»[10]. Al hablar del estado roto de los demás objetos, observa que «reflejan desde una perspectiva neoplatónica una realidad lejos de ser perfecta»[11], y cita con aprobación las palabras de Stanislav Zimic, para quien

> las flagrantes incongruencias de su «casa» [la de Monipodio] se nos sugieren como un posible conjunto emblemático de la decrepitud política, militar, económica, cuya podredumbre y bancarrota se intenta disfrazar con colores y perfumes encubridores y con patéticos, siniestros testimonios de glorias nacionales[12].

5 *Novelas ejemplares*, I, p. 209.
6 *Ibíd.*
7 *Ibíd.*
8 *Ibíd.*
9 Bentley, art. cit. (nota 4), p. 210.
10 *Ídem*, p. 210.
11 *Ídem*, p. 209.
12 *Ídem*, p. 210. *Cf.* Zimic, Stanislav, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes,* Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 114-115.

No discrepamos de estas interpretaciones. Nuestro intento no va más allá de tratar de complementarlas con la aportación de unas reflexiones adicionales. Sin embargo, antes de hacerlas, quisiéramos concluir el examen del patio considerando la pequeña sala baja que comunica con él. Esta sala contiene once objetos: «dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y una arca grande, sin tapa ni cosa que la cubriese, y otras tres esteras de enea tendidas por el suelo»[13]. Los últimos tres objetos se hallan en la pared frontera: «una imagen de Nuestra Señora, destas de mala estampa [...] una esportilla de palma [...] una almofla blanca»[14]. Rincón, el observador de esta escena, se da cuenta de que «la esportilla servía de cepo para limosna, y la almofía, de tener agua bendita»[15]. Como los objetos del patio, los de la sala baja dan una sensación de incongruencia y de inconexión, sensación que se debe, sobre todo, al contraste entre las armas y los artículos de devoción. Aquí también es de notar que muchos de estos objetos son, de un modo u otro, imperfectos o insatisfactorios. Como muy bien lo explica Bentley[16], las armas no son para usarse en una batalla verdadera; son meramente armas de ensayo o de recreo. El arca, a pesar de ser grande, no tiene tapa, y es de suponer que está vacía. La imagen de Nuestra Señora es barata y de mala hechura. «El cepo para limosna»[17] y la pila de agua bendita han sido improvisados a base de una esportilla y una almofía. Tras advertir que «lo que se percibe, aunque con unas diferencias, es lo típico que se esperaría encontrar en la sala grande de un palacio o de la casa de unos nobles»[18], Bentley afirma su convincente creencia de que las armas representan un comentario irónico sobre la obsesión contemporánea por la honra, y que los objetos devotos, a su vez, sirven para caricaturizar la religiosidad supersticiosa y superficial de muchos españoles de la época. Luego explica que, si hemos entendido el significado emblemático de los elementos que integran la descripción del patio de Monipodio, podremos ver cómo «imagen e interpretación quedan confirmadas dinámicamente por las acciones de las «más de catorce personas de diferentes [trajes y oficios]»[19] reunidas en el patio para la audiencia de Monipodio»[20]. Lo que proponemos hacer ahora es ofrecer unas observaciones acerca de esta relación dinámica en-

13 *Novelas ejemplares*, I, p. 209.
14 *Ídem*, pp. 209-210.
15 *Ídem*, p. 210.
16 Véase Bentley, art. cit., (nota 4), p. 211.
17 *Novelas ejemplares*, I, p. 210.
18 Véase Bentley, art. cit., (nota 4), p. 211.
19 *Novelas ejemplares*, I, p. 210.
20 Véase Bentley, art. cit., (nota 4), p. 212.

tre los objetos y los miembros del «infra-mundo» criminal, y, al mismo tiempo, explorar más a fondo el carácter profundamente ambiguo de dos objetos en particular: la albahaca y la imagen de Nuestra Señora. Al mismo tiempo esperamos poder demostrar cómo Cervantes se ha servido de hasta los detalles más minuciosos de la novela para elaborar una visión muy coherente de la naturaleza del mal moral, una visión que volvió a desarrollar de manera mucho más compleja en *El casamiento engañoso y coloquio de los perros.*

Hemos observado cómo el espacio restringido del patio, la escasez y el carácter defectuoso de los objetos dan una sensación de abandono, de aislamiento y de inconexión bastante desoladora. De manera paradójica, la importancia que adquieren los números en el registro de los objetos: «un banco de tres pies [...] un cántaro desbocado [...] un jarrillo [...] una estera de enea [...] un tiesto [...] una sala baja de dos pequeñas [...] dos espadas [...] y dos broqueles pendientes de cuatro clavos» etc.[21], sólo sirve para subrayar este aire de pobreza, de no-presencia. Se trata de algo así como unas matemáticas de la ausencia. Efectivamente, como explica Bentley, el significado emblemático de los objetos es confirmado en seguida por las acciones de los miembros de la comunidad de Monipodio, y no sólo por sus acciones, sino también por su expresión corporal. Lo que se destaca en la descripción de la entrada en el patio del primer grupo de estos personajes es su aire fantasmal. Al igual que unos actores que salen al escenario para inaugurar una vez más la misma representación teatral, empiezan a desfilar por el patio en medio de un silencio total: «Estando en esto, entraron en la casa dos mozos de hasta veinte años cada uno, vestidos de estudiantes, y de allí a poco, dos de la esportilla y un ciego; y sin hablar palabra ninguno, se comenzaron a pasear por el patio»[22]. Este detalle indica, sin duda, que la sustancia de su humanidad individual ha sido casi totalmente gastada por la costumbre de adoptar una identidad ficticia. O sea, han dejado de ser personas para convertirse cada uno en un montaje de gestos y ademanes mil veces ensayados. Esto se ve ejemplificado sobre todo por los últimos personajes en llegar:

> Llegaron también de los postreros dos bravos y bizarros mozos, de bigotes largos, sombreros de grande falda, cuellos a la valona, medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más de la marca, sendos pistoletes cada uno en lugar de dagas, y sus bro-

21 *Novelas ejemplares*, I, p. 209.
22 *Ídem*, p. 210.

> queles pendientes de la pretina; los cuales, así como entraron, pusieron los ojos de través en Rincón y Cortado, a modo de que los extrañaban y no conocían[23].

Lo que queremos resaltar por medio de este ejemplo es que la relación entre los objetos rotos y/o vacíos del patio y los personajes medio siniestros medio patéticos que se congregan en él no sólo se entiende a nivel emblemático o moral, sino que se hace sentir de modo casi palpable a través de las descripciones de su lenguaje corporal y de su manera de hablar. Otro ejemplo de esto nos lo proporciona la correlación un poco menos obvia que existe entre la colocación física de los objetos y el tipo de relaciones que se practican entre los miembros de la «cofradía». Como hemos visto, se ha comentado el paralelo entre la albahaca puesta en el centro del patio y rodeada de los otros objetos y la posición central de Monipodio dentro de la comunidad criminal. Aunque ocupan un espacio tan reducido, hemos advertido que, por su posicionamiento esparcido, por el distanciamiento que hay entre ellos, estos objetos dan la sensación de estar solos y aislados. De igual modo, aunque ellos también habitan el mismo espacio reducido, y a pesar de cooperar para lograr sus fines «profesionales», los que integran esta «cofradía» no logran establecer entre sí unas relaciones auténticamente personales. Quedan al mismo tiempo distanciados los unos de los otros y mutuamente asimilados por el hecho de haber renunciado todos a su propia individualidad. Buen ejemplo de este síndrome, a la vez triste y risible, lo vemos en el episodio de Juliana la Cariharta, la prostituta que ha sufrido un ataque brutal a manos de su coime, el Repolido. Entra en el patio «descabellada y la cara llena de tolondrones»[24] y en seguida cae «en el suelo desmayada»[25]. Pero muy pronto vuelve en sí y se entrega a una arenga violenta y cómica contra el «bellaco desalmado, facinoroso e incorregible»[26] que la ha dejado así. Su compañera, la Gananciosa, trata de consolarla: «—Porque quiero —dijo— que sepas, hermana Cariharta, si no lo sabes, que a lo que se quiere bien se castiga; y cuando estos bellacones nos dan, y azotan, y acocean, entonces nos adoran; si no, confiésame una verdad, por tu vida: después que te hubo Repolido castigado y brumido, ¿no te hizo alguna caricia?»[27]. Luego, cuando Monipodio, empleando unas palabras magníficamente pomposas («no ha de entrar

23 *Ibíd.*
24 *Ídem*, p. 223.
25 *Ibíd.*
26 *Ídem*, p. 224.
27 *Ídem*, p. 225.

por estas puertas el cobarde envesado si primero no hace una manifiesta penitencia del cometido delito»)[28], amenaza castigar al culpable, su víctima sale a defenderlo con una declaración de amor: «—¡Ay! —dijo a esa sazón la Juliana—. No diga vuesa merced, señor Monipodio, mal de aquel maldito: que con cuán malo es, le quiero más que a las telas de mi corazón»[29]. Sin embargo, muy por debajo de esta superficie degradada y cómica, y apenas visible a través de tanta postura teatral, se dejan vislumbrar «las sombras y lejos» de unas emociones no del todo carentes de autenticidad. Por muy distorsionado que sea, en la Gananciosa parece sobrevivir el espíritu de la amistad. A pesar de su crueldad, es evidente que Cariharta sigue sintiendo una mal aconsejada atracción por Repolido, mientras él, como todo abusador, sigue necesitando de modo perverso a su víctima. Sin embargo, queda claro que los lazos de «amistad» que unen a los miembros de la fraternidad son muy frágiles, y que en su mayor parte consisten en fórmulas verbales que se asocian con las relaciones amistosas y en unos referentes ya casi totalmente desligados de su referido. Esto se ve muy claro cuando Monipodio fuerza al Repolido a hacer las paces con sus colegas, los valentones Chiquiznaque y Maniferro, después de una disputa no menos irrisoria que el acto de reconciliación mismo. La repetición insistente de las palabras «amigo» y «amigos» no hace sino subrayar el carácter ridículo de esta amistad renovada (y de ahí que necesiten repetirse tanto):

> —Nunca los amigos han de dar enojo a los amigos ni hacer burla de los amigos, y más cuando ven que se enojan los amigos.
> —No hay amigo -respondió Maniferro- que quiera enojar ni hacer burla de otro amigo; y pues todos somos amigos, dense las manos los amigos.
> A esto dijo Monipodio:
> —Todos voacedes han hablado como buenos amigos, y como tales amigos se den las manos de amigos[30].

Esta sustitución de la realidad sustancial de las relaciones humanas por los sonidos y gestos asociados con ellas podría compararse con aquel casi predominio de los números sobre los objetos enumerados en la descripción del patio. De hecho, la novela entera está sembrada de motivos e imágenes de este tipo. De entre los más expresivos —hasta tal punto que podría considerarse que contiene el código genético de la obra— es

28 *Ibíd.*
29 *Ídem*, p. 226.
30 *Ídem*, p. 230.

la mención del cuello de Rincón en los mismos comienzos de la novela; según la descripción bastante detallada que se nos ofrece de él es «de los que llaman valones, almidonado con grasa, y tan deshilado de roto, que todo parecía hilachas»[31]. Es decir, que lo que no es —los espacios entre los hilos— tiene más presencia visible que lo que es —el cuello, ya apenas reconocible como tal.

A la luz de lo que hemos observado acerca del modo de ser de unos miembros del gremio de Monipodio, quisiéramos volver a estudiar dos elementos especialmente interesantes de la descripción del patio: el tiesto de albahaca y la imagen de Nuestra Señora. La albahaca, en primer lugar, se diferencia de los demás objetos porque no es un artefacto humano, sino un producto de la naturaleza. Se halla en el centro del patio, y, como hemos visto, este posicionamiento, junto con la etimología de la versión latina de su nombre, ha llevado a Bentley a interpretarla como representación «emblemática» de la posición dominante de Monipodio dentro de su comunidad, y, por extensión, del abuso del poder en el contexto más amplio de la vida nacional. Bien puede ser así, pero si se considera tal como se le representa a nivel literal, es decir, como una planta aromática puesta en medio de un pequeño patio y rodeada de varios objetos de hechura barata, algunos de los cuales están rotos, se puede ver de otra manera, algo distinta aunque tampoco exclusiva. Lo que destaca en la imaginación, si nos quedamos en el plano literal, es el contraste entre la belleza natural de la planta y el carácter deprimente de los demás objetos. Cabe presumir, además, que la fragancia de la albahaca esté extendida por el patio entero, detalle que no deja de ser interesante, y posiblemente significativo. La imagen de Nuestra Señora que está pegada a la pared de la pequeña sala baja, por otra parte, es «destas de mala estampa», y en este sentido es de la misma clase que los demás artículos. Puesto que sirve como foco de la supersticiosa devoción religiosa de la comunidad criminal y es objeto de las postraciones llamativas de la Pipota[32] en particular, parece obvio que se nos invita a apreciar la conformidad que existe entre su baja calidad artística y el escaso valor espiritual de tal culto. Muy probablemente, como ha sugerido Bentley, todos los detalles que se nos proporcionan acerca de la falsa devoción del gremio de Monipodio constituyen una sátira de las creencias y prácticas religiosas de mucha gente de la época. Sin embargo, no deja de ser interesante que en lo más íntimo de esta casa de «gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza»[33] se encuentre una representación,

31 *Ídem*, pp. 192-193.
32 *Ídem*, p. 210.
33 *Ídem*, p. 240.

por mediocre que sea, de la Virgen, imagen de la suprema belleza espiritual a los ojos de la mayoría de los coetáneos de Cervantes. Quizá nos ayude a mejor entender el posible alcance significativo de la presencia del tiesto de albahaca y de la imagen religiosa aquella tendencia cervantina a utilizar las descripciones de las viviendas para objetivar los estados psíquicos. Ya hemos mencionado el «aposento estrecho»[34] que comparten el Alférez Campuzano y doña Estefanía en *El casamiento engañoso.* Allí, tras la huida de ella, el Alférez contempla el baúl ya casi vacío en el cual solía guardar sus cadenas y cintillas: «halléle abierto y como sepultura que esperaba cuerpo difunto»[35]. Merece la pena llamar la atención, siquiera de pasada, sobre el parentesco que puede observarse entre este baúl y el «arca grande, sin tapa ni cosa que la cubriese»[36] de *Rinconete y Cortadillo.* Sin embargo, de más relevancia para nuestro propósito es la descripción del aposento «escuro, estrecho y bajo»[37] de Cañizares en *El coloquio de los perros.* Aquí también hay «una arquilla» que sirve de asiento a la bruja mientras conversa con el perro Berganza. A excepción de «otro aposentillo más estrecho»[38] que comunica con él, éste es el espacio más reducido y más oscuro de las *Novelas ejemplares,* «el corazón de tinieblas» de la colección entera. Sin embargo, incluso allá hay luz, porque, según el relato de Berganza, el aposento era «solamente claro con la débil luz de un candil de barro»[39]. Cuando Cañizares entra en el otro aposentillo todavía más pequeño donde suele untarse con ungüentos con tal de provocar una especie de arrobamiento demoníaco, lleva consigo el candil y lo cuelga de la pared. El simbolismo del candil queda bastante claro: así como sigue prestando una débil luz a estos espacios tan profundamente oscuros, el don de la razón sigue iluminando la mente entorpecida de la bruja, aunque, según ella misma confiesa, su voluntad no la obedece: «todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echado grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala»[40]. A la luz de las afinidades que se dan entre estos tres espacios, y sin olvidar que están vinculados de modo más material también, puesto que en el *Coloquio* (el relato escrito por Campuzano) hay constancia de la presencia de Berganza tanto en el patio de Monipodio[41], como en el aposento de la Cañizares, pasemos a considerar una de las posibles inter-

34 *Novelas ejemplares*, II, p. 289.
35 *Ídem*, p. 290.
36 *Novelas ejemplares*, I, p. 209.
37 *Novelas ejemplares*, II, p. 336.
38 *Ídem*, p. 243.
39 *Ídem*, p. 336.
40 *Ídem*, p. 342.
41 *Ídem*, p. 329.

pretaciones del tiesto de albahaca y de la imagen de Nuestra Señora. Si el patio y su mobiliario se interpretan como emblemas de la «cofradía» de Monipodio, la albahaca bien podría simbolizar el dominio de éste. Pero ¿no podría también evocar algo muy diferente? Por su belleza visual, y en especial por la presencia invasora e invisible de su fragancia, ¿no se insinúa que, aun en un medio tan poco prometedor, siguen vivos unos restos, por leves que sean, de la natural bondad humana? De modo comparable, la imagen de la Virgen en lo más interior de la casa ¿no sugiere la persistencia de algo todavía más misterioso y más profundo, la gracia sobrenatural? Si es así, si la descripción de este patio silencioso, un espacio quieto en medio de tanta actividad y tanto ruido, evoca un misterio, ¿no lleva implícita la conclusión de que aún más allá de los extremos de la risa y la crítica moralizante, y hasta más allá de las reacciones más sofisticadamente analíticas, la vida degradada de los habitantes de esta casa, y el patio mismo que es símbolo de esa vida, pudieran o debieran conducirnos a un reconocimiento mucho más íntimo? En resumen, se puede decir que este patio es un espacio ejemplar que exige interpretarse a varios niveles complementarios e interpenetrantes: ha de imaginarse como realidad fisica; mediante una «lectura emblemática», ha de analizarse a nivel moral, dentro y fuera del contexto inmediato, y ha de saborearse y contemplarse como lugar del yo interior colectivo.

Por su combinación tan lograda de verosimilitud realista, riqueza simbólica y potencia comunicativa, esta descripción cervantina invita a ser comparada con los bodegones de Velázquez. *El aguador de Sevilla,* que, según Julián Gállego, se considera « la obra maestra de la etapa sevillana de Velázquez»[42], y que se pintó entre 1619 y 1622, ofrece puntos de contacto especialmente interesantes. Da la casualidad que, aunque no estén desbocados, se representan en él un cántaro y una alcarraza con una taza blanca encima. Pero mucho más significativo es el hecho de que el cuadro parece pedir un acto de interpretación muy parecida. O sea, en primer lugar impresiona por su realismo, y, al mismo tiempo, por el carácter marcadamente estático de la composición y la solemnidad casi sacerdotal del viejo aguador (entre otros factores), que parece abarcar algo más intangible, así que el espectador siente el deseo de explorarlo más a fondo. En segundo lugar, si sabe interpretar el significado emblemático de los objetos, el mismo espectador, según el análisis de Julián Gállego, se hallará ante una alegoría de las tres edades del hombre: «La Vejez tiende a la moceded la copa del conocimiento, que

42 Gállego, Julián, *«El aguador de Sevilla»,* en Domínguez Ortiz, Antonio y otros, eds., *Velázquez,* Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 68.

a ella ya no le sirve, mientras el hombre de media edad bebe con fruición»[43]. Luego, en una tercera fase interpretativa, el espectador vuelve a contemplar el enigma de la escena que, en vez de quedar resuelto, parece haber adquirido nuevas capas de significación aún más densas. El cuadro velazqueño merece cotejarse con la descripción cervantina desde dos puntos de vista adicionales: en primer lugar por la correlación que se insinúa entre las vasijas de barro y los seres humanos, y en segundo lugar por el punto de contacto que se establece con el espacio del espectador mediante la colocación —un poco fuera del cuadro— del cántaro del primer término.

A modo de conclusión, parece evidente que, a pesar de las importantes diferencias entre los medios, las obras de Cervantes y Velázquez surgen de una cultura común, y que para poder entenderse exigen un esfuerzo concentrado del yo entero del lector/espectador. En cuanto al caso específico de la descripción del patio de Monipodio, se puede decir que, hasta cierto punto, se deja entender en cada uno de los niveles que hemos mencionado, pero que, al mismo tiempo, conserva intacto su misterio. Pero es de notar que, ni siquiera al nivel más básico, más literal, se permite al lector tener la impresión de que haya logrado conocerlo a fondo. Hay que recordar que hay dos salas pequeñas que comunican con el patio. La segunda se menciona pero no se describe; a los lectores no se nos permite entrar en ella. Parece funcionar, pues, como símbolo de lo que no puede saberse ni entenderse, de lo misteriosa que es la realidad en todas sus dimensiones, incluidas las que se perciben por los sentidos corporales.

Esperamos haber hecho posible que se vislumbren por medio de este pequeño estudio esquemático algunos aspectos del *carácter* ejemplar del patio de Monipodio: de lo que comunica a nivel subliminar y no puede reducirse a las formulaciones morales convencionales de la literatura ejemplar tradicional. Teniendo en cuenta la evidencia de su producción literaria en su totalidad, parece probable que, aunque las respetara, Cervantes era muy consciente de la insuficiencia de estas formulaciones ante la misteriosa complejidad de la vida. Teniendo esto en cuenta, y pensando en el ejemplo del patio de Monipodio, podemos empezar a ponderar cuánta riqueza significativa pudieran haber tenido para Cervantes, como artista ejemplar, las palabras, aparentemente inocuas, de Berganza, al recordar los métodos pedagógicos de los jesuitas de Sevilla: «pintaban la fealdad y horror de los vicios y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados»[44].

43 Gállego, Julián, *Velázquez en Sevilla,* Sevilla, [Diputación Provincial], 1974, p. 132.
44 *Novelas ejemplares*, II, p. 316.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Bentley, B. P. E., «El narrador de *Rinconete y Cortadillo* y su perspectiva movediza», en Arellano, Ignacio y otros, eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona, GRISO-Toulouse, LEMSO, 1996, tomo 3, pp. 55-65.

Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales,* Madrid, Luis Sánchez 1610, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978.

Hitchcock, R., «A heterodox reading of Cervantes' *Rinconete y Cortadillo»,* en Hunter, W. F., ed., *The Short Story: Structure and Statement,* Exeter, Elm Bank, 1996, pp. 29-38.

Keightley, R.G., «The narrative structure of *Rinconete y Cortadillo»,* en Tate, Robert Brian, ed., *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour* of *Frank Pierce*, Oxford, Dolphin, 1982, pp. 39-54.

— «Monipodio's realm», en Cardwell, Richard A., ed., *Essays in Honour of Robert Brian Tate*, Monographs in the Humanities 2, Nottingham, University of Nottingham, 1984, pp. 53-58.

Velázquez, Diego de, *El aguador de Sevilla,* 1619-22, London, Wellington Museum (Apsley House).

Nota final:

Quiero expresar mi agradecimiento a mi colega Mari Carmen O'Mahony, quien leyó una versión preliminar de este trabajo.

Ninfa intertextual: actualización de un modelo literario»

Julián Bravo Vega

La voz *ninfa* posee una extraordinaria versatilidad literaria. De hecho, el lector que espera hallar la consabida acepción mitológica, propia de su étimo[1], que es el valor que la Edad Media y, sobre todo, el Renacimiento le confieren, puede recibir la sorpresa inesperada de registros que se encuentran en el polo opuesto de sus orígenes. El NTLLE[2] es especialmente útil para realizar una aproximación rápida a la diacronía de esta voz, en lo que son las acepciones del término y sus construcciones derivadas o compuestas. La primera documentación de la voz *ninfa* se remonta a 1570, data que facilita el *Diccionario* de Casas (1570), que es el corpus que abre la compilación del NTLLE. Aunque antes de esa fecha no exista inventario que la registre, la literatura bucólica de la primera mitad del siglo XVI, de Garcilaso a Montemayor, abunda con iteración en la presencia de ninfas, pastoras y zagalas. Un género narrativo específico, el de la novela pastoril, no hará sino mantener vigente su uso durante los siglos XVI y XVII[3]. Lo mismo podríamos decir del periodo medieval (desde San Isidoro a la *General Estoria* o desde Alonso de Palencia a la poesía cancioneril, con ausencia significativa en Nebrija)[4], donde la voz posee relativa presencia, aunque su explosión se produce con la adaptación de la bucólica virgiliana que arranca en Garcilaso, feliz autor de imáge-

1 Bailly, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*. Rédigé avec le concours de E. Egger. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 1950. Aunque el sentido mitológico de 'deidad menor que vive en las aguas, montes, praderas o bosques' acabe dominando, conviene no perder de vista la etimología de 'doncella', 'recién casada'.

2 Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Edición DVD, Madrid, Espasa/RAE, 2001.

3 La implicación de ambos universos, mitológico y real, en la bucólica se transmite desde los propios títulos de las obras. Tal es el caso de Bernardo González de Bobadilla. *Ninfas y pastores del Henares*, Alcalá, Gracián, 1587.

4 González Cuenca, Joaquin, ed., *Etimologías de San Isidoro romanceadas*, León, Diputación Provincial, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983, t. I, p. 352 (Libro de las lenguas, las gentes, los reinos, la milicia, los ciudadanos y los parentescos. Cap. VIII de los casamientos e de los que se casan): «*pronuba* es dicha aquella que está delante los que casan, esta es la 'madrina', e aun aquella que ayunta la novia a su marido. E aún esta es dicha *paranimfa*. E *paranimfa* quiere decir 'cerca la nimfa', esto es 'çerca la novia'. Cada novia en las bodas es llamada *nimfa* a semejança del agua, que en latín dicen *nimfa*, e es así dicha la novia *nimfa*, por el ofi-

nes de ninfas fluviales tejedoras de tapices o de ninfas «degolladas»[5]. El NTLLE, por tanto, del que queda apuntada su utilidad, no sirve para precisar la cronología estricta de las voces ni para registrar la diacronía de sus usos literarios. Por ello, y aunque ahora recurramos a criterios lexicográficos, en la segunda parte de este trabajo procederemos a un vaciado de la voz partiendo de obras literarias, lo que nos dará una aproximación más fiable de su implantación, sus usos poéticos y su evolución.

Volviendo, pues, al NTLLE, habrá que esperar al *Tesoro* de Covarrubias (1611) para encontrar el primer esbozo de campo semántico: a la acepción mitológica de *ninfa* 'deidad de las fuentes o de los ríos', acompaña la del falso masculino *ninfo* ('al hombre demasiadamente pulido, delicado y curioso en su vestido y trato suelen llamar *ninfa* o *ninfo*'), y la del compuesto *paraninfo*, que posee la doble acepción de 'padrino' y 'mensajero'. Habrá que esperar a 1780 para que en el *Diccionario* de la Academia aparezca, junto con la acepción mitológica de *ninfa* como 'fabulosa deidad de las aguas, bosques, selvas, etc.', la de 'qualquier muger moza y particularmente la que se tiene por dama', acepción con la que, según el diccionario latino de Raimundo de Miguel, caracterizaba Ovidio a la «señorita o señora joven y de ilustre cuna». *Ninfo* —seguimos con el *Diccionario* de la Academia— es 'el hombre demasiadamente pulido y afeminado, y que cuida de su gala y compostura con afectación'. De Terreros, en 1787, procede la acepción de *ninfa* 'dama o señora moza', junto con la voz derivada *ninfomanía* 'furor uterino'. *Ninfo* se define como 'hombre afeminado, presumido, afectado, petimetre'. En 1853 Domínguez precisa la acepción mitológica 'cada una de las divinidades subalternas, que tenían su morada en los ríos, en las fuentes, en las montañas, en las praderías, en los bosques, etc. y que eran representadas bajo la forma de jóvenes hermosas y rozagantes', y la acepción poética de 'mujer o doncella de estremada hermosura, de encantadora beldad'. Por vez primera la edición de la Academia de 1884 incorpora el sentido figurado de *ninfa* 'joven hermosa. Tómase a veces en mala parte'. Habrá que esperar a la edición de la Academia de 1992, casi un siglo después, para sustituir «en mala

cio del lavamiento, el cual conviene al nombre de la casa». Sobre la castidad de las vírgenes puede consultarse Alfonso X, *General Estoria*, primera parte, lib. VI. «Del departimento sobre las razones de Io». Palencia, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y romance*, reproducción de la edición de Sevilla de 1490, 2 tomos. Madrid, Comisión permanente de las Asociaciones de Academias de Lengua Española, 1967, s.v. *nymphas*. Nebrija, Elio Antonio de, *Vocabulario Español Latino*, Madrid, RAE, 1989. Edición facsímil, basada en la reproducción de la ed. facsimilar de 1951.

5 Porqueras Mayo, Alberto., «La ninfa degollada de Garcilaso (*Égloga III*, versos 225-232)», en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 128-148.

parte» por «sentido peyorativo», acepción moral que guarda una semántica opuesta a la de su étimo. Antes, en 1917, Alemany había incorporado los adjetivos derivados *ninfómana* y *ninfomaníaca*, y Rodríguez, en 1918, el sustantivo compuesto *ninfagogo* 'joven griego que conducía a la desposada a casa del esposo'. Con ello se completa el recorrido lexicográfico sobre este grupo de helenismos, aunque quedan por registrar voces que han pasado a consolidarse en la creación literaria, y que veremos más adelante, como *linfa*, latinismo referido a las 'divinidades de las fuentes' y asociado a la 'larva de insecto' o *crisálida*, *ninfea* 'nenúfar' y *nínfula*.

Los usos literarios de la voz *ninfa* desbordan con mucho las expectativas de los registros léxicos, ya que su presencia en la obra artística está sometida a códigos más amplios que los que impone la norma del lexicógrafo, no exenta de criterio moral. Como producto renacentista, la voz *ninfa* debe su origen al redescubrimiento de la cultura clásica, y su presencia se detecta con amplitud en el entorno italianizante que Garcilaso instaura. Las «hermosas ninfas en el río metidas» parecen herederas cultas de las niñas, mozuelas, zagalejas, morenicas garridas o serranicas graciosas y bonitas de la tradición lírica española, pues todos estos tipos femeninos gozan de los rasgos comunes de belleza, juventud y doncellez. En la Égloga II Albanio busca consuelo en las «ninfas de este bosque umbroso», que se convierten en confidentes de un caso de desamor. Albanio ha sido rechazado por Camila, «doncella» consagrada a Diana y «ninfa infiel», a la par que desdeñosa, resto lírico de la *belle sans merçi* y de la pastorela trovadoresca, con lo que accedemos a un trasfondo palingenésico que otea en el horizonte literario. Desde este ámbito preerótico se amplía el uso en Montemayor a un doble sentido, el simbólico de la castidad, perceptible en la descripción de las tres ninfas que irrumpen en el libro 2º de la *Diana* perseguidas por unos salvajes, y el de la pastora amada, cuya belleza queda descrita al estilo platónico. Asociada al tipo del «salvaje», la *ninfa* penetrará en el espectáculo teatral, incorporándose a momos, danzas, mascaradas y alegorías, como, por ejemplo, la que se representa en las bodas de Camacho (*Quijote* II, 20). Desde este universo de la égloga se generaliza su uso lírico, y podemos encontrar esta voz en registros que van desde «lo divino», como los que provienen de la literatura religiosa o mística (las «ninfas de Judea» del *Cántico Espiritual* o *La ninfa del Cielo*[6], auto sacramental de Tirso), hasta lo profano y popular, caso del romance gon-

6 Para esta obra y sus relaciones con Calderón véase Darst, D. H., «The two Worlds of *La ninfa del cielo*», *Hispanic Review,* XLII (1974), pp. 209-220.

gorino (1591): «A vos digo, señor Tajo, el de las ninfas y ninfos»). La polarización de sentidos que se produce a finales del siglo XVI es fiel reflejo de la dimensión que adquieren los fenómenos religioso y popular, pero también del impulso de las tendencias artísticas y literarias de la época. Así, el desarrollo que ha experimentado la mitología en los repertorios de emblemas y en el arte determina una literatura cargada de imágenes, de las que el símbolo, la parodia y todos los recursos de la burla (paradoja, ironía, hipérbole, etc.) van a convertirse en elementos esenciales en la adopción de nuevos significados. Por ello, a la acepción primitiva sucedió en la literatura española otra, vinculada a las agresiones sexuales de que son objeto las ninfas en el mundo clásico[7]. La voz pasó entonces a poseer un marcado sentido erótico e, incluso, sexual. Así se observa de pleno en Cervantes. A Sancho (*Quijote* II, 13) no le hace gracia alguna que Sanchica, «ninfa del verde bosque», sea ponderada con la exclamación «¡Oh hideputa, puta y qué rejo debe de tener la bellaca!». A pesar de su preocupación por las palabras, no es la incorrección en el uso etimológico lo que incomoda a Sancho, sino el sentido moral que ha adoptado, lo que permite una retahíla de dudosas ponderaciones, que si no interesan filológicamente a Sancho, le desagradan como padre. Los testimonios de esta acepción erótica y sexual de *ninfa* abundan, y voy a detenerme en alguno de sus casos. No obstante, en paralelo siguen manteniéndose los usos bucólicos, como se desprende de *Las Eróticas* (1618) de Esteban de Villegas, donde en conocidos versos al Céfiro, el poeta pide a este confidente lírico que comunique su muerte a su 'amada' *nympha*.

Retomando la traslación sexual del significado, en *El vizcaíno fingido*, Solórzano va «derecho en casa de la ninfa», a la que antes ha definido como taimada sevillana y después como «señora de rumbo»; mujeres *alegres* 'libertinas' será la autodefinición de Cristina, una de ellas. Las prácticas de estas *ninfas* aventureras (como «tapadas», mozas de compañía en los coches, pedigüeñas, «tomajonas», etc.) quedan al descubierto en este entremés cervantino. En *El coloquio de los perros* leemos: «...estaban los dos amancebados con dos mujercillas, no de poco más o menos, sino de menos en todo; verdad es que tenían algo de buenas caras, pero mucho de desenfado y de taimería putesca. Éstas les servían de red y de anzuelo para pescar en seco...». A una de estas dos rameras la denominará más adelante Cervantes la *ninfa Colindres*. «Ninfas» y «ninfos» participan en la chacona de *La ilustre fregona*, con

7 Guzmán, M. L., «La persecución de la *ninfa* en la poesía castellana del Siglo de Oro», *Revista de Facultades de Letras y Ciencias*, La Habana, XXII, 1916, pp. 102-106.

lo que se convierten en personajes bailarines y desenvueltos, y desde el desenfado de la jácara trasladan su existencia al universo picaresco.

Quevedo abunda también en estos usos. En *El Buscón* (I, 4) expone: «Metióme adentro y estaban dos rufianes con una mujercillas... Dijo una de las *ninfas*...», donde posee la acepción de 'mujer pública'. La identidad entre «mujercillas» y prostitutas ya se intuye en *El Lazarillo* (caps. III y IV). Sin embargo, en *El Buscón* (III, 10: «vinieron *ninfas*, desnudándose para vestirnos») la alusión, aunque la mitigue la clave conceptista, remite directamente al universo sexual. Quevedo facilita el entronque del uso burlesco de *ninfa* para retratar toda una caterva de personajes femeninos caracterizados por su libertinaje sexual: daifas, taimadas, prostitutas[8], damas de rumbo, tapadas de medio ojo, ladronas sexuales, ninfas en escabeche o putidoncellas, que Vélez de Guevara compendia en su doña Tomasa de Bitigudino, doncella chanflona que, como cuarto falso, pasa de noche por las manos de veintidós galanes y, por ello, queda retratada como «doncella al uso». Relatos costumbristas, jácaras y universo picaresco amplían este panorama.

No se agota aquí la connotación sexual, sino que se traslada al masculino *ninfo*, como muestra Antonio Liñán y Verdugo (*Guía y avisos de forasteros...*, 1620. Novela y escarmiento séptimo): «Era entre galán y lindo, calzaba puntos menos, cubría con el cabello las orejas a lo inglés, hablaba en falsete, gastaba goma para los bigotes y alzacuello para el colodrillo: al fin, para decirlo de una vez, ya que no era ninfa, tenía mucho de ninfo». De la mano del afeminamiento del tipo de galán «lindo», *ninfo* pasa a adquirir el significado de 'maricón'[9]. Sin embargo, justo es apuntar que Nympho es nombre propio de varón grecolatino. A pesar de ello, es difícil apuntar aquí otro sustrato cultista que no proceda de la vía paródica, que tan hábilmente explotó el Barroco literario. En este juego de idas y vueltas léxicas se produce la variante burlesca de la «ninfa viril», como se observa en el *Quijote* (II, 35), donde posee «hermosísimo rostro de doncella», edad de entre diecisiete y veinte años, y actúa «con desenfado varonil y con una voz no muy adamada». Con la expresión «damas machorras» (*La vida y muerte de Herodes*, v. 827), muestra Tirso con desenfado la preocupación de los rústicos al observar cómo las princesas cabalgan «desparrancadas» y pueden dejar la doncellez en la silla de montar. Quevedo llevará hasta el límite esta tendencia de masculinización de la mujer en su baile de «Las valentonas», donde las mujeres cambian de sexo y se convierten en «hembros de la

8 Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976: «*ninfa*: prostituta tributaria de un rufián».

9 *Ibídem*, s. v. *ninfo*.

vida airada», es decir, en rufianas, hamponas y espadachinas, parodia harto evidente de la virgen guerrera transmitida desde la amazona clásica a la literatura caballeresca. Con todo ello, el corpus literario ha sido más ágil que el repertorio lexicográfico al mostrarnos el uso transgresor de la voz *ninfa*, a la vez 'doncella' y 'prostituta', aspecto que sólo detecta la lexicografía a finales del s. XIX («Tómase a veces en mala parte»).

Desde el siglo áureo la voz se proyecta en periodos posteriores. El siglo XVIII es receptor de planteamientos neoclásicos y la atención de Cadalso a las «ninfas del Ebro» permite ubicar a sus homónimas en los ríos poéticos de los restantes vates hispanos, en convención que capitalizan Tormes y Betis como modelos de sendas escuelas poéticas. Meléndez Valdés y el anacreontismo facilitarán el desarrollo de esta imagen. Cadalso, por su parte, viose obligado a abandonar Madrid a finales de octubre de 1768 y partir desterrado a Zaragoza. Entre los motivos se halla la atribución del libelo *Calendario manual y Guía de forasteros en Chipre*, en el que se motejaban los usos amorosos de la Corte, en particular la moda de los cortejos. Antes de partir, dedicó un poema «A las ninfas de Manzanares», que, ante la polisemia de *ninfa*, podemos entender desde el sentido aparente y conciliatorio de canto a la mujer madrileña, y desde el sentido profundo de crítica a los hábitos amorosos de las «ninfas de Manzanares», descubiertas ya por Vélez de Guevara en el arranque de su *Diablo Cojuelo*, como Evas nocturnas que, en el ardor de la cópula, «friegan» sus cuerpos con las arenas del río. Sea cual fuere la auténtica intención de Cadalso, la disemia ('dama' / 'libertina') es la clave de este juego de mordacidad y de ingenio.

No faltan en el siglo XIX sintagmas como «almibaradas ninfas» (Rafael J. Crespo. *Fábulas morales y literarias* (1820), fáb. XII, v. 88) que, bajo el velo de 'dulces esposas', realizan actividades opuestas; o «beneméritas ninfas» (Bretón de los Herreros. *Los tres ramilletes*, v. 385), cuyo mérito radica en cortejar a un varón; o «vaporosas ninfas» (Ibo Alfaro. *Una violeta*, 1857), que se insertan en el universo galante de las coquetas y de los bailes de salón, o «ninfas... desnudas» y juguetonas, tras las que corre el «yo» poético de Bécquer «en la corriente fresca / del cristalino arroyo». De la variante *linfa* se apropia el Romanticismo, desde donde se traslada al léxico científico y biológico, como se aprecia en *La evolución política de las diversas razas humanas* (París, 1904), obra de Charles Letourneau, en cuyo capítulo «La sociedad de las hormigas y de las abejas» se pondera la evolución síquica y social de estos seres, que realizan expediciones guerreras no por el hecho de esclavizar a sus congéneres, sino desde el placer que les pro-

duce obtener «ninfas hormigas»[10]. El realismo no podía olvidar estos usos, y Galdós, uno de sus exponentes más significados, nos presenta a Rosalía, *La de Bringas* (1884), como «la ninfa de Rubens, carnosa y redonda». Otras ninfas galdosianas, a las que su juventud ha librado momentáneamente del estigma de la pasión, son *Gloria* (1876-1877), la hija de don Juan de Lantigua, María, la hija quinceañera de la marquesa de Tellería, «de ojos verdes y perfil helénico, Venus extraída de las ruinas de Grecia, soberana escultura viva» y las jóvenes que frecuentan la terraza de la «ciudad alta» que esconde el Palacio Real[11]. Por su parte, *ninfea* 'nenúfar' se convierte en voz explotada por el Modernismo y penetra de lleno en la poesía de Juan Ramón Jiménez.

Valle Inclán recupera para *Luces de Bohemia* (esc. X) la figura de La Lunares, *ninfa*/buscona de quince años. E. Barriobero (*El airón de los Torre-Cumbre*, 1929) describirá una juerga flamenca, con «acarreo de mozas» o *ninfas*. El casticismo madrileñista llevará a Jardiel Poncela (*¡Espérame en Siberia, vida mía!*, 1929) a poner la voz en boca de un chulo, llamado «Niño de la Apendicitis», con lo que se introduce en el espectáculo musical de los cabarets y del género de las varietés, y se identifica con los tipos femeninos de la «entretenida» y de la «vedette», desde donde Jardiel realiza la asociación entre la ninfa y el fauno[12]. En la descripción de la vida libertina de estos ambientes galantes, de sicalipsis y de «carne de tablado», se especializa Álvaro Retana, y la voz pasa a integrarse ahora en los títulos de la novela pornográfica (*Ninfas y sátiros*). No extraña, por ello, que el aparente diminutivo *nymphette* (*nínfula* en la traducción española) sea neologismo propio de la *Lolita* (1955) de V. Nabokov[13], y que a la voz se incorporen tonos morbosos que adelantan el despertar sexual a la preadolescencia, casi a la niñez. Umbral cierra con sus *Ninfas* (1975) una serie de cuatro obras sobre la adolescencia, el despertar sexual, la homosexualidad y los amores lés-

10 Tomo el ejemplo de Lily Litvak (*Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2001, p. 48), con lo que la voz se inserta ahora en el contexto de la literatura libertaria.

11 Pérez Galdós, Benito, *La de Bringas*, Blanco, A. y Blanco Aguinaga, C., eds, .Madrid, Cátedra, 1991, p. 81-82: «Había ninfas de traje alto que muy pronto iba a descender hasta el suelo, y otras de vestido bajo que dos semanas antes había sido alto».

12 Jardiel Poncela, Enrique, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, R. Pérez, ed. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 471-772: «En la edad moderna, cuando el fauno no tiene fuerzas para llevar al lecho en brazos a la *n.*, la *n.* se traslada al lecho por su propio pie y allí espera el fauno».

13 Nabokov, Vladimir, *Lolita*. Traducción de Enrique Tejedor. Prólogo de M. Vargas Llosa. Semblanza biográfica de Enrique Murillo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987. (Biblioteca de Plata de la narrativa del Siglo XX, 1);1994, 2ª ed., p. 41 a 43.

bicos, mientras que reserva para *Cela, un cadáver exquisito* (2002) la imagen biográfica de la ninfa y del viejo fauno.

Desde el territorio literario la voz transita a otros ámbitos y la hallamos de nuevo, ya prosaica, vulgarizada y sin ninguna dimensión poética, en las páginas de «contactos» de periódicos, guías urbanas, publicaciones de ocio o de entretenimiento, donde el eufemismo *ninfa* esconde a menudo una especialización sexual que nada tiene que ver con las habilidades de las náyades, oréades o hamadríades de la mitología clásica y entra de lleno en el mercado del sexo[14]. Pero esta última generación de ninfas, que muestra una vez más la distancia entre la versatilidad literaria de la voz y su parco registro lexicográfico, queda ajena a estas páginas.

He intentado, por el contrario, ofrecer la construcción de una imagen poética a través de un modelo de textualidad diacrónica, que toma como eje el Siglo de Oro español, muestra la capacidad permanente del periodo aurisecular para generar imágenes y para transmitirlas al caudal poético de la literatura española de todas las épocas. Cabe, desde esta propuesta de análisis, ampliar el estudio a nuevas imágenes, en repertorio que puede partir de la mitología (sirena, arpía, sátiro, fauno), de la representación plástica de conceptos abstractos (fama, ocasión, verdad), del mundo animal (paloma, serpiente), del vegetal (yedra, laurel, violeta) o de cualquiera de las referencias conceptuales que proceden de la herencia cultural áurea, siempre vigente y con la que estamos en deuda continua.

14 Sanmartín Sáez, Julia, *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, 2ª ed., s. v. *ninfa*: «homosexual o jovencito de aspecto físico atractivo que ejerce la prostitución masculina».

Delicado editor (2): El texto del *Primaleón*

Tatiana Bubnova

Al trabajar en los *metatextos*[1] de Francisco Delicado que acompañan las ediciones del *Amadís* y el *Primaleón* realizadas en Venecia (de 1533 y 1534 respectivamente) —«introduciones», colofones, índices, pies de imprenta, guías de pronunciación, incluso una «carta» dedicatoria proveniente de la edición príncipe del *Primaleón* y retocada significativamente por el clérigo andaluz radicado en Italia—, llegué a la conclusión de que, en relación con estas interesantísimas piezas, sería muy útil completar el «retrato»[2] de Delicado que nos esforzamos por reconstruir partiendo de sus obras, como el *Retrato de la Lozana andaluza* (Venecia, ¿1528?) y *El modo de adoperare el legno de India occidentale* (Venecia 1529), y revisando la forma en que procesó los textos originales. En otro lugar[3] señalé que la labor de corrector de estilo («corigidor destas le-

1 Son textos interpretativos que forman un todo con el texto comentado, contribuyendo a una *traducción* de los conceptos del texto principal en términos convenientes al sujeto, que de esta manera manipula el texto ajeno. Tomo esta idea de la semiótica de la escuela de Tartu. *Cfr.* en particular Torop, Peeter, *Total'nui perevod* [La traducción total; en ruso], Tartu University Press, 1995. Desde esta perspectiva, todo el trabajo de corrección, reestructuración y comentario al que Delicado somete los textos de los libros de caballerías puede considerarse como una «traducción metatextual».

2 Se trata de textos marginales (secundarios) de un escritor marginal. Al lado de las grandes figuras de los consagrados productores de valores culturales, la huella dejada por Delicado se pierde por diversas razones en los archivos de la historia. No obstante, una vez rescatada, esta huella no deja de interesar a los investigadores, porque de diversas maneras se relaciona con las obras de los escritores que integran el solemne canon consagrado por la cultura oficial. No voy a repetir el inventario de figuras con las que Delicado ha sido relacionado por la crítica: agregaré sólo a los menos o nunca mencionados: Juan de Valdés, Francisco López de Villalobos, Pietro Bembo, Girolamo Fracastoro y Andrea Navagero, entre, probablemente, muchos más. Las figuras menores no sólo completan el panorama cultural, sino que muestran las múltiples implicaciones ideológicas de los temas que tradicionalmente se relacionan con los representantes del canon. Delicado, que en estos textos menores habla de la literatura, el lenguaje, la percepción de los valores culturales e incluso, indirectamente, expresa opiniones políticas, es una de estas figuras de potencial heurístico.

3 *Cfr.* «Delicado editor: lo propio y lo ajeno», ponencia presentada en el XIV congreso de la AIH, así como «Delicado en Venecia, o de 'corregidor' a 'alcalde' destas letras», *Acta Poetica* (UNAM), 21 (2000), pp. 229-253. A la cuestión lingüística está dedicado el artículo «Valdés y Delicado: ¿un diálogo de la lengua?», en prensa en el *Anuario de Letras* (UNAM).

tras») que llevó a cabo Delicado sobre el texto del *Primaleón* (dejando al *Amadís* de lado, por el momento), bien puede considerarse como un trabajo de edición[4], en términos actuales. Aquí me propongo observarla más de cerca[5]. De hecho, estoy llevando a cabo un diagnóstico parcial que, a pesar de no ser sistemático, tampoco está realizado al azar, sino con cierto criterio de selección. El propio Delicado dice que trabajó más sobre el *Primaleón* y que tuvo más respeto por el texto del *Amadís*. Los pasajes que se analizan en mi ponencia son los más «populares» por haber sido reelaborados por un autor tan conocido como es Gil Vicente. El tema de las correcciones estilísticas que Delicado introduce en estos pasajes del *Primaleón* es afín al perfil literario del autor andaluz (literatura erótica).

Conviene señalar que si estos prólogos y epílogos de Delicado han sido escasamente trabajados, los mismos textos de los libros de caballerías corregidos por él prácticamente no han sido visitados desde Gayangos, salvo por los editores de las diversas versiones del *Amadís de Gaula* y el *Primaleón*, y por los bibliógrafos, y tampoco en este caso podemos considerar que se trate de referencias específicas.

Los prólogos mismos han tenido una suerte un poco mejor, a pesar de que nunca han sido publicados íntegramente[6]. Después del detenido examen que les dedicó en 1960 E. Asensio, que desarrolla una crítica muy dura para cada una de las opiniones que Delicado manifiesta en ellos —sea sobre el lenguaje, la literatura, la historia o cualquier otro tópico—,[7] ha habido muy pocos trabajos sobre la labor editorial concreta de este autor[8], a pesar de que existen estudios dedicados a algunas

4 Así la definió, sin mayores observaciones, Anna Maria Gallina («L'attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà de '500' (Francisco Delicado e Domingo de Gaztelu)», *Studi Hispanici,* Pisa, 1 (1962), pp. 69-91.

5 Creo que sería innecesario un trabajo exhaustivo sobre las modificaciones que Delicado introduce en el *Amadís* y el *Primaleón*; no obstante, dado que las interesantísimas intervenciones del autor de *La lozana* acerca del contenido, el lenguaje, la ideología, y otros tópicos sobrepasan con mucho el estatus marginal que hasta ahora se la ha dado, es útil saber en qué pudieron consistir exactamente los cambios que dice haber realizado sobre el texto del *Primaleón*.

6 Pascual de Gayangos publicó algunos extractos en sus ediciones de los libros de caballería (*Catálogo de los libros de caballerías*, Madrid, BAE (42), 1857), pero incluso con alguna confusión entre un libro y otro. Después, sólo podemos contar con citas más o menos extensas en los autores que se han ocupado de algunos aspectos de la obra de Delicado.

7 Una réplica bastante extensa a Asensio puede encontrarse en Guitarte, Guillermo, «¿Valdés contra Delicado?», en *Homenaje a Fernando Antonio Martínez*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 147-177.

8 Mª Carmen Marín Pina, en su edición del *Primaleón* de Salamanca 1512, sí se refiere a la edición de Delicado en la introducción, porque ha integrado en el lugar de

cuestiones particulares, como las guías de pronunciación, desde Amado Alonso[9] hasta Lucía Megías y Jacques Joset[10].

Al *Primaleón*[11] de Venecia —1534— le sirvió de modelo la edición de Toledo de 1528[12], realizada por Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro, como consta en el colofón toledano que reproduce la edición veneciana. Antes de la edición de Delicado, el libro seguía llamándose *Libro segundo de Palmerín de Oliva*[13], aunque los grabados de la portada lo anunciaran ya como *Primaleón*. Delicado dividió el texto en tres partes o «libros», y a cada uno de ellos les antepuso una «introducción» de su propia cosecha. En la de Delicado, la capitulación corrida que se encuentra en cualquier otra edición del *Primaleón* está alterada de acuerdo con cada uno de estos «libros», y en general el número de capítulos es menor que en la príncipe (Salamanca 1512), en la de Toledo, y en otras ediciones. La carta-dedicatoria original dirigida a don Luis de Córdoba, que antecede al texto, aparece retocada y, como puede comprobarse, puesta en concordancia con los tópicos de la introducción al «primer libro», para construir con ellos una unidad interpretativa destinada a guiar al lector: técnica que antes Delicado había aplicado en *La Lozana andaluza*[14]. En los metatextos que acompañan al *Amadís* aparece también esta tendencia a convertir los anexos y el texto principal en una especie de «texto total». Podría decirse que, de esta manera, el cura andaluz «se apropia» de los textos de Montalvo y de Francisco Vázquez[15], lo cual no quiere decir que niegue la autoría ajena: no se trata de un «plagio», sino justamente de una expropiación del sentido[16].

los folios faltantes los pasajes correspondientes de la versión de Delicado. A la luz de lo que señalo más abajo acerca del tratamiento que Delicado dio al *Primaleón*, me pregunto si era la solución más conveniente.

9 Alonso, Amado, *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1967, t. 1, pp. 112-113.

10 Para consultas, remito a Eisenberg, Daniel, y Mª Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2000.

11 Uso el microfilm del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció a Pascual de Gayangos, signatura R/12100.

12 El único ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, signatura Y2 243.

13 Mantengo por principio la lectura original —Oliva, y no Olivia— que persiste en todas las ediciones del *Primaleón* del siglo XVI.

14 *Cfr.* la Introducción que Claude Allaigre hace a su edición del *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra, 1985.

15 Presunto autor del *Palmerín* y el *Primaleón*. Sobre la cuestión autorial, *cfr.* Ferrario de Orduna, Lilia, «*Palmerín de Olivia* y *Primaleón*: algunas observaciones sobre su autoría», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de la literatura medieval, Santander 22-26 de septiembre de 1999*, Santander, Asociación Hispánica de la literatura medieval, 2000, vol. I, pp. 717-728.

16 Yo compararía más bien el trabajo delicadiano sobre el *Primaleón* con aquel que él mismo realizó como *editor* de *La Lozana andaluza*, imponiendo anexos explicativos

Volviendo al *Primaleón*, el encabezado de la carta-dedicatoria con que se inicia el libro aparece «actualizado»[17], subrayando así la realidad del homenajeado, un personaje histórico de cuya presencia en Roma estaba enterado Delicado, habitante del «alma urbe» desde hacía más de veinte años. Se trata de reforzar desde el principio la «actualidad», tanto del libro mismo como de la edición, contribuyendo de entrada a ese proceso paulatino de expropiación.

La carta versificada final —«Al lector»—, que con leves modificaciones (precisando el lugar de la impresión) figura en todas las ediciones antiguas del *Primaleón*, desaparece en nuestra edición. En su lugar tenemos al final un texto en el que Delicado describe la fonética castellana a los lectores italianos y a otros extranjeros («El Delicado corretor esta vuelta de la presente estampa, en Venecia dize assí»)[18], y hace una alabanza a la lengua del *Amadís de Gaula*, que tanto admiraba, en su «Prohemio del Corigidor» de la edición de 1533.

En varias ocasiones Delicado se explaya sobre el trabajo de corrección que tuvo que invertir en la nueva edición del *Primaleón*.

Se conocen los cuasi cómicos pero también sumamente xenófobos denuestos que el cura andaluz profiere en la «Introdución» a la tercera parte del *Primaleón*, dirigida contra los impresores de la edición de Toledo de 1528, en la que los inculpa de no saber castellano, así como de un excesivo afán de lucro:

> El libro estava tan desmarañado como hilado de regatera, y esto porque lo estampó Christóval Francés, y lo corigió Cosmedamián, que cierto ninguno de los dos nasció en Çocodover, y por vender bien dizen que fue estampado en la Emperial ciudad de Toledo, y no miran el provecho de los letores, ni se dan nada, porque la lengua y romance Castellano sea loada y amada de todos, como lo es de todas las naciones estrañas, ni guardan honrra del que lo compuso puniendo estrangeros aljamiados a lo coregir. Mas esto cada uno lo conosce que el Autor hordenó bien y sabidamente tex[i]ó la ystoria y en ella no ay que corregir. Mas el defeto está en los impresores y en los mercaderes que han desdorado la obra de la señora Agustobrica con el ansia del ganar, puniendo voca-

de todo tipo, escogiendo ilustraciones y cuidando sobre todo su disposición en relación con el texto. El punto de comparación no son los detalles técnicos, diferentes en cada uno de los casos, sino esta búsqueda del dominio global sobre el texto mediante la interpretación que estos detalles implican.

17 «Prólogo que fue dirigido al ylustre & magnifico señor don Luys de Cordova, que fue después Yllustríssimo duque de Sessa y Cessareo Embaxador Rome [*sic*]».

18 Los textos que acompañan su edición del *Amadís* tambien contienen este tipo de información.

> blos que no los hallarían en todo el reyno de Toledo aunque viniesen los caçadores del rey don Pelayo. Salvo si no los hallaron en algún misal moçárave. Pues conoscidos estos impedimentos sobredichos y especialmente porque era voz y fama que el segundo libro de Palmerín [es decir, el *Primaleón* —TB] estaua descoregido, yo con mi alma de cántaro rriéndome de los que de mi burlaran partí el libro entre partes y púsele el sobrenombre que él tenía por nombre propio, de guisa como se dezía libro segundo de Palmerín, dixe, libro primero y segundo & tercero de Primaleón. Mas hize que no quise ninguna abreviatura salvo que todo va por letras, porque ninguno tropeçe y porque otra vez los officiales de las letras no atropillen [*sic*] en ellas, ni menos los letores buscaran achaques, porque va en buena letra y clara y puntada y pausada que a ojos abiertos lo leeran los que no son ciegos.

En primer lugar, hay que hacer justicia al texto de Toledo de 1528, que no se encuentra en un estado tan deplorable como Delicado quiere representarlo ni tiene más erratas de las que pueda tener cualquier otro texto de esta índole, incluyendo la propia edición de Delicado. En términos generales, el de Toledo sigue, con leves alteraciones, el texto de la edición príncipe, y en muchos aspectos es semejante a las ediciones posteriores a la de Delicado, que al parecer todas se derivan de la príncipe, y ninguna de la de éste último. (Tal vez podrían revisarse a este efecto las traducciones al italiano realizadas en Venecia)[19]. Un somero escrutinio muestra algunos descuidos de lectura que dejan frases sin sentido, errores de coordinación (número, género) en la parte nominal de los predicados, erratas, etcétera, pero la edición de Delicado tiene los mismos problemas de principio, aunque nuestro «corregidor de estilo» jamás reproduce errores ajenos.

Delicado agrega un índice de capítulos («tabla»), del que carecen tanto la príncipe (Salamanca, 1512)[20] como las de Sevilla de 1524[21] y la de Toledo de 1528.

La numeración de los capítulos no se corresponde con estas ediciones, que la mantienen casi idéntica: la de Toledo sigue en general (con algunos errores en los folios) la capitulación original, mientras que

19 Por ejemplo, la de 1584 (*In Venetia Appresso Cornelio Arriuabene*).

20 *Cfr.* la edición de M.ª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998; la editora fabricó el índice por su cuenta.

21 *Cfr.* Lucía Megías, José Manuel, *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas públicas de París. Catálogo descriptivo*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá-Università degli Studi di Pisa, 1999, pp. 145-146.

Delicado la interrumpe de acuerdo con las tres partes en que dividió su texto, como ya he dicho. Así, por ejemplo, al capítulo 123 de la edición de Salamanca de 1512 y la de Toledo de 1528, le corresponde el 26 del segundo libro del *Primaleón* de Delicado, que analizo parcialmente aquí.

Este capítulo 26, que trata de la seducción de Flérida por don Duardos, y que es parte de la historia que Gil Vicente recogió para su *Tragicomedia de don Duardos*, contiene algunos detalles que ilustran satisfactoriamente la intervención de Delicado en la edición del texto. Para empezar, el clérigo andaluz «comprime» este capítulo y el que sigue convirtiéndolos en uno solo, de modo que se ahorra por lo menos un epígrafe (práctica que se repite sistemáticamente a lo largo del texto de su *Primaleón*). Aquí se trata ya de una manipulación importante del original.

En un capítulo anterior de la misma historia (10 del segundo libro en la edición de Venecia, 100 en la de Salamanca, la de Sevilla y la de Toledo, cotejo que nos permite ver el modo en que Delicado recompone los capítulos: en las versiones anteriores, los 23 capítulos corresponden a los 16 de Delicado)[22] aparece una canción, que el personaje de Julián (don Duardos) canta a la infanta Flérida y a sus doncellas («Amar y servir...»). En todas las demás versiones que he revisado, este cantar contiene 14 líneas y aparece transcrito en verso, a dos columnas. En la edición veneciana hay 23 líneas, pero el texto está transcrito de corrido, aunque los inicios de los versos aparecen marcados con mayúsculas[23]. Lo que en otras versiones se presenta como «canción», para Delicado resulta «villancico» y «romance»[24].

22 En general, el número de los capítulos en la versión de Delicado es bastante menor: así, lo que corresponde al «tercer libro» del *Primaleón* de Delicado (56 capítulos), contiene 73 capítulos en otras versiones. En ocasiones, la reducción de los capítulos (aunque no se salten los episodios) disminuye casi a la mitad.

23 Esto nos recuerda la práctica semejante en *La lozana andaluza*, donde la versificada «Carta de excomunión» tampoco viene con versos marcados, hecho que contribuyó a que se reconociera tardíamente como un pastiche del original del comendador Ludueña (*cfr.* F. Ugolini, «Nuevi dati intorno a la biografia di Francisco Delicado...», *Annali della facoltà di Lettere e filosofia della Università degli Studi di Perugia*, 12 (1974-1975), pp. 445-615. Ahora bien: se trata de un procedimiento análogo, aunque en *La lozana andaluza* nuestro «poeta» Delicado se apropia de un poema ajeno para integrarlo en el texto propio, y en el *Primaleón* trata un texto ajeno pero le agrega también versos y prosa, como si fuese propio.

24 El texto de la canción dice: «Amar y servir,/ razón lo requiere./ Virtud es çufrir/ dolor que assí fiere./ Fiere el dolor/ e aquexa cuydado,/ mas tengo temor/ de ser apartado/ delante de aquella/ que me a lastimado./ Servilla de grado/ razón lo requiere,/ y que çufra forçado/ dolor que assí fiere./ *Pues amor lo requiere/ que le soy obligado./ Lucharme conviene/ a mal de mi grado,/ pues amor me venció/ a pie y a cavallo*» (en cursiva, el texto añadido por Delicado, Venecia 1534, Fo. CXVII-b). Hay otras

Volviendo al capítulo 26 (123 y 124, respectivamente), en general el texto de Delicado se reduce a la vez que queda estratégicamente reacentuado para contribuir, en este caso, a su erotismo, porque nuestro editor no sólo quita algunos detalles y prescinde de lo que considera superfluo, sino que también agrega algo; poco, pero con sentido.

Ejemplo: «Julián quiso besarle las manos y la infanta no gelas quiso dar y mandó a sus donzellas que truxessen instrumentos y allí estuvieron a gran solaz, que mucho era pagada la infanta de oír tañer y cantar a Julián» (Salamanca y Toledo); frente a: «Julián le quería besar las manos y la infanta no quiso [supresión], y mandó a sus donzellas que truxessen instrumentos, y allí estuvieron a gran solaz que mucho se pagava la infanta de oyr tañer y cantar a Julián» (Venecia) (40 o 41 palabras contra 37 o 38). Más adelante Julián se queda dormido en presencia de Flérida, y al despertar se arrepiente: «Fasta aquí con gran cuydado y mortales desseos era develado y agora, teniendo tanta gloria delante de mí, duermo» (Salamanca). «Fasta aquí con gran cuydado y mortales desseos era develado, y agora teniendo tanta gloria delante de mí *durmióse el cuerpo velando el coraçón*» (Venecia Fo. CXLVII-b): este rasgo expresivo, como puede notarse, es de Delicado.

En el momento mismo de la seducción: «Y como vido que era tiempo púsolo por obra, y con grandes falagos y amor demasiado que le mostró *y algo por fuerça porque la gritadora no osó dar bozes* la fizo dueña, y aviendo alcançado tan alto fin, él quedó ledo, y la infanta muy sañuda» (Venecia Fo. CXLVIII). La de Toledo dice: «*y más por fuerça* porque ella no osó dar bozes la fizo dueña, y aviendo alcançado tan gran cosa, él quedó tan ledo que no hay honbre que vos lo pudiesse dezir, y la ynfanta fue muy sañuda del, y díxole...» (Toledo Fo. CXXXV; la frase sigue como en la edición príncipe).

Las «correcciones de estilo» en estos fragmentos en general, con su táctica de suprimir y agregar, están encaminadas a hacer la escena de la seducción más amable, al eliminar en lo posible el matiz de violación y proyectarle, en cambio, algo de ironía. En la segunda parte de este capítulo 26, la que corresponde al capítulo 124 de las ediciones anteriores, Delicado suprime algún pasaje más extenso y algúnos más de menor brevedad, al tiempo que agrega secuencias que contribuyen a caracterizar los sentimientos de los personajes: «Artada [la doncella de Flérida] no le osava preguntar cosa que algo se sentía culpada por se haver apartada [*sic*] de su señora *que le parecía ser ella la causa del*

diferencias textuales, aunque mínimas; como ya he dicho, sólo Delicado elige *çufrir*, frente al *sufrir* de Salamanca, Sevilla y Toledo.

enojo, y assí mismo fue causa de la paz que se siguió como la hystoria os contará» (Venecia Fo. CXLVIII. En las versiones anteriores no figura lo que pongo en cursivas).

Mediante esta práctica de supresiones-adiciones, Delicado corrige unas verdaderas perlas estilísticas que provienen de las ediciones anteriores, como por ejemplo la que sigue, que parece escrita para ser modelo del famoso pasaje cervantino que se refiere a «la razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura»[25]. «Dígovos, mi verdadera amiga, que yo amo tanto de coraçón a Julián que el coraçón arde en fuego cruel y por mucho que lo é *forçado* no puedo resistir este amor, mas muy *forçosamente* á *forçado mis fuerças* y téngome por más cautiva...» (Salamanca, p. 227). Delicado tiene suficiente buen gusto para suprimir las redundancias: «Digo vos mi verdadera amiga, que yo amo tanto de coraçón a Julián que el coraçón arde en fuego cruel, y por mucho que lo he *forçado* no puedo resistir en este su amor, y téngome por más cativa...».

Delicado prefiere la especie acerca de la autoría femenina del *Primaleón*, aunque confiese: «no sé quien lo hizo porque calló su nombre al principio y al fin». En cualquier caso, trata de fundamentar la autoría femenina en la tercera Introducción: «quanto más adelante va es más sabroso porque como la que lo compuso era muger y filando el torno se pensava cosas más fermosas que dezía a la postre, y fue más enclinada al amor que a las batallas a las quales da corto fin».

El clérigo andaluz contribuye a dar aún más corto fin a las batallas, «de guisa que siendo emendado y corregido de muchos errores y *superfluos razonamientos* [el libro] fue polido y emendado lo mejor que se pudo»[26].

En este sentido, también es muy característico el trabajo que Delicado realiza sobre el último capítulo del libro, que versa sobre la muerte de Palmerín. En él suprime secuencias sintácticas enteras que, supongo, le parecen superficiales. Sin querer insistir en sus motivos, se puede observar que el resultado es más enérgico y un poco más breve.

En una de las introducciones, Delicado pretende haber transcrito el texto prescindiendo de la mayor parte de las abreviaturas; elimina algu-

25 Que Cervantes declara haber tomado de Feliciano de Silva (cito el *Quijote* de acuerdo con la edición de Vicente Gaos, Madrid, Gredos, 1987, I, 55).

26 *Cfr.* el colofón del folio 'a' de la edición veneciana del *Amadís*: «Quitando muchas palabras superfluas, y poniendo otras de más polido y elegante estilo», que reproduce el *incipit* preservado en las ediciones anteriores; por lo visto, sirvió de modelo a Delicado.

nas, aunque deja las acostumbradas (& por 'y' queda sistemáticamente; la 'n' después de las vocales se sustituye cuando se puede por la correspondiente tilde de la nasalización; los 'que' se reducen al mínimo acostumbrado de la 'q' con tilde, etc.), y, de hecho, también algunas un poco menos comunes: 'querer' queda como 'q_rer', exactamente como en la edición de Toledo[27], que tiene también 'riq_ezas', y cosas semejantes, que Delicado a menudo no deletrea. Por lo demás, todos estos procedimientos son muy comunes en las ediciones del Siglo de Oro.

Frente a las otras versiones, Delicado siempre prefiere 'çufrir' a 'sufrir', lo cual se encuentra dentro de lo normal, de acuerdo con el criterio de la época (Covarrubias todavía registra las dos formas como equivalentes).

Entre las formas verbales, opta con cierta persistencia (aunque no sistemáticamente, como aparece en el ejemplo que cito aquí) por las formas anticuadas del imperfecto en *–ié, -íen*, frente a *–ía, -ían*, que aparecen en Salamanca, Sevilla e incluso Toledo: «el cavallero de la Roca Partida *fazía* tanto por ella que todo gelo *tendríen* a gran mal...»; uso que concuerda con aquel de *La Lozana andaluza*.

En general, consciente de la transformación de la lengua, nuestro editor moderniza la fonética: prefiere 'hazer', 'hijo' y 'hasta' frente a 'fazer', 'fijo' y 'fasta' de su original. No obstante, de vez en cuando introduce arbitrariamente las 'f' etimológicas, a las que justifica en las guías de pronunciación como uso más elegante, por ser supuestamente más cercano a las formas latinas. En el Prohemio del *Amadís* justifica el uso: «'hijo' es más elegante por ser toledano, et 'fijo' está bien por ser sacado del Latín, que dize 'filius'».

También sustituye algunos vocablos anticuados por otros más modernos, aunque no sistemáticamente: deja 'ledo' (trocado en las ediciones peninsulares posteriores por 'alegre'), pero cambia 'desque' por 'cuando', 'cuitado' por 'triste', 'guarida' por 'sana' (aunque no siempre), etc.

Desde la primera Introducción, el «corigidor» anuncia: «Assí mismo en todos los nombres propios la primera letra es Mayúscula, que en esto no tomé poca fatiga, porque no havía [en la edición original] sólo uno como convenía escrito con letra granda [*sic*]. Mas dexé assí mismo lso [*sic*] nombres de las ciudades & villas y lugares, porque quando se enprima otra vez aya que fazer el que lo corigere»[28]. Tampoco cumple con

27 Aunque en la de Toledo las abreviaturas estén quizás un poco más exageradas; *cfr.* en Toledo: «aq_xa cuydado», contra «aquexa cuydado» en la de Venecia.

28 Dejo a propósito las letras «que trastrocadas estavan» en la edición de Delicado, para ilustrar que también deja erratas.

la mayúscula de los nombres propios en todos los casos, como se ve desde la dedicatoria, donde deja «pérez», «muñoz», «muñiz», «fernández», tal vez por no sentir los patronímicos como nombres propios, pero también hay que señalar que pasa por alto un «fernán».

La burlesca agresividad con que Delicado se dirige a los posibles críticos de su trabajo editorial se mantiene en las tres introducciones; así, en la primera, se refiere a «algunos Bachilleres remendados [que] no quieran caer de sus asnos» al ver las reformas introducidas por nuestro editor, «porque no serán buenos ni aun para badajos de campanas medianas, porque como dize mi preceptor Antonio de Librixa, quien menos vale se endereça en las puntillas por pareçer mas de lo que es», y acusa a los editores de Toledo de 1528 de descuidar el texto porque sospecha de su origen extranjero basándose en las características de la versión toledana:

> Digo que eran las letras tan trastrocadas que avía el libro lo de dentro a fuera que parescie frisado. De manera que la razón que començava en Romançe acabaua en Ytaliano, o con las letras que ellos profieren, como sería escrevir con dos esses lo que sea ha de escrevir con esta letra 'x', o donde va una 'l' poner dos 'll', o donde va un 'ca' poner 'cha', o dove[29] [*sic*] va una 'n' con tilde 'ña' poner 'gn', o dove [*sic*] va un 'ça' poner un 'za', de guisa que todos çaçarabaçeávamos [*sic*] que parecíemos gallegos...

En realidad, sólo una parte del *Primaleón* de Toledo adolece de dichos defectos, lo cual tal vez se deba a la intervención de más de un corrector de estilo. Los cajistas de Delicado, sin duda también italianos, hicieron quedar mal a nuestro «corigidor» mediante deslices análogos.

En resumen, las características ortográficas y gramaticales del texto no sobresalen en términos generales del uso común en los libros de este tipo. Las erratas y las equivocaciones que nuestro «corregidor» y «alcalde destas letras» corrige del original se compensan en parte con las de su propia cosecha, lo cual, sin embargo, no convierte su texto en ilegible; por el contrario, se trata de una edición hermosa y muy manejable. En cuanto a la corrección de estilo, ésta sí representa una considerable intervención porque hay frases y secuencias que Delicado vuelve a redactar, reforzando los aspectos que le interesan y suprimiendo pasajes enteros. Además, debe tomarse en cuenta la recomposición del texto del *Primaleón*. Todos estos aspectos justifican en cierta medida los comen-

29 Parece que a nuestro corrector de estilo se le escapa el detalle de que él mismo empieza a hablar a la italiana.

tarios que él hace acerca de su propio trabajo, realizado al parecer con cierta pasión, mientras que censura el texto de Toledo de 1528. Frente a las correcciones ortográficas, semánticas, gramaticales que realiza, de hecho insignificantes, su intervención como editor afecta a la presentación del texto y a su manejabilidad. Así como las guías de pronunciación del castellano sirven a los lectores para leer y entender mejor la lengua española, los acentos estilísticos que pone Delicado, agregando y suprimiendo según su criterio, constituyen guías interpretativas, cuya función debe tomarse en cuenta a la luz de la apropiación global del texto mediante los comentarios que figuran en las «introduciones».

Disposición bipartita y secuencias binarias en el auto calderoniano *Las espigas de Ruth*

Catalina Buezo

La autoría del auto sacramental *Las espigas de Ruth* no ofrece dudas. Bien es cierto que esta pieza no se inserta en la *Primera Parte de autos alegóricos y historiales* —la única edición «autorizada» por el propio Calderón, impresa en 1677—; pero conservamos el autógrafo (o, mejor dicho, una copia autógrafa pasada a limpio de éste) y documentación referente al estreno. Junto con la segunda versión de *El divino Orfeo,* el auto de *Las espigas de Ruth* fue uno de los dos escenificados durante el Corpus de 1663, y contamos con la memoria de apariencias correspondiente[1].

Como es sabido, un auto sacramental es una obra dramática en la que la función catequística, de adoctrinamiento, prevalece sobre la de divertimento. La finalidad didáctico-religiosa penetra todo, desde la música hasta el decorado. Cualquier historia, cualquier «argumento», interpretado desde un punto de vista alegórico, puede servir al propósito, al «asunto», del auto, es decir, a la exaltación de la Eucaristía[2].

La fuente del auto *Las espigas de Ruth,* cuyo asunto procede del Antiguo Testamento, se encuentra en el *Libro de Rut*, y el «argumento» se plantea aquí como un desarrollo (y, en algunos casos, selección) del episodio bíblico, como se desprende del análisis detenido de ambos textos.

1 Shergold, N. D., y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961, doc. 209, p. 169. Reproduce la memoria de las apariencias de este auto.

2 Sobre la relación argumento / asunto y el funcionamiento de la alegoría como técnica básica, véanse los volúmenes anteriores de esta serie, especialmente *El divino Jasón* (Arellano, I., y Cilveti, A., eds., Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1992, vol. 1 de *Autos completos*) y *El año santo de Roma* (Arellano, I., y Cilveti, A., eds., Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995, vol. 4 de *Autos completos*). Para otras referencias bibliográficas útiles remitimos al volumen de *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental* (Arellano, I., y Cilveti, A., eds., Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1994). *Cfr.* asimismo nuestra edición, dentro de la misma serie, de *El arca de Dios cautiva,* Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2002, vol. 32 de Autos completos, p. 12, n. 6.

En el capítulo 1 del *Libro de Rut* se nos narra cómo un hombre de Belén de Judá, Elimelec, su mujer Noemí y sus dos hijos huyen del hambre que amenaza el país trasladándose a los campos de Moab. A la muerte de Elimelec y de sus hijos varones, que se habían casado con mujeres moabitas, la anciana Noemí decide regresar a Judá y emprende la marcha en compañía de sus nueras. Una de ellas, Orpá, se vuelve a su pueblo ante las insistencias de Noemí; pero la otra, Rut, la acompaña a pesar de que su suegra no tiene nada que ofrecerle. La anciana está triste y arruinada, y de ahí que, a quienes la saluden a su llegada a Belén, al inicio de la siega de la cebada, les responda: «¡No me llaméis ya Noemí [«mi dulzura»], llamadme Mara [«la amarga»], porque Sadday me ha llenado de amargura!».

En el capítulo 2 vemos a Rut espigando en el campo detrás de los segadores de Booz, pariente de buena posición de Noemí por parte de su marido Elimelec. También se nos habla de la bondad de Booz, quien, después de preguntar por la identidad de la muchacha, le indica que no vaya a espigar a otro campo: ha sabido del ejemplar comportamiento de Rut para con su suegra Noemí y ha ordenado a sus criados que no la molesten («Sacad incluso para ella espigas de las gavillas y dejadlas caer para que las espigue, y no la riñáis»). Rut continúa su labor hasta que concluye la recolección de la cebada y el trigo.

Entonces Noemí le aconseja que baje a la era esa noche, perfumada y cubierta con un manto, y que se acueste a los pies de Booz cuando éste haya terminado de comer y de beber. Así lo hace, como leemos en el capítulo 3, y al despertar Booz a medianoche junto al montón de cebada no puede menos que extrañarse cuando Rut le dice: «Extiende sobre tu sierva el borde de tu manto, porque tienes derecho de rescate». Booz alaba el acto de piedad filial de Rut, que ha acompañado a su suegra y asegurado la perpetuación de la familia al aceptar desposarse con él. Con todo, le indica que hay que esperar a la mañana siguiente, puesto que otro pariente más cercano tiene derecho de rescate. De madrugada, tras regalarle seis medidas de cebada que luego Rut mostrará a Noemí, se despide de ella con el propósito de salvaguardar su virtud («Que no se sepa que la mujer ha venido a la era»).

Finalmente, en el capítulo 4 y último, asistimos a las bodas de Booz con Rut, ya que el familiar que podría desposar a Rut sólo está interesado en la parcela de propiedad de Elimelec, y no en perpetuar el nombre del difunto en su heredad contrayendo matrimonio con la joven moabita. Lo expresa en público, delante de diez ancianos de la ciudad, y quitándose la sandalia, que era la manera de testificar en Israel. Rut y Booz tuvieron un hijo varón, Obed, padre de Jesé y abuelo de David.

A. Valbuena Prat señala[3] que el precedente teatral de *Las espigas de Ruth* se encuentra en el anónimo *Diálogo del Santísimo Sacramento*, auto representado en Pamplona en 1610 que presumiblemente conoció Calderón. En él intervienen Ruth, Booz, Noemí, el Sentido, la Fe, el Amor, el Temor, la Vista y la Humildad. Tampoco pueden olvidarse la *Representación de la famosa historia de Ruth* de Sebastián de Horozco (*Cancionero*, Toledo, 1580) y la comedia tirsiana de ambiente eglógico *La mejor espigadera.*

Por ser posterior a 1660, *Las espigas de Ruth,* perteneciente a la última etapa dentro del corpus de los autos calderonianos, ofrece una progresiva elaboración de la tramoya e intensificación de la complejidad alegórica. Concluye con la usual exaltación eucarística, que el tema de las espigas ha prefigurado:

> TODOS y MÚSICA «Ave María, llena de gracia.
> Ave cruz bella, divina vara.
> Ave tesoro de la mejor arca.
> Ave pan vivo y hostia sagrada,
> graçia de Dios y aumento de gracia» (vv. 1755-1758).

Como se desprende de los versos anteriores, la exaltación de la Eucaristía va aquí pareja a la de la Virgen María, por tratarse de un auto de asunto mariano. Por ello, la imagen de la segunda esposa —Ruth se casa en segundas nupcias con Booz— da pie, en segundo término, a alusiones a la Virgen María, esposa de Dios, a la vara de Jesé, prefiguración de ésta, etc.

La mitificación política de la casa de Austria responde a una corriente panegírica divinizadora de la monarquía. En autos de circunstancias como *El nuevo Palacio del Retiro*, *El Año Santo de Roma* o *El lirio y la azucena*, se funden menciones a la vida de Cristo y a la Casa Real, vicaria de Dios en la Tierra. Si bien *Las espigas de Ruth* no sigue aparentemente esta línea, la loa para este auto acaba, tras pasar revista a una serie de calles madrileñas —la de Peligros, la del Espejo, la de la Magdalena y otras—, aludiendo a la fiesta del Corpus de ese año, presidida por Felipe IV y doña Mariana de Austria. A la luz de la lectura de esta pieza breve quizá habría que reconsiderar el elemento teológico-político contenido en este auto.

Es decir, nos preguntamos si, además de partir de una historia del Antiguo Testamento que hay que leer en un sentido alegórico, *Las es-*

3 Valbuena Prat, A., ed. *P. Calderón. Obras completas. Autos, III,* Madrid, Aguilar, 1952, p. 1361.

pigas de Ruth, auto mariano de argumento bíblico, no presupone también una alabanza a la persona regia de «María Ana». Recuérdese la devoción por la Eucaristía en la casa de los Austria, presente en la leyenda de su fundador, Rodulfo de Austria. De ser esto así se establecería un paralelismo entre la historia de Ruth, guiada por Noemí hacia los campos de trigo de Booz con el objeto de conseguir alimento, y la historia de la Iglesia de Pamplona que, guiada por la Iglesia de Roma, logrará el amor de su obispo, su mayoral. Dicho de otro modo: Calderón añadiría a la historia bíblica y a la doble lectura presente en el *Diálogo del Santísimo Sacramento* una doble lectura alegórica nueva, pues Ruth, además de la Iglesia, es símbolo de la Virgen María, y, en último término, ha de ponerse en relación con la devoción mariana de la reina Mariana de Austria. Este auto es, por tanto, reflejo del amor de la Virgen (Ruth) hacia el Hombre (Noemí) y de la historia de la Iglesia de Cristo (Ruth) que, sin prescindir de la Naturaleza Humana (Noemí) logrará el amor del padre (Booz).

Aunque se sitúa al final de la producción calderoniana, como se deduce del estudio de la versificación, la imagen y el contenido doctrinal en relación con su expresión dramática, no prescinde aquí Calderón de la preocupación lírica de los autos primerizos y abre *Las espigas de Ruth* con un canto de labradores. Más adelante aporta una nota de comicidad la anécdota protagonizada por el villano Zafio, que funciona a modo de gracioso de entremés formando pareja con Celfa.

En este trabajo nos centraremos en los mecanismos que emplea el dramaturgo para presentar la alegoría, en especial en la concepción dual que afecta al funcionamiento interno del auto y que explica el paralelismo de los distintos niveles de la trama. En este sentido, la simbiosis perfecta de teatro y liturgia se aviene a la disposición binaria del auto sacramental: la alegoría se emplea para expresar verdades de fe que de otro modo no resultarían comprensibles, y, al mismo tiempo, funciona como repertorio (los materiales de la cultura antigua se utilizan con un fin doctrinal).

Como ya se ha dicho, en *Las espigas de Ruth* la alegoría es doble, puesto que consiste en la predicción de la Encarnación y de la Eucaristía, prefiguradas ambas en Ruth y en las espigas que guarda en su seno. Las espigas prefiguran la Eucaristía, y el trigo la sangre de Cristo, en tanto que el personaje de Ruth es anticipo de la Virgen María y de la Iglesia[4]. La etimología de los nombres de los personajes coadyuva a articular la

4 *Cfr.* Arellano, Ignacio, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000, vol. 28, p. 191.

alegoría, y la interpretación errónea de la etimología del nombre «Ruth» por parte de Discordia (vv. 507-514) es un resorte dramático que inicia el conflicto del auto y presagia el desenlace —la derrota de Discordia y de Lucero— en una obra que, ajustándose al paradigma del género, responde a la lógica y al diseño binario: de la presumible victoria de las fuerzas del mal se pasa, después de un bloque de transición en el que Ruth pasa por una «doble» experiencia que muestra su honestidad tanto con Noemí como con Booz, al triunfo de las fuerzas del bien y la apoteosis sacramental.

Un análisis pormenorizado de las unidades menores, que repiten este orden constructivo, trae consigo la aparición de nuevas simetrías, paralelismos y estructuras antitéticas, accesibles al público popular que presenciaba los autos en el siglo XVII gracias a los comentarios, glosas y elementos visuales. En efecto, y como se ha comentado más arriba, Calderón une los dos planos de los autos —el literal del argumento y el alegórico del asunto— por medio de antropónimos seleccionados en función de la adecuación de su etimología a la línea dramática de los personajes. Este significado nominal —la llamada glosa nominal hebrea, que aparece junto a expresiones del tipo «en la hebraica» o «en hebreo»— se ha de hacer explícito en el propio texto, porque de otro modo buena parte del auditorio no lo captaría[5].

No obstante, la alegoría gobierna la concepción argumental y la acción escénica del auto incluso cuando no se hace explícita. De ahí que sólo accedieran a un segundo nivel de lectura los más avezados, que leían alegóricamente términos como «espigas» o «lazos» o topónimos como «Salén»: se trata de voces subyacentes, más sutiles.

La narración prospectiva del argumento del auto por parte de Lucero puede interpretarse, además, de varias formas. Permite subdividir el auto en un antes y un después de Ruth (que, en efecto, no aparece hasta el v. 741) y conlleva, por otro lado, una doble apertura de los cuatro carros —la inicial será anticipo de la apoteosis final— y un juego de perspectivas temporales y espaciales del que Lucero hace consciente al público:

> que ni tiempos ni lugares
> he de guardar, pues es cierto
> que los retóricos tropos
> no dan lugares ni tiempos,
> mayormente cuando importa
> para el orden del concepto

5 Arellano, I., y Cilveti, A., eds., *El divino Jasón*, *op. cit.* (nota 2), p. 72.

posponer o adelantar
citas al discurso (vv. 127-134)[6]

Es bien sabido que la técnica de la alegoría permite la fusión de sucesos alejados en el tiempo y en el espacio. Ignacio Arellano apunta certeramente cómo «la poética del auto se llama precisamente Fantasía»[7]. De esta manera aumenta el dinamismo escénico de un espectáculo de tipo audiovisual: en el largo parlamento de Lucero se proyecta como en un visionado fílmico el desarrollo de todo el drama. Dentro del aludido juego de binarios, Lucero y Culpa se sitúan primero tanto fuera del tiempo, previendo la historia, como del espacio escénico, presenciándola desde fuera y mostrando el pasado y el futuro por medio de personajes bíblicos. Luego se incardinan en el tiempo y en el espacio y se mezclan con las restantes figuras que protagonizan la historia de Ruth a partir del verso 741. Así califica Lucero «los retóricos tropos» que muestra a Discordia y a los espectadores:

El primero es... pero aguarda
que al ver que perciben menos
los oídos que los ojos
no solamente pretendo,
Discordia, que los escuches
mas que los veas, supuesto
que de mágicos encantos
usar a tu vista puedo,
bien como a la de Essául
usé hablando en Samuel muerto (vv. 115-123)

En los versos posteriores Lucero se refiere a la parábola del sembrador; a la oblación de trigo del sumo sacerdote Samuel; a la historia de José; a la de Melquisedec y Abrahám; a la etimología de «Belén» y, por último, a la llegada del Mesías del tronco de Judá, como descendiente de Booz, emparentado a su vez con Noemí y Ruth.

El sacramento de la Eucaristía aparece prefigurado varias veces en el Antiguo Testamento. En este sentido, Lucero trae a colación el maná (rocío caído en forma de lluvia blanda), prefiguración del pan eucarís-

6 *Cfr.* Buezo, Catalina, «La función del ángel en la puesta en escena del auto sacramental calderoniano», en *Actas del Coloquio Anglogermano*, Florencia, 10-14 de julio de 2002 [en prensa].

7 Véase, en la misma serie de Autos completos Arellano, I., ed., *El nuevo hospicio de pobres*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995, vol. 6 de Autos completos, p. 16.

tico (*Éxodo*, 16, 13), y la imagen del tabernáculo. Recuérdese que, de acuerdo con la exégesis alegórica, los personajes, hechos e instituciones del Antiguo Testamento son realidades históricas de las que se vale Dios para anticipar la persona de Jesucristo y de su obra.

La música participa igualmente del binarismo del género y, dentro de la dualidad entre la música profana del comienzo y la música sacra del final, se abre la pieza con un canto de labradores que también cierra el primer bloque temático. De ahí que en la obertura (vv. 1-42), el demonio, con el nombre de Lucero («Ángel de luz caído»), salga al tablado al escuchar un canto de labradores que le llena de temor y no puede dejar de entonar. Leemos:

> *Canta dentro la* MÚSICA *con grita y fiesta de segadores y sale el* LUCERO
>
> MÚSICA ¡Ven, hermosa aurora en quien
> se alivian nuestras fatigas,
> ven a dorar las espigas
> de los campos de Belén!
> ¡Ven, hermosa aurora ven!
>
> LUCERO ¡Ven a dorar las espigas
> de los campos de Belén!
> ¡Ven, hermosa aurora, ven!
> ¡Oh, nunca hubiera a mi oído
> llegado este alegre acento!
> ¡Oh, nunca le hubiera el viento
> a mis noticias traído! (vv. 1-12)

De los últimos versos se desprende otra idea: dentro de este bloque contrasta la repetición del canto de forma alegre por parte de los segadores y de manera triste en boca del demonio, que da cuenta de sus ansias al escuchar la música y realiza comentarios que glosan la acción dramática:

> MÚSICA ¡Ven, hermosa aurora, en quien
> se alivian nuestras fatigas!
>
> LUCERO Llamando están a la aurora,
> clara, pura, limpia y bella
> los gañanes, al ver que ella
> las tareas les mejora,
> cuando de sus mieses dora
> los campos en que hoy se ven
> primeros frutos; ¡oh, quien,
> voz, borrara el que la digas! (vv. 17-26)

Casi pisándole los talones, Discordia, que ha escuchado los «tristes lamentos» de Lucero (v. 45), entra en escena y, sin poder tampoco sustraerse al poder de la música, se suma a ella y aconseja a Lucero que alivie sus penas contándolas (vv. 53-72).

Se inicia entonces la narración de Lucero (vv. 73-456), ya aludida, quien, con el fin de exponer sus temores y para impedir el triunfo de Ruth —que Lucero presiente—, ofrece, en una suerte de narración prospectiva, el argumento del auto. El primer bloque concluye con la reiteración del canto de labradores, que ya no dudan en entonar Lucero y Discordia (vv. 548-557): como en otras piezas, la música sirve para ilustrar la trama.

En los autos de la última etapa, la acción dramática avanza gracias a dos mecanismos, la música y la construcción del personaje, desde el punto de vista de la *performance,* de la actuación[8], y ambos se recogen en la acotación *Representando los unos y cantando los otros* (v. 552). A su vez esta disposición bipartita se bifurca en dos direcciones, puesto que, si la música puede ser sacra o profana, los caracteres pueden aparecer en escena mostrando por medio del disfraz su ambigüedad y doble naturaleza[9]. Es éste el caso del demonio, que se presenta como tal y bajo la forma de galán segador para tentar a los villanos segadores que simbolizan los sentidos del Hombre. Celfa y Simeón le reciben con cortesías:

CELFA — Norabuena
vengáis, galán segador.
CASIO — ¡Noramala! ¿la primera
le deis vos la bienvenida?
CELFA — ¿Ser cortés es indecencia?
CASIO — No, mas es deçencia alonje.
SIMEÓN — Segador de extrañas tierras,
seáis muy bien venido.
LUCERO — Adonde
a todos servir pretenda (vv. 726-734)

8 Buezo, Catalina, «Estética musical y función de las letras cantadas en el auto sacramental calderoniano», en *Jornadas de Teatro Clásico de Almería 2002* [en prensa].

9 *Cfr.* Arellano, Ignacio, «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», en «El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro», en *Cuadernos de Teatro Clásico* 13-14, vol. dirigido por M. de los Reyes Peña, 2000, pp. 85-107, y, en especial, pp. 100-102.

El binarismo alcanza incluso a aquellos personajes que no participan de una naturaleza dual, como Ruth y Noemí. Su doble indumentaria, de peregrinas y de villanas, está ligada también a la acción dramática: llegan como extranjeras a su tierra, al cabo de los años, y la compasión que Ruth halla en Booz motiva el cambio de vestido, como le hace saber a su suegra e, indirectamente, al auditorio. Veamos el siguiente fragmento:

Salen NOEMÍ *y* RUTH *de espigaderas villanas*

NOEMÍ ¿Tan presto en tal traje quieres
volver?
RUTH Sí, que no es bien pierda
la gracia que hallé en sus ojos
y en la omisión de su ausencia
falte a la perseverancia;
y es bien, pues de espigadera
me dio licencia en sus mieses,
siga el traje a la licencia (vv. 1138-1145)

La usual concepción binaria de Calderón, ya comentada, permite distribuir a los personajes en parejas antitéticas o complementarias —las peregrinas Noemí y Ruth frente a la diabólica pareja formada por Lucero y Discordia o la pareja de rústicos Zafio y Celfa. Son posibles otras agrupaciones dentro del mismo diseño, como Lucero vestido de demonio-Lucero en traje de galán segador o la pareja formada por Ruth y Booz, quienes, tras un primer encuentro, entablan, presumiblemente por medio del aparte dirigido al público, un diálogo del que ellos mismos no son conscientes, anticipo del desenlace del auto:

BOOZ ¡Qué agradable!
RUTH ¡Qué apacible!
BOOZ ¡Es su vista!
RUTH ¡Es su clemencia!
BOOZ ¡Dulce hechizo!
RUTH ¡Tierno halago!
BOOZ ¡Qué luz!
RUTH ¡Qué paz!
BOOZ ¡Qué modestia!
RUTH ¡La vida tras él se va!
BOOZ ¡El alma se va tras ella! (vv. 1023-1028)

Nótese cómo la afinidad interior entre la Gracia y Dios (la clave alegórica de estos caracteres se desvela más adelante —«La gracia está / llamando a puertas de Dios», vv. 1311-1312— y así se evitan las connotaciones sexuales en una escena de lectura, de otro modo, ambigua) se evidencia en el terreno de la correlación dramática. En efecto, la fórmula general de la correlación es de tipo bimembre, ya sea específica ya sea identificativa, como en este fragmento[10].

En algunos casos, las largas situaciones de correlación bimembre exigen incluso partición de escena, como en *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. En *Las espigas de Ruth*, sin llegar a este extremo, el baile en dos bandas contrapuestas distribuye a los personajes que representan el Bien y el Mal por el tablado —al igual que el juego de entrada y salida por la parte inferior de los carros primero y cuarto, que funcionan a modo de puertas— al tiempo que sirve para evidenciar la treta engañosa urdida por Lucero y Discordia, que danzan con Booz y el resto de los segadores (*Detrás de todos* BOOZ, LUCERO *y* DISCORDIA *se mezclan con ellos guiando una banda y* RUTH *y* NOEMÍ *otra*, v. 1171, acot.).

Con todo, ellos mismos caen en los lazos que tienden y Ruth y Noemí salen bien paradas. No sólo el engaño se produce en dos ocasiones: al plan de Lucero de mezclarse con los segadores le seguirá el de Discordia que, de villana, ha sembrado cizañas y llenado la tierra de hoyos en el Día del Señor. Ruth luchará, por su parte, dos veces: en la primera defenderá el haz de espigas que desean arrebatarle, y en la segunda la inspiración divina hará que, para asombro de ella misma, en sus palabras se nos presente como anticipo de la Virgen María, «otra soberana Ruth» que tendrá en sus pechos al Mesías, trigo nacido en Belén «fruto de aquel sembrador» (v. 1586).

El juego de binarios encuentra su reflejo, además, en el terreno de los *topoi* —al de la brevedad de la vida (v. 777) le sigue inmediatamente el de la vida como peregrinación (vv. 778-79)— y en el de las imágenes. Así, el pan de cebada y el pan de trigo significan respectivamente penitencia (v. 1076) y aumento de gracia (v. 1081), y el sacramento de la Eucaristía se prefigura en el maná y en la imagen del tabernáculo (se juega a dos voces al final del auto con las denominaciones «maná de las nubes» y «hostia sagrada» para aludir al sacrificio eucarístico).

10 Alonso, Dámaso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano» [1970], en Aparicio Maydeu, J., ed., *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, 2000, pp. 290-350.

Incluso los carros, que se abren nuevamente al fin de la pieza, participan de la disposición binaria apuntada, como se refleja en las acotaciones:

> *Ábrese el segundo medio carro y vese en él los villanos y el sacerdote en la acción que primero levantando al cielo las espigas, y con los versos da vuelta el carro y vese en el otro medio un niño en una cruz* (v. 1638, acot.).

La acotación «da vuelta el carro» resume el fundamento global del juego de binarios que Calderón ofrece en *Las espigas de Ruth* y que afecta, como vemos, a la música, a los personajes, a la indumentaria, a las imágenes, a las simetrías lingüísticas, a los tópicos y a la puesta en escena. La vida de Ruth, en efecto, da un giro completo, como lo hace la escenografía, fundiendo simultáneamente pasado y futuro en el presente mostrado al espectador, y ese cambio global, literalmente de peregrina a «villana agraciada», lo sufre asimismo el auditorio, puesto que la liturgia funciona de manera salvadora entre las almas «villanas» sujetas a las pasiones que presencian la pieza.

Mito e historia en la *Crónica General de España* de Florián de Ocampo*

José A. Caballero López

Cabe atribuir al zamorano Florián de Ocampo (1499-1555?) la dudosa gloria de haber sido el gran propagador en el Siglo de Oro de los mitos y leyendas fabulosas referidos a la historia de la España primitiva. Así parece reconocerlo el propio Francisco de Quevedo, quien, en un interesante ensayo de 1609 que titula *España defendida y los tiempos de ahora. De las calumnias de los noveleros y sediciosos*, escribe:

> «Lastimoso es el crédito que Florián de Ocampo, Mosén Diego de Valera y otros de España han llamado al mentido Veroso u a los sueños de Anio [...] No es posible, y es de advertir que los fragmentos que del Veroso citan antiguos escritores, no están así en el que hoy tenemos; así que, por ser ninguna la autoridad del Veroso, como por no acompañarse de ninguna posibilidad el dar a Tubal por poblador de España, tenemos por fabuloso este principio, pues solas las alusiones del vocablo hacen por esta opinión como decir que, porque hay un pueblo que se llama Setubal, le pobló Tubal, y Tudela también»[1].

Como cronista oficial que fue del emperador Carlos V[2], Florián de Ocampo puso todo su empeño en la redacción de una *Crónica General de España*[3]. Pero sólo llegó a publicar —con enorme éxito, por cierto— cinco de los ochenta libros del plan inicial, que, según escribía en su «Prólogo», comprendía tres partes. La primera, en veinte libros, llega-

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto «Historiografía grecolatina e historiografía del Renacimiento. Los *Commentaria* de Annio de Viterbo», subvencionado por la DGES (Ref. PB98-0194) y por la Universidad de La Rioja (Ref. API-00/B05).

1 *Obras Completas. Prosa I*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 554-555.

2 Cargo que ostentó desde 1539.

3 *Los cuatro libros primeros de la Crónica General de España que recopila el maestro Florian do Ocãpo criado y cronista del Emperador Rey ntro señor por mandado de su Magestad Cesarea,* 1543. Hay edición facsímil de la edición de Medina del Campo (impresa por Guillermo de Millis en 1553, que tiene cinco libros), realizada en Madrid, por la Dirección de Estudios y Documentación, Departamento de Publicaciones, Secretaría General del Senado, 1997.

ría hasta la era cristiana; la segunda, en otros veinte libros, hasta la invasión árabe, y la tercera, que se extendería hasta el reinado de Carlos V, en cuarenta libros. En realidad sólo llega hasta el año 200 a. C., pero para nuestro tema resulta de un gran interés porque, precisamente, es la que relata la historia primitiva de España.

Es en ese período en el que se concentran los héroes y mitos relacionados con el pasado de la Península. Ahora bien, ¿qué significan y qué función tienen estos mitos y héroes legendarios en la historia de España? ¿Quiénes son ese «Veroso» y ese «Anio» de cuya autenticidad dudaba Quevedo y a quienes tanto crédito había dado, entre otros, Florián de Ocampo?

Debemos retrotraernos unos cuantos siglos atrás si queremos comprender cómo y por qué se introdujeron esas referencias míticas en la historiografía española en general y en la *Crónica* de Ocampo en particular.

Aunque la historiografía clásica había llegado a distinguir, no sin esfuerzo, entre época mítica y época histórica, la cronografía cristiana rompió, de nuevo, con la división entre mito e historia. Con el cristianismo ya todo es historia; pues, al atribuir la categoría de *vera historia* a la Biblia, que comienza desde la mismísima Creación, no se deja lugar alguno para el mito. Lo único que el historiador cristiano consideraba mítico eran ciertos relatos fabulosos de los paganos. Pero aun esa opinión desapareció cuando se extendió entre los cristianos la doctrina de Evémero, que dejaba reducido el Panteón de la mitología clásica a un cortejo de héroes, sabios y soberanos eminentes divinizados por la admiración popular. Convertidos por ese procedimiento en mortales, se aseguraba la inanidad del paganismo, ya que no significaban competencia alguna para el *verus Deus*.

Es durante el siglo VII, en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, cuando la aplicación del evemerismo a la historia alcanza su más interesante testimonio. San Isidoro, en efecto, busca y encuentra en la mitología clásica héroes civilizadores y benefactores de la humanidad, y los sitúa en el mismo nivel, a veces incluso en el mismo linaje, que los personajes de la Historia Sagrada.

Tras el hispalense no habrá cronista que omita la inserción en sus historias universales de dioses y héroes míticos humanizados. Y es que la propia inclusión del mito, por su prestigio y valor paradigmático, permitía ampliar y encarecer el fondo de antigüedad, y, por tanto, mejorar la ejecutoria de nobleza del país o reino que se historiaba. Los personajes de la mitología se convierten, así, en los progenitores, epónimos y gobernantes gloriosos de una nación.

En lo que a España se refiere, hemos de esperar a Jiménez de Rada, en el siglo XIII, para encontrar la primera formulación coherente de nuestro pasado mítico. Veamos cuáles son sus claves fundamentales[4].

Para un cristiano, el más antiguo de los orígenes de cualquier pueblo no podía retrotraerse más allá del Diluvio y de Noé. Por ello, la destrucción de Troya o la fundación de Roma, con que daban comienzo la historias universales de griegos y romanos respectivamente, se sustituyen ahora por la Creación y el Diluvio.

A su vez, una noticia procedente de las *Antigüedades Judaicas* de Flavio Josefo (I, 6, 1) refería que Túbal, hijo de Jafet, uno de los descendientes de Noé, había llegado a Hispania. Josefo reproduciría en ella el saber admitido como válido por los judíos de su época[5], ya que, como Hispania era en la Antigüedad la tierra de los metales por excelencia, los rabinos le asignaron por poblador a aquél entre los patriarcas que había creado el arte de la forja. La información de Josefo adquiere especial predicamento dentro de España, y a su difusión y vigencia contribuye la «enciclopedia» isidoriana, que la incluye sin discutirla[6].

En efecto, Jiménez de Rada escribe en su *Historia de rebus Hispaniae* que Túbal fue, tras el Diluvio, el primer poblador de la Península, para lo que aduce el correspondiente argumento etimológico, pues el antiguo gentilicio *Cetubales* quiere decir «grey de Túbal» (*coetus Tubal*) y, sólo después de su asentamiento a orillas del Ebro, habrían cambiado su nombre por el de *Celtiberes.* Luego, la «grey de Túbal» se extendió por toda la Península, que llamaron Hesperia por la estrella Héspero que divisaban siempre en el horizonte, y en las distintas provincias tuvieron distintos jefes, uno de los cuales fue Gerión. Al mítico pastor se le llama, como era tradicional[7], *Geryon Triceps* y, en interpretación evemerista, se le convierte en gobernante, en virtud de su nombre, de tres reinos peninsulares: Galicia, Lusitania y Bética.

Gerión sirve de engarce para la introducción de la saga de Hércules, de manera que la historia de España quedaba ligada no sólo a los orígenes bíblicos, sino también al mundo clásico. La literatura grecolatina había referido, ciertamente, numerosas conexiones de Hércules con el extremo occidental de Europa, localizando en esta zona geográfica la

4 Véase, para más detalles, Caballero, José A., «El mito en las Historias de la España primitiva», *Excerpta Philologica* 7-8 (1997-1998), pp. 83-99.

5 *Cfr.* Lida de Malkiel, Mª Rosa, «Túbal, primer poblador de España», *Ábaco* 3 (1970), pp. 11-48: pp. 12-13.

6 San Isidoro, *Etym.*, IX 2, 29: *Thubal, a quo Iberi, qui et Hispani; licet quidam ex eo et Italos suspicentur.*

7 Él mismo cita aquí un testimonio de las *Metamorfosis* y otro de las *Heroidas* de Ovidio.

isla mítica de Eritia, residencia del pastor Gerión, las columnas de Hércules y el jardín de las Hespérides. Pero en esta historia primitiva de España, en lo que parece un afán por poner de relieve la presencia del héroe clásico en la Península, sus gestas se utilizan para explicar la etimología de numerosos topónimos peninsulares, ya que Hércules habría recorrido toda la Península fundando ciudades al ritmo de sus conquistas. Así se explican, por ejemplo, Tarazona (o *Tirasona,* de *Tyrii y Ausonii,* dos tribus que acompañaron al héroe en su viaje por la Península), ciudad que edificaron en las faldas del Moncayo o *Mons Caci,* para perpetuar la victoria de Hércules sobre Caco; Urgel (porque «urgía» con la guerra a sus habitantes) o Barcelona (*Barchinona,* porque Hércules, tras dejar ocho naves en Galicia de las nueve que trajo, atracó con la *barcha nona* en ese lugar).

Tras la saga de Hércules viene la de Hispán, trasunto del mítico Yolao. Él es el noble compañero a quien el héroe, después de haber subyugado toda la Península, confía las riendas del gobierno, y por cuyo nombre fue llamada Hispania en lugar de Hesperia. He aquí ya nuestro héroe epónimo y el primer «gobernante» de una España más o menos pacificada y unificada. Cronológicamente —señalaba Jiménez de Rada— estamos en el tiempo en que Alejandro raptó a Helena y estalló la guerra de Troya (I, 6, 45-46).

La leyenda de Hércules, evidentemente, constituía un basamento firme para la etnología clásica de la monarquía española, la principal promotora —no lo olvidemos— de las empresas historiográficas[8]. La aparición del gobernante epónimo Hispán, aunque tarde, sería paralela a la creación de Franco, hijo de Eneas y fundador de la dinastía francesa en la *Crónica* de Fredegario (siglo VII), y de Brito, hijo de Silvio de la estirpe de Eneas en la *Historia regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth[9]. Su propósito no era otro que proveer a la población española de antigüedad constatable y de raigambre legendaria, habida cuenta de la importancia que se daba a la antigüedad en la reclamación de los derechos de conquista o de prelación.

Estos son los mitos básicos de la historia primitiva de España. En las historias generales sucesivas (la *Primera Crónica General* de Alfonso X, la *Crónica* de D. Juan Manuel, realizada entre 1320 y 1324, la llamada *Crónica General de España de 1344,* la *Hispaniae regum anacephaleosis*

8 Es la opinión acertada de Robert Brian Tate en «Mitología en la historiografía española de la Edad Media y del Renacimiento», en *Ensayos sobre la Historiografía Peninsular del siglo XV,* Madrid, Gredos, 1970, pp. 13-32; p. 18.

9 *Cfr.* Asher, Robert E., *National Myths in Renaissance France: Francus, Samothes and the Druids,* Edimburgh, 1993, *pássim.*

de Alfonso García de Santa María —o Alfonso de Cartagena— de 1456, la *Compendiosa Historia Hispanica* de Rodrigo Sánchez de Arévalo, publicada en 1470, etc.) se percibe una progresiva disminución del espacio dedicado al pasado mítico, compensada con la inclusión de nuevos personajes legendarios en el panteón real y motivada por el acceso a otras fuentes. Sin embargo, en esa línea, la elaboración más inspirada y original para el período primitivo de la Península no llegará hasta la publicación, a finales del siglo XV, de los *Commentaria* de Annio de Viterbo, gran e influyente fabulador de los precedentes míticos de España y de su monarquía[10].

Este inteligente dominico, llamado Giovanni Nanni, que había latinizado su nombre en Annius Viterbensis, inventa los propios fragmentos de autores antiguos que le sirven de apoyatura para el relato de los primeros tiempos de España y de sus primeros reyes. A ellos les dedica un libro que titula *De primis temporibus et quatuor ac viginti regibus Hispaniae et ejus antiquitate,* una especie de prontuario que se añade a algunas ediciones de su obra magna, los *Commentaria super opera auctorum diversorum de antiquitatibus loquentium.* La obra se publicó por primera vez en Roma, en 1498, y aparece dedicada a los Reyes Católicos.

Tuvo una aceptación inmensa tanto en España como fuera, a juzgar por el número de sus traducciones y reediciones. En algunas de esas ediciones aparece el nombre de Beroso destacado en el título, porque es este autor, con sus apócrifos textos, quien da las claves para obtener una visión completa de la historia primitiva del mundo y de cada una de las naciones que se citan desde sus orígenes. Ésta es la razón por la que a Annio se le conoce más como Beroso o el falso Beroso[11]; el personaje que, justamente, criticaba Quevedo.

Este autor elevará a veinticuatro el número de reyes primitivos de la Península. Túbal será ahora el primer rey de Hispania y quien, según el viterbense, dio leyes a los hispanos y les enseñó las letras, la poesía y la filosofía moral. Pero lo más importante es que se consolida el método tan evemerista de descubrir reyes antiguos a partir de ríos, montes, ciudades y étnicos, cuyos nombres guardarían el recuerdo de héroes y personajes reales[12]. Así, deriva de ríos los nombres de los reyes *Iberus* (sucesor e hijo de Túbal), *Tagus, Betus* y *Sycoris*; *Brigus* lo saca del elemento

10 *Cfr.* Caballero, José A., «Annio de Viterbo y la historiografía española del XVI», en Nieto Ibáñez, J. M., ed., *Humanismo y Tradición Clásica en España y América*, León, Ed. Universidad de León, 2002, pp. 101-120.

11 *Cfr.* Caro Baroja, Julio, *Las falsificaciones de la historia*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 68.

12 *Cfr.* Pérez Vilatela, Luciano, «La onomástica de los apócrifos reyes de España de Annio de Viterbo y su influencia», en Maestre, José M.ª y Pascual, Joaquín, coords., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I. 2,* Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, pp. 807-819; p. 808 y p. 812.

toponímico —*briga,* tan abundante en España; con Valencia relaciona al rey *Romus,* por correspondencia semántica entre el latino *valentia* y el griego *rhóme*. De étnicos peninsulares o extra-peninsulares, pero relacionados con ámbitos de influencia de la monarquía de los Reyes Católicos, deriva los nombres de los reyes *Lusus, Italus, Sicanus, Siceleus y Siculus*, y así sucesivamente. Hércules, por supuesto, sigue teniendo su lugar en el panteón real, y durante su reinado funda las ciudades acostumbradas y alguna más: *Iulia Libica* (Llivia) y *Herculea Cervalaria* (en la Cerdaña), alusión evidente a la españolidad del Rosellón y la Cerdaña[13]. La lista la cierran los reyes *Cacus*, *Erythrus* y *Mellicola. Cacus* habría sido un joven celtíbero, el primero en utilizar armas de hierro (vestigios de su mítica caracterización como hijo de Vulcano). El segundo saca su nombre de la isla *Erythra,* «la roja», situada frente a Gades (es la Eritia de las fuentes clásicas, la isla de Gerión y el lugar donde Hércules le robó el ganado y le dio muerte). *Mellicola,* por fin, es el tradicional Gárgoris, que fue el primero en enseñar a los hispanos la recolección de la miel, de ahí su nombre. A Habis lo cita de pasada, como heredero de la fortuna de su abuelo Gárgoris. Pero Annio, que sin duda conocía su incestuosa procedencia mítica, no le otorga la condición de rey.

Nos encontramos, según su cronología comparada, en el primer año después de la destrucción de Troya, a 1131 años del diluvio, a 988 de la fundación de Hispania, 131 años antes de la fundación de Roma y 1188 años antes del nacimiento de Jesucristo. Queda así probado el antiquísimo y glorioso origen de España. De paso, se supera el despectivo juicio de aquellos humanistas italianos que hacían proceder a los españoles de los incultos godos, los destructores del Imperio Romano:

> «Los godos posteriores no alteraron —concluye Annio— el venerable origen del pueblo de España. Este es, pues, excelsos reyes Fernando e Isabel, cristianísimos príncipes, vuestro verdadero origen, tan grande como inalterado»[14].

Lo cierto es que las fabulaciones de Annio ejercieron una considerable influencia sobre los historiadores posteriores que, una vez aprendido el método, las revisaron y aumentaron al socaire de sus propios intereses[15].

13 Pérez Vilatela, *op. cit.* (nota 12), p. 811.

14 Fol. 291r: *Posteri Gothi non variaverint priscam originem Hispanicae gentis. Haec igitur est tum invariata, tum maxime vera vestra origo celsi reges Ferdinande et Helisabet christianissimi principes.*

15 Sobre los numerosos falsarios que se compusieron a la lumbre de Annio de Viterbo *véase* Godoy Alcántara, José, *Historia crítica de los falsos cronicones,* Madrid, M. Rivadeneyra, 1868, y Caro Baroja, *op. cit* (nota 11).

Eso es lo que precisamente lo que hizo Florián de Ocampo. El zamorano no sólo se hace eco de todos y cada uno de los fabulosos reyes de Annio de Viterbo, sino que los amplía con numerosas digresiones y con las referencias de la obra de otro reconocido falsario del XVI, fray Juan de Rihuerga[16].

En efecto, a cada uno de los reyes del Beroso le dedica, como mínimo, un cumplido capítulo, que ocupan, en apretadísima letra, un total de 77 folios (es decir, 154 páginas) en la edición de Medina del Campo (1553), que es la que hemos podido leer. Aunque por la exposición que hemos realizado podemos conocer ya el contenido de esos capítulos, merece la pena que nos detengamos en algunos momentos de esta malograda *Crónica General.*

Túbal, claro, es el primer poblador de España tras el Diluvio. Entra por Andalucía en el año 2163 a. C. y 142 después del Diluvio[17]. Como en el Beroso, es un patriarca-rey civilizador. Muere 195 años después de su venida y deja a los españoles «deseosos grandemente de su coversaçion, por ser hombre discreto, valeroso, justo y amigable» (cap. IV, fol. XXIIIv.).

Ocampo continúa su narración siguiendo la línea sucesoria establecida por Annio, aunque, de vez en cuando, muestra algún reparo acerca de la autenticidad de los testimonios del viterbense. Ciertamente, recuerda a Carlos V que Annio de Viterbo dedicó su obra a sus abuelos, y que ésta contiene historias «mas atrevidas de lo que fuera justo en çertificar» (cap. XLVI, fol LXXVIIv.). Acepta como «muy averiguados» los nombres del citado Túbal, que pobló España, Gerión y sus hijos, que la tiranizaron, Hércules, que la liberó, Hispán, que le dio nombre, y además Héspero, Atlante, Sicano, Siculo, Gárgoris y Habis o Abidis, como él le llama. Este último rey quedaba fuera de la nómina de Annio. Pero Florián de Ocampo sigue a Justino (cap. XLIV 4, 1-14) en el relato de sus desventuras y prodigios hasta que Gárgoris lo proclama su heredero. A su reinado, que comienza en el año 1105 a. C., le dedica el capítulo XLV y de él destaca su valía como héroe civilizador, por encima, incluso, de su abuelo Gárgoris «Melícola»[18]:

16 Fray Juan de Rihuerga compuso una breve *Coronyca de las antigüedades despanna dirijida al muy alto, catholico e por esso muy poderoso e ynvictissimo emperador don Carlos* (*cfr.* Godoy Alcantara, *op. cit.* (nota 15), p. 19). Rihuerga seguía y aumentaba con el testimonio de las apócrifas Crónicas de Dextro y Máximo al falso Beroso.

17 Esteban de Garibay (autor, también en el XVI, de un *Compendio historial de las Crónicas y universal historia de todos los reinos de España,* Amberes, 1571), otro gran divulgador de las invenciones de Annio, sienta su vasquismo y hace a Túbal poblar primero tierras vascas, y, a sus gentes, hablar vasco.

18 Caro Baroja (*op. cit.* (nota 11), pp. 85 y ss.) hace un buen resumen del contenido de este libro I de la *Crónica* de Florián de Ocampo.

> «Este rey Abidis tienen por çierto los historiadores autenticos aver sido mas exçelente prinçipe de todos quantos antes del reynaron en aquellas provinçias españolas, y quien mayores y mas creçidos bienes traxo à sus tierras porque allende su mucha bondad, no tuvo menos ingenio para hazer artifiçios nuevos, y maravillosas invençiones provechosas a la vida humana» (Cap. XLV, fols. LXXVv.-LXXVIr.).

Con Habis termina el libro I de su *Crónica General.* Vendrá luego el relato de la llegada a España de celtas, fenicios y cartagineses.

Parece, en fin, sorprendente, que a esas alturas de la historiografía mitos y personajes fabulosos tengan cabida en un género tan teóricamente preocupado por contar tan sólo la verdad de los hechos y de sus protagonistas. Pero Florián de Ocampo fue cronista oficial de la corte de Carlos V, un puesto con tradición desde Alfonso X, algo con lo que el historiador dejaba de ser un simple erudito para convertirse en instrumento de la propaganda real. En el caso de Carlos V consta, además, la preocupación especial por la difusión de una imagen determinada. Él mismo escribió unas *Memorias* o *Comentarios* a imitación de Julio César[19] y es conocido su afán por renovar los ideales del Imperio romano y por relacionarse con los héroes de la Antigüedad[20]. Es significativo que, cuando se produjo en 1536 su entrada triunfal en Roma, uno de los regalos que recibió fue un pergamino enrollado de treinta metros de longitud con un árbol genealógico que remonta su progenie hasta Noé, Jano y Hércules[21]. De la época de Carlos V es también el famoso emblema de las Columnas de Hércules y la leyenda *Plus Ultra* como símbolo y divisa imperial[22]. Y, en la iconografía de la época, es la figura de Hércules la que más veces se utiliza para representar al emperador[23], lo que servía, a la vez y por correspondencia con el héroe clásico, para exaltar sus hazañas, su valor como transgresor de límites (significado del *«plus ultra»*) y su cualidad moral de héroe civilizador, en lucha constante contra el mal[24], léase el turco o los luteranos.

19 Véase Fernández Álvarez, Manuel, *Poder y sociedad en la España del Quinientos*, Madrid, Alianza Universidad, 1995, pp. 117 y ss.

20 *Cfr.* Checa Cremades, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ed. El Viso, 1999, p. 14.

21 El ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional.

22 Ideada en 1517 por Luigi Marliano. *Cfr.* Checa Cremades, *op. cit* (nota 20), p. 61.

23 *Cfr.* Checa Cremades, *op. cit* (nota 20), pp. 235 y ss.

24 En la línea de las interpretaciones de tipo ético dadas por obras tan difundidas en España durante el Renacimiento como *Los doze trabajos de Hércules* del Marqués de Villena (1483) o la *Filosofía Secreta* de Juan Pérez de Moya (1585). «Pintanle

Es en este ambiente y en aquella tradición historiográfica donde debemos insertar la malograda *Crónica General* de Florián de Ocampo para comprender la presencia de mitos y leyendas en ella. Como en la heráldica, en la emblemática y en los programas iconográficos desarrollados a expensas de la Corte, en la historiografía oficial los mitos tienen a la vez un sentido genealógico, alegórico moral y también de exaltación militar. El objetivo final: demostrar que el reino de España no tenía en Europa parangón posible, ni por antigüedad, ni por nobleza de origen, ni por poder.

desnudo [a Hércules] —dice Pérez de Moya— para denotar virtud, porque la virtud la pintan desnuda, sin ningún cuidado de riqueza».

Los *Dialogi piacevoli* de Nicolò Franco y Quevedo

Rodrigo Cacho Casal

Sai, Giove, che i poeti sono le male bestie
(N. Franco)

La obra de Luciano de Samosata tuvo una gran difusión en Europa a partir del siglo XV. Sus textos se tradujeron al latín y, posteriormente, a otras lenguas romances; se escribieron, además, numerosas imitaciones que dieron lugar a una importante tradición. Varios nombres destacados del Renacimiento, como Erasmo, Tomás Moro, Leon Battista Alberti o Pontano siguieron los pasos del autor griego[1]. En el siglo XVI la sátira lucianesca (entroncada con el género menipeo) era ya una modalidad consolidada, y sus cultivadores partían tanto de los escritos de Luciano como de sus imitadores humanistas.

Quevedo tuvo muy en cuenta estos modelos en algunos de sus libros, como los *Sueños* o el *Discurso de todos los diablos*. El escritor español había concebido estas sátiras en prosa como un género abierto que le permitía hacer confluir fuentes y contenidos muy variados. Luciano, Virgilio y Dante son algunos de sus precedentes más destacados. Junto con éstos, se ha señalado en ocasiones también la posible huella de autores renacentistas imitadores del samosatense, entre otros, Nicolò Franco y sus *Dialogi piacevoli* (1539)[2]. En estas páginas mi objetivo será, pues, intentar definir la relación entre los *Dialogi* de Franco y Quevedo.

1 Sobre el lucianismo en España e Italia véase Zappala, Michael O., *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac-Maryland, Scripta Humanistica, 1990, y Mattioli, Emilio, *Luciano e l'Umanesimo*, Nápoles, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1980.

2 Zappala, *op. cit.* (nota 1), p. 148, y, sobre todo, Mattioli, *op. cit.* (nota 1), pp. 191-197, han estudiado la filiación lucianesca, muy condicionada por Erasmo, de los *Dialogi piacevoli* de Franco. La posible influencia de los *Dialogi* en las obras de Quevedo fue señalada ya por Mérimée, E., *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Paris, Alphonse Picard, 1886, pp. 142 (n. 2) y 176.

Nicolò Franco (1515-1570) nació en Benevento y tuvo, probablemente, humildes orígenes[3]. Sin embargo, se aplicó muy pronto en el estudio de la cultura clásica y alcanzó con los años una importante formación. De hecho, la primera obra que publicó fueron unos epigramas latinos dedicados a la princesa de Molfetta, Isabella Di Capua (*Hisabella*, Nápoles, 1535). Desde joven su vida tuvo un carácter itinerante, desplazándose constantemente por diferentes ciudades italianas. En 1536 se estableció en Venecia e inició su período más brillante y productivo como escritor. Durante esta estancia trabó amistad con Pietro Aretino, y a partir de 1537 se alojó en su casa del Canal Grande. Franco colaboró con él en la publicación de sus *Lettere* (1538) y le ayudó con la traducción de textos en latín para la composición de sus obras religiosas (*Genesi*, *Vita di Maria Vergine*, *Vita di Caterina Vergine*), pues Aretino no dominaba con soltura la lengua latina. Entre ellos se instauró una relación muy estrecha, de discípulo y maestro, que sin embargo terminó rompiéndose violentamente ya en 1538[4]. En 1539 Franco publicó sus *Pistole vulgari*, claramente inspiradas en el modelo aretiniano, y también *Il petrarchista*, donde se parodian los comentarios de las poesías de Petrarca; pero a mediados de ese año fue agredido y acuchillado por un protegido de Aretino, Giovan Ambrogio degli Eusebi, y decidió abandonar Venecia. Se estableció entonces hasta 1546 en Casale Monferrato, desde donde se dedicó a lanzar libelos contra Aretino, sobre todo sus *Sonetti contro Pietro Aretino* publicados junto con la *Priapea*, de los que se ha conservado sólo su tercera edición (Basilea, 1548). Entre finales de 1545 y principios de 1546 se trasladó a Mantua. Durante estos años imprimió el *Dialogo dove si ragiona delle bellezze* (1542), *La Philena* (1547) y las *Rime marittime* (incluidas en los *Dialoghi marittimi* de Giovan Jacopo Bottazzo de 1547). De todas estas obras se deduce que Franco era un polígrafo que cultivó géneros y temas muy variados, aunque su faceta más conocida es la de libelista, que siguió practicando y divulgando de forma manuscrita durante toda su vida[5]. Estos escritos son precisamente los

3 Para una introducción a la vida y obras de Franco véanse Grendler, Paul F., *Critics of the Italian World (1530-1560), Anton Francesco Doni, Nicolò Franco & Ortensio Lando*, Madison-Milwaukee-Londres, The University of Wisconsin Press, 1969, pp. 38-49, y Pignatti, F., «Franco, Nicolò», en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, L, pp. 202-206.

4 Las motivaciones de la amistad y de la posterior ruptura entre Aretino y Franco son estudiadas por Luzio, A., «L'Aretino e il Franco. Appunti e documenti», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 29 (1897), pp. 229-283.

5 Grendler, *op. cit.* (nota 3), pp. 215-221, y Bruni, R. L, «Per una bibliografia delle opere di Nicolò Franco», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 15 (1977), pp. 84-103, ofrecen un catálogo de las obras publicadas, manuscritas y perdidas de Nicolò Franco.

que decidirán su suerte. Tras años de desplazamientos por diferentes cortes de Italia, en 1568 fue apresado en Roma bajo la acusación de haber escrito pasquines. Fue interrogado y torturado, hasta que en 1570 se cerró su juicio y se le condenó a la horca. El 11 de marzo de ese mismo año fue colgado en el puente de Castel Sant'Angelo con un cartel donde se leía: «Così giustiziato per havere egli scritto delle pasquinate».

Los *Dialogi piacevoli* constan de diez diálogos. En el primero se aprecia claramente la huella de Luciano. Sannio (máscara de Franco) habla con la Virtud y se queja a ésta de su pobreza. Finalmente, decide subir a los cielos para presentar su reclamación directamente a Júpiter. La subida es dificultosa, y al llegar arriba se encuentra con que Júpiter ha enviado distintos dioses para disuadirlo de su propósito. Pero él se defiende de todos y se burla de ellos. Momo se ve obligado a conducirlo ante Júpiter. El segundo diálogo está ambientado en un contexto infernal. En él se describe a un pedante que prepara un discurso retórico para impresionar a Plutón. Sus ejercicios resultan toscos y ridículos. En el tercero hay un debate entre Sannio y Eolophilo, cuyo tema central reproduce la polémica sobre la imitación entre ciceronianos y anticiceronianos. El cuarto presenta a Carón dialogando con Mercurio mientras pasan revista a varias almas de condenados. Se trata de un esquema bastante corriente en las sátiras menipeas, seguido también en el *Charon* de Pontanto y en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés. El quinto diálogo presenta una conversación entre un amo y su criado, que intenta disuadirlo para que deje de malgastar su hacienda y piense en mantener a su familia. En el sexto hay un concilio de dioses que se reúnen para oír las quejas enviadas por los hombres. En el séptimo los jueces del infierno, Minos, Éaco y Radamanto, alegan cargos contra diferentes escritores greco-romanos y pasan reseña de sus vicios. En el octavo diálogo se enseña, en tono algo burlesco, cómo ejercer correctamente la profesión de librero. El noveno y el décimo contienen sendos debates sobre la primacía, respectivamente, de los poetas o los filósofos, y de los poetas o los reyes.

La fortuna de las obras de Nicolò Franco en España durante el Siglo de Oro tuvo que ser considerable, sobre todo por lo que respecta a los *Dialogi piacevoli*. En 1616, Francisco de Cáceres publicó sus *Diálogos satíricos*, que consisten, fundamentalmente, en una traducción de cuatro de los diez *Dialogi* de Franco (I, II, VI y VII). Además, Juan de la Cueva tomó del primero de los diálogos del autor italiano el argumento para componer su poema narrativo el *Viaje de Sannio* (1585)[6]. De he-

6 Véase Williams, R. H., «Francisco de Cáceres, Niccolò Franco and Juan de la Cueva», *Hispanic Review*, 27 (1959), pp. 194-199.

cho, Sannio es el nombre de uno de los personajes del diálogo de Franco, y funciona como *alter ego* del escritor en ésta y en otras obras suyas. Pero, además de sus escritos, a España llegó también la leyenda negra del satírico italiano, condenado a muerte por su lengua mordaz. Lope de Vega lo recuerda en este sentido en la silva IX de su *Laurel de Apolo*:

> Dijo, entre varias cosas, que el poeta
> satírico se fuese de su corte,
> llevando siempre el bien hablar por norte,
> que el bien hablar a nadie se sujeta;
> o que por justo premio se prometa
> el que Nicolò Franco en Roma tuvo,
> pues que pendiente de una reja estuvo
> por el cuello (*Laurel de Apolo*, IX, p. 321)[7].

Quevedo también debió de leer las obras de Nicolò Franco. De hecho, Blecua cree que se refiere a él («Franchi») en uno de sus poemas dirigidos al Duque de Lerma quejándose porque no le devolvía una esfera y un estuche de instrumentos matemáticos: «Vos os preciáis de Petrarca, / para quien os quiere Dante: / más vale el Franchi que el Tasso / en conceptos de donaire»[8]. Pero, tras una investigación en la Biblioteca Nacional de Madrid, he dado con una prueba más sólida para demostrar que el escritor español conocía los *Dialogi piacevoli*: un ejemplar de esta obra con la firma autógrafa de Quevedo y su rúbrica (signatura: 3/76567). Transcribo la portada:

> DIALOGI / PIACEVOLI DI / M. NICOLO FRANCO, / CON LA TAVOLA DI / TVTTO QVELLO, CHE / NE L'OPERA SI / CONTIENE. / Con Gratia & Priuilegio. / [grabado de un ave Fénix con las alas extendidas posada sobre una esfera donde se lee: «G G F»; y con una cinta a sus pies con el lema: «SEMPER EADEM». Todo ello enmarcado con un texto que dice: «DE LA MIA MORTE / ETERNA / VITA I VIVO»] / In Vinegia Appresso Gabriel / Giolito de Ferrari. / MDXLV.

Se trata de una reedición de la *princeps* de 1539. Tras ésta, hubo otras ediciones en 1541, 1545, 1554 y 1559. En 1579 apareció en Lión

7 Vega, Lope de, *Laurel de Apolo*, en *Poesía épica*, ed. L. Guarner, Madrid, Bergua, 1935, pp. 164-349. También Juan Rufo en su apotegma número 633 menciona la ejecución de Franco por ser un poeta «mordaz y satírico» (Blecua, A., ed., *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972).

8 Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996[4], 680, vv. 5-8.

la primera traducción francesa: *Dix plaisants dialogues de S. Nicolo Franco*. A partir de 1590 la obra se publicó expurgada bajo el título de *Dialoghi piacevolissimi* (reeditados en 1593, 1596, 1598, 1599, 1606 y 1609). Los *Dialogi* tuvieron, pues, una gran fortuna editorial desde mediados del siglo XVI hasta principios del XVII.

Varios volúmenes de la biblioteca de Quevedo pasaron, tras su muerte, a ser propiedad de su amigo y protector el Duque de Medinaceli. Una vez muerto el Duque, 1471 títulos de su colección fueron adquiridos por el monasterio madrileño de San Martín donde, posiblemente, terminarían también algunos libros que habían sido de Quevedo[9]. He manejado dos versiones manuscritas del *Índice* de los fondos de la biblioteca del monasterio: una de 1788 que se conserva en la Real Academia de la Historia (signatura: 9/2099), y otra de 1730 en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: Ms.1908). En el manuscrito de la Academia de la Historia se recoge precisamente la edición de la obra de Franco que fue propiedad de Quevedo: «Franco (Nicolao), *Diálogos* en ital, Venecia, 1545» (f. 180)[10]. Es muy probable, por tanto, que el libro del escritor español se custodiara en el monasterio de San Martín por lo menos hasta 1788.

El libro está encuadernado junto con otros dos: la *Arcadia* de Iacopo Sannazaro (Venecia, Bernardino de Bindoni, 1543) y el *Dialogo de la bella creanza delle donne* de Alessandro Piccolomini ([Venecia], Curtio Navò e Fratelli, 1540), publicado bajo su pseudónimo académico de «Lo Stordito Intronato». Estos libros no llevan la firma de Quevedo, pero no es improbable que fueran también de su propiedad. Quizás se hizo con ellos durante su etapa en Italia al servicio del Duque de Osuna (1613-1619).

La copia de los *Dialogi piacevoli* lleva otra nota en la esquina superior izquierda de la portada, y una rúbrica que parecen también deberse a Quevedo: «1453 [su rúbrica?]». Resulta complicado establecer si se trata de una fecha abreviada (por ejemplo: 14-5-[160]3 o [16]14-5-3) o de un número empleado por el escritor para clasificar los libros de su biblioteca. En la hoja de guarda se lee: «Costo. 8.», pero esta nota no coincide con la letra de Quevedo. Éste señaló también un pasaje del

9 Sobre las vicisitudes de la biblioteca de Quevedo véanse Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino. 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-428, Martinengo, A., «La biblioteca de Quevedo», en *La astrología en la obra de Quevedo*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 173-179, y Lía Schwartz, «*Las preciosas alhajas de los entendidos:* un humanista madrileño del siglo XVII y la difusión de los clásicos», *Edad de Oro*, 17 (1998), pp. 213-230.

10 En cambio, no he encontrado esta referencia en el manuscrito de la Biblioteca Nacional.

primer diálogo. A continuación transcribo la firma de la portada y el fragmento subrayado:

> *1. Portada:* d. f^co^. de quevedo-villegas / [su rúbrica]
>
> *2. Dialogo I (f. 3):* VER. Et io di cio non mi marauiglio come tu fai; perche le cagioni; che Gioue m'assegno in questo, non mi paruero in tutto lontane dal suo douere, e perche tu sappia le parole de la propria bocca sua, à i poueri (mi disse), Io ti mando ò Vertu, hora che uai nel mondo, e la lor pouerta, uo che sia il perpetuo albergo tuo. Ne questo ti paia strano (mi soggiunse poi) pero che tanta sarai chiamata Vertu, quanto fra gli incommodi fra le miserie, e fra le necessita del uiuere, ti saprai con patienza e con fortezza d'animo sostenere. Fra i ricchi (mi disse ultimamente) non uo che tu per niente faccia dimora, perche uiuendo fra delitie, fra lasciuie, fra pompe, fra uanita, e fra sceleraggini, non sareste quella che sei, ma cangiando subito e fama, e costumi, e gesti, facilmente di buona in pessima ti mutareste.

En el pasaje señalado por Quevedo la Virtud explica a Sannio que ella, por mandato de Júpiter, va siempre acompañada de la pobreza; pues los hombres ricos terminan irremediablemente cayendo en vicios. Esta asociación entre pobreza y virtud es bastante tópica y se relaciona también con la doctrina cristiana y estoica, sobre todo con los Padres de la Iglesia o autores como Séneca, quien la alabó con mucha frecuencia en sus obras. También Quevedo reflejó estas ideas en sus escritos morales y doctrinales; recordemos, por ejemplo, el capítulo dedicado a la *Pobreza* de los *Cuatro fantasmas de la vida*[11]. En los *Sueños* aparecen estas mismas cuestiones, aunque incluidas en un contexto infernal y paródico. Al final del *Alguacil endemoniado* un diablo dice que no sabe lo que son los pobres, pues ninguno de ellos se condena:

> Si lo que condena a los hombres es lo que tienen del mundo, y esos no tienen nada, ¿cómo se condenan? Por acá los libros nos tienen en blanco. Y no os espantéis, porque aun diablos les faltan a los pobres [...]. Estos son los que verdaderamente viven bien y mueren mejor (*Alguacil endemoniado*, pp. 167-68)[12].

11 Ettinghausen, Henry, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, Oxford University Press, 1972, pp. 100-102. Sobre la figura del pobre en las obras de Quevedo véase Quevedo, F. de, *Sueños y discursos*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia (NBEC), 1993, II, pp. 1117-1118.

12 Quevedo, F. de, *Alguacil endemoniado*, en *Los sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1996², pp. 134-169.

Sin embargo, hay un pasaje bastante más cercano al texto de Franco en el *Discurso de todos los diablos*. Aquí también se incluye a un personaje alegórico, la Prosperidad, y se destacan sus efectos negativos sobre el ánimo humano presentados en forma de listado («uiuendo fra delitie, fra lasciuie, fra pompe, fra uanita, e fra sceleraggini»). Como en el diálogo italiano, se presenta una entidad superior (Júpiter, Lucifer) proclamando una sentencia sobre algo, y se señala el poder de la riqueza para hacer que un virtuoso se convierta en pecador («facilmente di buona in pessima ti mutareste»):

> Mando que todos vosotros tengáis a la Prosperidad por Diabla máxima, superior y superlativa, pues todos vosotros juntos no traéis la tercera parte de gentes al infierno que ella sola trae. Ésta es la que olvida a los hombres de Dios y de sí y de sus próximos; ésta los confía de las riquezas, los enlaza con la vanidad, los ciega con el gozo, los carga con los tesoros, los entierra con los oficios. [...] ¡Cuántos ánimos tuvo la miseria y el apocamiento canonizados, que en poder de la prosperidad fueron insolentes y formidables! (*Discurso de todos los diablos*, pp. 303-304)[13].

Aunque sea un párrafo que recoge tópicos muy difundidos, las semejanzas con el pasaje señalado por Quevedo en su copia de los *Dialogi piacevoli* puede hacer pensar en una influencia de Franco en el escritor español.

Pese a estos alentadores supuestos, la búsqueda de otros posibles contactos entre las sátiras quevedianas y los diálogos de Nicolò Franco resulta bastante infructuosa. Los contenidos de los *Dialogi piacevoli* se parecen lejanamente a los de los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* o la *Hora de todos*. El contexto infernal es sólo un marco esbozado, así como sus personajes. El tono moralizante es aún más evidente que en Quevedo, y sus chistes no resultan demasiado efectivos. Sólo encontramos unos posibles casos aislados de relación entre los dos autores, además de algunos tópicos comunes como el ataque a los malos poetas, a los astrólogos o a la codicia de los médicos.

Por ejemplo, en su ascenso al cielo en el primer diálogo, Sannio se queja de lo dificultoso que es este camino. Algo semejante ocurre al principio del *Sueño del infierno*, donde el protagonista enumera las asperezas de la senda de la virtud. Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de una imagen que tiene reminiscencias del Evangelio de San

13 Quevedo, F. de, *Discurso de todos los diablos o infierno emendado*, en *Quevedo esencial*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1990, pp. 259-306.

Mateo (7, 13-14) donde se describe el camino de la virtud como un sendero estrecho:

> Era la [senda] de mano derecha tan angosta que no admite encarecimiento, y estaba, de la poca gente que por ella iba, llena de abrojos y asperezas y malos pasos [...]. Comenzó a andar dando tropezones y zancadillas y suspirando; parecía que los ojos con lágrimas osaban ablandar los peñascos a los pies y hacer tratables los abrojos.
> —¡Pesia tal! —dije yo entre mí— ¿Pues tras ser el camino tan trabajoso es la gente que en él anda tan seca y poco entretenida? (*Sueño del infierno*, pp. 172-174)[14].

> VER. [...] dubito, che piu di quattro fiate, te ne pentirai per la uia, per essere ella tanto difficile e di molestie, e di trauagli piena come uedrai. [...] SAN. Oime che strada è questa? Che sassi? Che scogli e che erte, piene di tenebre, e di spauenti? Non posso piu, se non mi fermo un poco (*Dialogi piacevoli*, I, ff. 4-4v).

Otra coincidencia, debida al empleo de unas fuentes comunes, se da en la descripción del infierno en el segundo diálogo de Franco y el *Sueño del infierno* de Quevedo. Ambos están probablemente recordando los versos de Virgilio en el sexto canto de la *Eneida*, «facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est» (VI, vv. 126-29)[15]:

> Y fue así, porque al punto nos hallamos dentro por una puerta como de ratonera, fácil de entrar y imposible de salir (*Sueño del infierno*, p. 182).

> Et perche chiunque c'entra vna volta, non si ricordi d'uscirne mai piu, passata ch'è la palude stigia (*Dialogi piacevoli*, II, f. 46v).

Mérimée[16] señaló también el posible influjo del quinto diálogo de Nicolò Franco en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*. El texto italiano relata el coloquio de un amo con su criado, que intenta conven-

14 Quevedo, F. de, *Sueño del infierno*, en *Los sueños*, *op. cit.* (nota 12), pp. 170-269.

15 Virgilio, *Eneide*, trad. M. Ramous, intr. G. B. Conte, coment. G. Baldo, Venezia, Marsilio, 1998. Véase R. Cacho Casal, «El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: los *Sueños* y la *Divina Commedia*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 76 (2000), pp. 147-179 (pp. 167-169).

16 Mérimée, *op. cit.* (nota 2), p. 42 (n. 2).

cerle de que no puede seguir malgastando su patrimonio. Así lo resume el epígrafe: «entroduce un Seruo avaro, riprendere il suo Signore de l'esser liberale, insegnargli l'arte da reggere la corte, e mostrargli tvtte le uie da sparagnare, e da far danari», que puede recordar vagamente el subtítulo de las *Cartas* quevedianas: «donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa»[17]. Sin embargo, las dos obras no ofrecen más parecidos. El tono del discurso en el diálogo de Franco es bastante serio y los consejos que da el criado a su señor no son tan descabellados. En ningún caso nos encontramos con los ejemplos de avaricia hiperbólica del Caballero de la Tenaza. La única coincidencia merecedora de ser apuntada es la mención de unos garfios y anzuelos («uncini, hami») como símbolos del ahorro, que pueden ser emparejados a la tenaza de la obra de Quevedo: «Vi mancano forse, unicini, hami, reti, e chiappi da pescare, e da far de la robba?» (*Dialogi piacevoli*, V, f. 83).

En el octavo diálogo el personaje de Sannio ofrece una fórmula infalible para aprender todas las artes y ciencias en poco tiempo: «nel quale promette d'insegnare con ogni facilita, tutte l'arti, tutte le scienze, et il uero modo d'ascendere a tutti i gradi». Más adelante hace leer a Cautano, su interlocutor, el cartel donde se especifica en qué consiste su método:

> Inventione, bella, nvova, vtile, et admirabile al parangone, ritrovata da Sannione la qvale, con l'aivto di qvel Dio che nascendo gli diede tanta vertv, pvote infondere in ogni intelletto ogni dottrina. Primieramente lettere latine, e greche in vn giorno al piv. Hebree in dve. Caldee in tre. Grammatica in qvattro. Logica in cinqve. Philosophia in sei. Poesia in sette. Aritmetica in otto. Strologia in nove. Medicina, e tvtto il resto in diece. Promette doppo qvesto, il vero modo d'apprendere ogni mistiero, e la strada d'ascendere ad ogni grado. E tvtto s'insegna per diece scvdi (*Dialogi piacevoli*, VIII, f. 107v).

El tono pomposo e hiperbólico puede recordar el de otra obrita de Quevedo, el *Libro de todas las cosas*, cuyo subtítulo reza: «compuesto por el docto y experimentado en todas materias el único maestro malsabidillo». En concreto, el cartel de Sannio se asemeja al título de uno de los capítulos del libro quevediano: «Para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día» (*Libro de todas las cosas*, p.

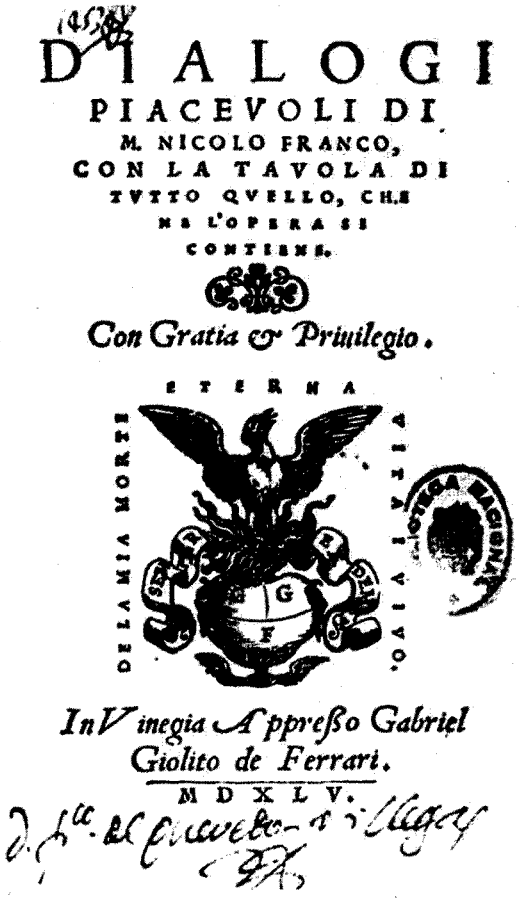
17 Quevedo, F. de, *Cartas del Caballero de la Tenaza*, en *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 270-301.

430)[18]. Pero, una vez apuntadas estas concomitancias, es preciso señalar que el contenido de las dos obras es muy diferente. En el diálogo de Franco se enseña el oficio de librero, mientras que el *Libro de todas las cosas* tiene un carácter misceláneo y se ocupa de otras profesiones, como el médico, alquimista o letrado.

En suma, Quevedo conoció los *Dialogi piacevoli* de Nicolò Franco, pero éstos no deben haberle proporcionado demasiado material para imitar en sus obras. Los *Dialogi* forman parte de ese nutrido grupo de textos que, en ocasiones, se han indicado con cierta ligereza como fuentes de las sátiras quevedianas, tomando como base parecidos superficiales. La parodia mitológica y el contexto infernal son algo común a demasiados escritos del Renacimiento y del Barroco, y no son de por sí suficientes para establecer una filiación directa con Quevedo.

Sin embargo, el ejemplar de los *Dialogi piacevoli* anotado por el escritor español confirma la variedad y riqueza de sus lecturas. En sus sátiras hizo confluir diferentes modelos literarios, entre los que destaca Luciano de Samosata. A su vez, esta influencia se vio condicionada por los imitadores renacentistas del autor griego. Los *Dialogi* de Nicolò Franco también sirvieron de puente y de filtro entre Luciano y Quevedo. Evidentemente no pueden considerarse como una de las fuentes más importantes de los *Sueños* o del *Discurso de todos los diablos*, pero son una pieza más de su base lucianesca. Una pieza que puede ayudar a reconstruir la cultura y el complejo proceso de reescritura quevedianos, de los que depende en buena medida la originalidad de sus obras.

18 Quevedo, F. de, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, en *Prosa festiva completa*, *op. cit.* (nota 17), pp. 412-441.


DIALOGI
PIACEVOLI DI
M. NICOLO FRANCO,
CON LA TAVOLA DI
TVTTO QVELLO, CHE
NE L'OPERA SI
CONTIENE.
Con Gratia & Priuilegio.
ETERNA
DE LA MIA MORTE
VITA
In Vinegia Appreſſo Gabriel
Giolito de Ferrari.
M D X L V.

Portada del ejemplar de los *Dialogi piacevoli* propiedad de Quevedo.

Algunas observaciones para la edición de un texto atribuido a Quevedo

Mariano de la Campa Gutiérrez

I. Introducción

Sabidas son las enormes dificultades textuales que presenta una obra cuando se conserva en múltiples copias. La lectura de los manuscritos conocidos, la compulsa y el estudio de sus variantes, y la explicación de los motivos que llevaron a modificar el texto provocan a menudo rectificaciones y matizaciones que suelen alargar la edición rigurosa del mismo.

Entre la enorme producción de Francisco de Quevedo, la *Carta de Fernando el Católico y su comento* presenta un carácter muy singular. El estudio de su transmisión textual y el análisis de su estructura pueden arrojar alguna luz sobre la historia de este texto.

Aquí sólo intentaré presentar algunas observaciones textuales, que, unidas a otras razones, nos permitan una mejor comprensión de la transmisión de un texto del siglo XVII[1].

II. Manuscritos y Ediciones

La *Carta de Fernando el Católico a su virrey, cuyo original está en el Archivo de Nápoles, y su comento*, se conserva en numerosas copias manuscritas de los siglos XVII y XVIII, y en varios textos impresos desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Desde la segunda mitad del siglo XVII se difundió atribuida tanto a don Francisco de Quevedo como a Lupercio Leonardo de Argensola.

En el siglo XX se publicó como parte de las *Obras Completas* de Quevedo, en la impresión de Fernández-Guerra[2] y en las ediciones de Astrana Marín[3] y Felicidad Buendía[4], quienes computaban, para nuestra

1 Un futuro trabajo en colaboración con Manuel Rivero Rodríguez, profesor de Historia Moderna en la Universidad Autónoma de Madrid, incluirá el estudio y edición del texto.

2 Madrid, Atlas, 1946 (3ª ed.).

3 Madrid, Aguilar, 1932 (2ª ed. 1941, 3ª ed. 1945).

4 Madrid, Aguilar, 1966 (6ª ed. 1988).

obra, la existencia de 14, 37 y 38 manuscritos, respectivamente. Además, en los casos en que los manuscritos atribuían la autoría a Lupercio Leonardo de Argensola, afirmaban que aquello se debía a «manifiesto error», ser «erróneo el título», tratarse de «advertencia falsa», o, simplemente, silenciaban el hecho.

La obrita (la *Carta y su comento*), editada a nombre de Quevedo, puede estructurarse en cinco partes bien diferenciadas[5]:

> I. Una primera carta dirigida a don Baltasar de Zúñiga, donde se hace una valoración del tipo de escrito de que se trata como perteneciente a la Razón de Estado y fechada en la Torre de Juan Abad, a 24 de abril de 1621.
> II. Una segunda dedicatoria dirigida a una persona desconocida, «A un señor que pidió está Carta».
> III. Copia de la Carta original de Fernando el Católico a su virrey, firmada en Burgos por su secretario Miguel Pérez de Almazán, «a 22 de mayo de 1508. Yo el Rey. Almazán, secretario».
> IV. El comento o glosa de la Carta.
> V. Final o despedida (que terminaba: «pues lo que he escrito lo he estudiado en el tumulto destos años, y en catorce viajes, que me han servido más de estudio que de peregrinación, siendo parte en los negocios que de su real servicio me encomendó Su Majestad, que está en el cielo, y con Su Santidad[6] y los potentados. Lo que leerá brevemente en un libro que escribo con este título: MUNDO CADUCO Y DESVARÍOS DE LA EDAD EN LOS AÑOS 1613 HASTA 20»).

III. LA CARTA DEL REY DON FERNANDO EL CATÓLICO A SU VIRREY EN NÁPOLES

Se ha dudado de que la *Carta de don Fernando el Católico a su virrey* (III) fuera verdadera, y, por lo tanto, todo el conjunto de la obrita estuviera montado sobre una supuesta carta del rey. Ello es debido a que la historiografía de la época (siglo XVI) silencia el hecho, pues ni las *Crónicas* de los Reyes Católicos ni Jerónimo Zurita en su *Historia del rey don Hernando el Católico* (editada en 1580)[7] hacen mención del suceso.

5 De aquí en adelante nos referiremos a cada una de las partes con el número romano que le corresponde.

6 Paulo V falleció el 28 de enero de 1621 y rápidamente fue elegido Gregorio XV, el 9 de febrero de 1621.

7 Edición preparada por Ángel Canellas López. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989-1996, 6 vols.

Modernamente, Barón de Terrateig no la incluyó en la publicación de la correspondencia del rey don Fernando con Italia[8] y, quizá, por ello ha sido poco tenido en cuenta en la historiografía sobre Fernando el Católico[9].

Únicamente José Ramón Mélida, en 1903, al tratar de los antepasados de la casa de Villahermosa hace mención por extenso del suceso[10], basado en un manuscrito de la Real Academia de la Historia donde se relataba la historia[11].

Todos los personajes mencionados en la carta responden a la realidad histórica; además, sabemos que el 22 de mayo de 1508 don Fernando está en Burgos, como se comprueba por otros despachos y confirma el propio Zurita.

Lo cierto es que no tenemos motivos para dudar de ella, aunque su original no se haya encontrado en el Archivo de Nápoles[12]. Se conocen varios traslados de los siglos XVI y XVII, en los que la carta se copió al pie de la letra, evidentemente sin el comento, pues todavía no había sido realizado[13]. El texto debió de pasar pronto a ser utilizado como argumento por los juristas partidarios del regalismo y la jurisdicción regia,

8 Barón de Terrateig, *Política en Italia del rey Católico 1507-1516. Correspondencia inédita con el embajador Vich*, Madrid, CSIC, 1962, 2 vols.

9 Las únicas referencia modernas en Egido, Teófanes, «El Regalismo y las relaciones iglesia-estado en el siglo XVIII», en García-Villoslada, Ricardo, dir., *Historia de la Iglesia en España, IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, p. 127; Ladero, Miguel Ánguel, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 253-254; Rivero, Manuel, «De la separación a la reunión dinástica: la Corona de Aragón entre 1504 y 1516», p. 96 y n. 305, en Martínez Millán, José, dir., *La Corte de Carlos V. Primera parte. Corte y Gobierno. Vol. I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 73-101, y Hernando, Carlos José, *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V. La consolidación de la conquista*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 160 y n. 175.

10 *Discursos de Medallas y Antigüedades que compuso el muy ilustre Sr. D. Martín de Guerrea y Aragón, Duque de Villahermosa, Conde de Ribagorza, sacados ahora a la luz por la Excema. Sra. doña María del Carmen Aragón Azlor, actual Duquesa del mismo título, con una noticia de la vida y escritos del autor*, por Don José Ramón Mélida, de la Real Academia de San Fernando, Bibliotecario de la Casa de Villahermosa. [Madrid, Viuda e hijos de Tello], 1902 [1903].

11 Real Academia de la Historia, ms 9/2315, f. 35r-37r., de finales del siglo XVI (1582).

12 Parte del fondo se destruyó al sufrir un incendio tras un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial; posiblemente sea este el motivo por el que hasta el momento no se ha encontrado el original.

13 Se copia en dos manuscritos de la BNM, en uno del BL, uno del AHN, uno de la BNN (según me comunica Rodrigo Cacho), y, por último, en otra copia del AGS, publicada esta última en *La Santa Duquesa. Vida y virtudes de la venerable y excelentísima señora doña Luisa de Borja y Aragón, Condesa de Ribagorza y Duquesa de Villahermosa*. Por el R. P. Jaime Nonell de la Compañía de Jesús. Madrid, Manuel Tello, 1892, pp. 271-273.

y, como tal, debió de formar parte de una literatura que se extiende desde el siglo XVI, con antecedentes en el siglo anterior, hasta el siglo XIX, como queda patente al ser incluida por Juan Antonio Llorente en su colección diplomática de 1809 (reeditada en 1822)[14].

IV. La carta con el comento

Pues bien, esa misma carta, mencionada en el s. XVI y de la que poseemos diversas copias, es sobre la que se contruye la *Carta con el comento*, y sirvió a su autor para glosar y desarrollar determinados comentarios políticos. La *Carta* se ha reproducido en la casi totalidad de los manuscritos conservados sin apenas modificaciones. El autor del comento copió fielmente la *Carta* sin alterar ni modificar el original.

La *Carta con el comento* ha llegado hasta nosotros en 65 manuscritos (uno lo copia dos veces), más 5 referencias que no han podido localizarse, lo que quiere decir que, al menos, se transmitió en 71 copias manuscritas, repartidas hoy por distintas bibliotecas. Ahora bien, esas 66 copias atribuyen su autoría tanto a Francisco de Quevedo como a Lupercio Leonardo de Argensola.

Los manuscritos conservados son de la segunda mitad del XVII, los menos, y del siglo XVIII, los más, y un par de ellos del siglo XIX[15]. Aunque están en mayoría las copias del siglo XVII que atribuyen el texto a Argensola, también es cierto que uno de los mss. que la atribuyen a Quevedo perteneció a la Biblioteca de Vicencio Juan de Lastanosa[16], considerado por Fernández Guerra «formado en los años de 1626»[17], y que utilizó «por su antigüedad» como texto base de su edición. Es en el siglo XVIII cuando aparece en papel impreso dos veces, ambas atribuidas a Quevedo, primero por Valladares en el *Semanario Erudito*[18], (que

14 *Colección diplomática de varios papeles antiguos y modernos sobre dispensas matrimoniales y otros puntos de disciplina eclesiástica*, su autor don Juan Antonio Llorente. Madrid, 1809 (2ª ed. 1822).

15 Una copia de Basilio Sebastián Castellanos en sus materiales para la edición de las obras de Francisco de Quevedo, véase Isabel Pérez Cuenca, «Basilio Sebastián Castellanos: editor de Quevedo», *Edad de Oro*, XIII (1994), pp. 113-129, la otra en el ms. II/2526 de la BPR.

16 Lleva el escudo de Lastanosa dibujado a pluma y debajo: «De la biblioteca de don Vicençio Juan de Lastanosa», aunque no aparece en el inventario de sus libros. Véase Karl-Ludwing Selig, *The Library of Vicencio Juan de Lastanosa. Patron of Gracián*, Genève, Librairie E. Droz, 1960.

17 Fernández-Guerra, p. CXIII, a quien siguen Astrana Marín y Felicidad Buendía (quien lo fecha erróneamente en 1620).

18 Tomo primero, Madrid, Blas Román, 1788.

consigna el destinatario de la *Carta y el comento*: «Remitido uno y otro al Excelentísimo Señor Duque de Osuna, siendo Virrey de Nápoles»), y después por el gran impresor Antonio de Sancha, en el tomo XI de las *Obras*[19]. Y Pellicer, en su *Ensayo*, a pesar de registrarla dentro del *Catálogo de las obras de Lupercio Leonardo*, escribía que cualquiera que la leyese se inclinaría más a considerarla como de Quevedo[20]. Y lo mismo le sudecía a Latassa, quien en su *Biblioteca de escritores aragoneses*, a pesar de conocer la opinión manifestada por Pellicer, la atribuía tanto a Lupercio como a Bartolomé[21].

A mediados del siglo XIX es incluida en las *Obras completas* de Quevedo, de la Biblioteca de Autores Españoles[22], llevada a cabo por Fernández-Guerra, y al final del siglo por la editorial Hernando[23]. A pesar de ello, el facultativo del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, Toribio del Campillo, publicó en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* de 1873[24] *la Carta con el comento*, atribuyéndola a Lupercio Leonardo de Argensola, rebatiendo así la opinión de Pellicer, para lo que se basaba en un ms. que consideraba de mano de Bartolomé Leonardo. Ahora bien, el manuscrito está formado por varios papeles de distinta procedencia, y por tanto procede de varias manos. La *Carta* posee letra distinta a la de Bartolomé Leonardo de Argensola.

V. Explicación histórica a la abundancia de copias

La abundancia de copias en los siglos XVII y XVIII se debe, sin duda, al interés que suscitaba un tema recurrente en la historia de España, la intervención de la potestad regia en asuntos eclesiásticos, y viceversa, la intromisión de la Iglesia —en realidad, del pontífice como cabeza de la Iglesia—, en asuntos de jurisdicción regia. Es lo que se ha dado en llamar *Regalismo* o *Razón de Estado*. El *Regalismo* español, de tradición medieval, anterior a los Reyes Católicos, estuvo desde tiempos de Isabel y Fernando apoyado por la obra de expertos juristas, especialistas en derecho canónico, que reforzaban la política de la corona frente a Roma,

19 Madrid, Sancha, 1794.

20 Madrid, Antonio Sancha, 1778, pp. 41-42.

21 Tomo II. Pamplona, Joaquín Domingo, 1799.

22 Fernández-Guerra, 1852 (reed. en 1859), p. 170, n. (a) «En la Biblioteca Nacional existen cuatro ejemplares, donde se pone, con manifiesto error, autor del comento a Lupercio Leonardo de Argensola».

23 Tomo I. (Biblioteca Clásica, 176). Madrid, Viuda de Hernando y Cª, 1893, que sigue el texto editado por Fernández-Guerra.

24 *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III (1873), pp. 56-60 y 73-77.

quedando fijados los pilares ideológicos de la monarquía en la Edad Moderna. Dichos pilares se asentaban en la fórmula del patronazgo, que consideraba al monarca como patrono de las iglesias. Esta discusión encubría de fondo dos asuntos de extraordinaria importancia en la consecución del poder: la provisión de obispos y el cobro de los diezmos eclesiásticos. En los siglos XVI y XVII toda una legión de autores sustentaba con sus tratados las tesis regalistas (Palacios Rubio, Roa de Ávila, Juan de Castilla, Chumacero, Pimentel, Ceballos, González de Salcedo, Salgado de Somoza, y un largo etcétera). La cuestión no sólo se hereda en el siglo XVIII, sino que se acentúa de manera muy polémica. El Regalismo borbónico contó con figuras destacadísimas como Macanaz, Aranda, Floridablanca, Campomanes o Jovellanos, por nombrar a los más conocidos, quienes redactaron discursos, memoriales, dictámenes y pedimientos fiscales en los que defendían a ultraza las Regalías de la Corona[25]. La discusión se extendió hasta bien entrado el siglo XIX, como lo demuestran las recopilaciones de Juan Antonio Llorente[26].

VI. TIPOS TEXTUALES

Una vez estudiados y clasificados los manuscritos (47 de los 65 mss. consignados) puede establecerse la siguiente tipología, que permite agruparlos en familias textuales diversas, sin entrar en detalles de variantes, que aquí es imposible de hacer:

A. Un grupo de 26 mss. que atribuye el texto a Quevedo, que puede, a su vez, clasificarse en tres familias:
   1. Una primera, la más cercana al texto original, compuesta por las V partes en que hemos dividido la obra (10 mss.)[27].
   2. Una segunda, que tras las V partes añadió al final un pequeño texto en latín, que avisaban de ser un añadido: «Aunque me admira que tenga permisión para andar impresa esta respuesta de Philipo rey de Francia al papa Bonifacio, por estar en Aufrerio y ser tan ponderada su demasía, en esta razón la he querido juntar a este cuader-

25 *Historia de la Iglesia en España. III-1 y III-2. La Iglesia en al España de los siglos XV y XVI*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980 y *IV. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

26 Fernández Pardo, Francisco, *Juan Antonio Llorente, español «maldito»*, San Sebastián, [F. Fernández], 2001.

27 BNM: 4065, 4278, 7871, 11017, 18464; RAH: 9/7009, 9/7040; BNCR: 2055, Sessor 451; BRB: 1579-64; HSA: Amss.

no, porque se vea o que el rey Católico escribió con templanza, o que no fue el primer rey que, tocándole en jurisdicción y soberanía, azoró el estilo y enfureció la nota. Epistolae notabillissimae quas refert Stephanus Auffrerius in repetitione le. I. de ffi. ordi. fol. X. BULLA BONIFACII VIII AD PHILIPPUM PULCHRUM REGEM» (9 mss.)[28].

3. Una tercera familia caracterizada por suprimir las dos dedicatorias (I y II) (7 mss.)[29].

B. Un segundo grupo de 21 mss. que se atribuyen a Lupercio Leonardo de Argensola. Todos tienen en común la supresión de la dedicatoria a Baltasar de Zúñiga, fechada el 24 de abril de 1621 (I), hecho que no cuadraba a la biografía de Lupercio, fallecido en 1613[30], y dirigen la *Carta y su comento* al Marqués de Camarasa[31]. Este grupo se subdivide, de manera muy marcada, en dos grandes familias:

1. Una familia que conserva la parte final (V) en que se menciona el *Mundo caduco*, aunque había suprimido la dedicatoria a Baltasar de Zúñiga (13 mss.). Conservan también el final del comento (IV).[32]
2. Otra familia, que parece más coherente con su adjudicación, no contiene la parte final en la que se menciona el *Mundo caduco* (V), ni la dedicatoria a Baltasar de Zúñiga (8 mss). A su vez se organiza en dos subfamilias:

2.1 La de aquellos que terminan sin consignar el último párrafo del comento «Es de notar que, como carta de mano del rey, es toda fuego, y no se conoce en ella el apocamiento de las civilidades con que algunos secretarios afeminan lo robusto del discurso de los grandes reyes; ni está manchada con dudas recelosas de consejeros, a quien los

28 Como es sabido, el rey francés Felipe el Hermoso se opuso, a principios del siglo XIV, a las pretensiones papales de colocar el poder temporal de la iglesia por encima de los reyes y emperadores, y se negó a aceptar las excomuniones del pontífice. Esta familia de mss. puede, a su vez , dividirse en varias subfamilias. BNM: 3202, 9073, 9552, 10739, 11075, 12932, 18181; RAH: 9/879; BAL: 50-V-64.

29 Familia que también se subdivide en otras subfamilias. BNM: 4321, 10407, 10902, 11263[35], 18576/7; BSC: 272, 299.

30 El ms. 11031 de la BNM termina trunco al iniciar las primeras líneas del comento (IV), lo curioso es que estando atribuido a Lupercio conserva la dedicatora a Baltasar de Zúñiga.

31 Frente a los que se la dirigen «a un señor que pidió esta Carta», y dicen en II: «Mándame (o mandóme) V. Ex[a] le embiase una copia de la carta...» en lugar de «Escribióme V. Ex[a] le embiase una copia de la carta...».

32 BNM: 1167, 1323, 5791, 6043, 8512, 8575, 10767, 11036; RAH: 9/673; BPR: II/2526; BUS: 337. El ms. 8755 de la BNM se dio cuenta de suprimir V, pero no el final del comento, como el ms. 11017 (bis) de la BNM, que además suprime la segunda dedicatoria (II).

casos que habían de enojarlos antes los embarazan y espantan» (4 mss)[33].

2.2 La de aquellos que terminan truncos a mitad del comento en el mismo punto al decir «ellos al Papa vos a la capa» (4 mss.)[34].

Otro elemento que debemos tener en cuenta a la hora de clasificar es el empleo de los tratamientos en los distintos manuscritos. El uso de vuestra excelencia en las partes II, IV y V está referido a la misma persona (ya sea el destinatario anónimo —Osuna en Valladares—, ya sea el Marqués de Camarasa en otros casos, ya el de Su Magestad en un caso)[35]. Pues bien, recordemos, como hace ya muchos años lo hizo el maestro Lapesa[36], que el tratamiento de vuesa excelencia o vuecelencia estaba reservado a los duques, virreyes y generales de armadas, mientras que el de vuestra señoría a los condes, marqueses y obispos. En el caso del texto atribuido a Quevedo, el tratamiento es siempre de vuestra excelencia (como correspondería a un duque o un virrey, el personaje desconocido), pero, en el caso de dirigirse al Marqués de Camarasa, el tratamiento que debería ser de vuestra señoría aparece sólo en 5 de los 21 ms., mientras que los 16 restantes conservan erróneamente el tratamiento de vuestra excelencia.

Gracias a toda la serie de errores escalonados que conservan los manuscritos podemos asistir al proceso de transformación que llevó a convertir el texto de Quevedo en un texto de Lupercio Leonardo de Argensola. Ideológicamente, el motivo que llevó a adscribirlo a uno de los hermanos Argensola debemos buscarlo en el círculo de eruditos aragoneses que, desde fines del siglo XVI, si no antes, venían reivindicando la figura de Fernando el Católico[37]. Este pequeño opúsculo político, que tenía como modelo de actuación al monarca aragonés, no podía dejar de llamar la atención de quienes prefirieron atribuirlo a un autor aragonés (Lupercio Leonardo de Argensola) antes que a un autor madrileño (por mucho que se tratara de Quevedo).

33 BNM: 1763, 5972; RAH: 9/1044; BSC: 48.

34 BNM: 1170, 7370, 20074[56], 11031 que termina trunco al iniciarse IV.

35 Frente a Biurrun, que cree que V se refiere a Zúñiga. Véase *Mundo Caduco. Francisco de Quevedo*. Estudio preliminar, edición y notas de Javier Biurrun Lizakazu, Pamplona, Eunsa, 2000, p. 21, n. 27.

36 Rafael Lapesa, «Personas gramaticales y tratamientos en español», *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX (1970), *Homenaje a Menéndez Pidal, IV*, pp. 167-193 (reed. en Cano Aguilar, Rafael y Echenique Elizondo, M.ª Teresa, eds., *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 311-345).

37 Idea que me sugiere Lía Schwartz, interesada en las relaciones de Francisco de Quevedo con los intelectuales aragoneses.

VII. Adscripción a Quevedo

Los estudiosos de la obra de Quevedo, cuando se han detenido en esta pieza, no han solido ofrecer razones que justifiquen la atribución. Pese a ello, el comentario de ciertos pasajes parece convenir más al período de 1613 a 1621, es decir, posterior a la muerte de Lupercio. Algunos de estos pasajes han sido señalados por Carmen Peraita para explicar cómo la *Carta* respodía a un plan estratégico ideado por Quevedo, en el que él mismo se ofrecía al gobierno recién llegado al poder, tras la muerte de Felipe III, como un consejero hábil en el manejo del lenguaje político y en la interpretación del mismo, al tiempo que proponía al nuevo monarca el modelo de Fenando el Católico como gobernante a imitar[38]. Dichos pasajes parecen veladas críticas al gobierno de Felipe III y a su actitud excesivamente piadosa y a la vez indecisa, así como censuras de la conducta de los malos consejeros[39]. También se ha visto en la *Carta* una defensa de la política del duque de Osuna en Italia[40].

Al mismo tiempo, un estudio minucioso del estilo y de los procedimientos retóricos utilizados en la *Carta con el comento,* comparándola con otros pasajes de la obra de Quevedo (como «La cuestión política» en la *Vida de Marco Bruto*, donde se incluye otra carta del rey Católico con su glosa), podrá ofrecer buenos resultados, como ha demostrado Antonio Azaustre en sus trabajos[41].

38 Peraita, Carmen, «En torno a la circunstancia histórica de la Política de Dios I de Quevedo: «'...auiendo de tener lado'», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, III*, Toulouse-Pamplona, 1996, pp. 389-398, y *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997; Schwartz, Lía, «La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédado* de B. L. de Argensola y en los *Sueños* de Quevedo», en Redondo, Agustin, dir., *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, París, Publications de la Sorbonne, 2000, pp. 33-47.

39 Peraita, *op. cit.* (nota 38), pp. 49 y 51. Para el tratamiento del consejero en la obra de Quevedo véase también *Discurso de las privanzas. Francisco de Quevedo.* Estudio preliminar, edición y notas de Eva María Díaz Martínez, Pamplona, Eunsa, 2000, pp. 19-142.

40 Ettinghausen, Henry, «Ideología intergenérica: La obra circunstancial de Quevedo», en Fernández Mosquera, Santiago, coord., *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-259, en especial p. 243 y n. 11.

41 Azaustre Galiana, Antonio, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo.* Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, donde hace un estudio de las obras histórico-políticas del período 1620-1630, y se relacionan la *Política de Dios* (1ª parte), el *Mundo caduco y desvaríos de la edad* (posterior a 1622) y *Su espada por Santiago* (1628). Véase también Díaz Martínez, *op. cit.* (nota 39), pp. 126-

Pues bien, al estudio de los aspectos históricos, ideológicos y estilísticos debemos unir los de crítica textual. Juntos pueden ofrecer resultados satisfactorios para conocer nuestro pasado cultural.

***

SIGLAS UTILIZADAS

BNM:	Biblioteca Nacional de Madrid
BL:	Biblioteca de la British Library. Londres
AGS:	Archivo General de Simancas
AHN:	Archivo Histórico Nacional
BNN:	Biblioteca Nacionale di Napoli
RAH:	Real Academia de la Historia
BPR:	Biblioteca de Palacio Real
BUS:	Biblioteca de la Universidad de Salamanca
BSC:	Biblioteca de Santa Cruz Valladolid
BNCR:	Biblioteca Nacional Central de Roma
BV:	Biblioteca Vaticana. Roma
BRB:	Biblioteca Real de Bélgica
BAL:	Biblioteca de Ajuda. Lisboa
BBLB:	Biblioteca Bancroft Library. Berkeley
BUC:	Biblioteca Universitaria de Coimbra
HSA:	Biblioteca de la Hispanic Society of America
BMP:	Biblioteca Menéndez Pelayo. Santander

142, dedicadas al estudio del estilo de la obra editada. Únicamente puedo destacar aquí la forma magistral que tiene Quevedo de organizar el discurso: la alternancia de la 1ª y la 3ª persona, así como el uso del estilo directo e indirecto.

La vida es breve: *La vida es sueño*

Ysla Campbell

Uno de los principios indicadores de esta obra[1] es su título, pues introduce al lector en el mundo imaginario —lo cual evidentemente no significa que esté alejada del pensamiento de la época, ni mucho menos—, que desarrolla.

El estudio del sueño en esta tragedia nos conduce a considerar, por lo menos, dos funciones distintas: una como recurso de anticipación dramática de sucesos negativos, como presagio; y otra comparativa, en el sentido de la fugacidad, de la brevedad de la existencia.

En la primera función tenemos, por ejemplo, el caso de Clorilene, madre de Segismundo, quien «...infinitas veces, / entre ideas y delirios / del sueño, vio que rompía / sus entrañas atrevido / un monstruo en forma de hombre...» (vv. 668-672), que le provoca la muerte en el instante del nacimiento. Asimismo podemos observar en otras obras una situación similar. En la tragedia *Los cabellos de Absalón*[2], por sólo citar una obra, el rey David ve en sueños a su hijo Absalón dándole muerte y atacando Jerusalén; esta segunda parte del sueño se realiza momentos después de que el rey despierta ante Salomón. Es preciso considerar que en las tragedias de Séneca encontramos el uso del sueño como vaticinio, cosa que ocurre con Popea, quien tiene una premonición nocturna mientras duerme[3].

Esto significa que el subconsciente es capaz de prevenir a los personajes, respecto a hechos futuros, a través del sueño. Amén de la lectura del horóscopo, el sueño cumple con una función dramática que alerta tanto al personaje como al espectador sobre los acontecimientos trágicos. De ahí que, dramatúrgicamente, la representación de estas escenas requiera de un tratamiento especial.

Por otro lado, nos encontramos con el establecimiento del símil entre la brevedad de la existencia y lo efímero del sueño. La historia de

1 Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño,* ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994. En adelante citaré el número de versos en el texto.

2 Calderón de la Barca, Pedro, *Los cabellos de Absalón,* ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

3 Luque Moreno, Jesús, ed., trad. y notas, *Octavia, Tragedias*, Madrid, Gredos, 1ª ri., 1988, t. II, pp. 713-739.

Rosaura y su petición solicitada a Segismundo liberado conducen al protagonista a tomar conciencia de los sucesos ocurridos en palacio. No obstante, lo volátil de los mismos lo lleva a establecer una comparación entre éstos y el sueño en la que encontramos una influencia textual directa de la tragedia de Séneca. De ahí que transcriba fragmentos de las famosas décimas:

> Sueña el rey que es rey, y vive
> con este engaño mandando,
> disponiendo y gobernando;
> y este aplauso, que recibe
> prestado, en el viento escribe
> y en cenizas le convierte
> la muerte: ¡desdicha fuerte! [...]
> Sueña el rico en su riqueza,
> que más cuidados le ofrece;
> sueña el pobre que padece
> su miseria y su pobreza;
> sueña el que a medrar empieza;
> sueña el que afana y pretende;
> sueña el que agravia y ofende;
> y en el mundo, en conclusión,
> todos sueñan lo que son,
> aunque ninguno lo entiende... (vv. 2158-2177).

Este citado soliloquio hunde sus raíces más profundas en la tragedia de Séneca *Hércules loco*, donde se dice:

> Rinde aquél culto a los soberbios pórticos
> y a las hurañas puertas de los reyes, sin conciliar el sueño.
> Este otro las riquezas su felicidad,
> contempla sin descanso, boquiabierto ante tales tesoros
> y pobre en medio de un montón de oro.
> A aquél lo arrastra su popularidad
> y el vulgo más voluble que las olas,
> levantándolo hinchado con su frívolo soplo.
> Este trafica entre airados debates del clamoroso foro
> y alquila sin escrúpulos su ira y sus palabras.
> De pocos es amiga una quietud sin angustias:
> son ecos que acordándose de lo veloz del tiempo
> intentan regresar unos momentos
> que nunca han de volver; mientras dejen los hados,
> vivid alegres; se apresura la vida
> en rápida carrera y volando los días
> hacen girar la rueda del año que se precipita [...]

las Parcas llegan en su justo momento.
Nadie queda eximido de esa orden,
nadie puede aplazar lo que está escrito...[4]

La influencia textual del estoico cordobés es bastante nítida: el sueño del rey o de quien se pone a sus plantas, la riqueza, la vanagloria, las pasiones, se encuentran en ambos textos, casi en el mismo orden y con un sentido comparable, como circunstancias externas al individuo que se deja arrastrar por ellas sin contemplar que son efímeras y que la existencia es algo más profundo. Finalmente, el destino de cualquier ser humano, vicioso o virtuoso, rey o plebeyo, es la muerte. De tal forma, la acción y el pensamiento de Segismundo se producen con base a la consideración de que la vida se pasa en sueños. Las grandezas materiales (la majestad, el poder y la riqueza) son para el personaje «Fantásticas ilusiones / que al soplo menos ligero / del aura han de deshacerse» (vv. 2328-2330). Ante ellas se afirma el paso de la conciencia: «...ya os conozco, ya os conozco, / y sé que pasa lo mesmo / con cualquiera que se duerme» (vv. 2338-2340). Este reconocimiento nos recuerda una de las máximas de Epicteto, quien aconseja que frente a una idea perturbadora se responda: «Te conozco: *Eres un puro engaño y no lo pareces*»[5]. Séneca sostiene una concepción similar sobre el sueño: «Los naturales indolentes, que han de estar inclinados al sueño o a una vigilia muy semejante al sueño, están compuestos de elementos inertes...»[6]. Justo Lipsio afirma que «Sueño o sombra es el hombre»[7]. Ahora bien, la comparación entre lo efímero de las dichas terrenales y el sueño se encuentra también en el pensamiento de los moralistas españoles de los siglos XVI y XVII. Proveniente de una tradición bíblica del *Antiguo Testamento*, la historia de Job sirve a Rivadeneira, fuente directa de Calderón en *La cisma de Inglaterra*, para explicar la concepción de la vida como sueño. Dice Job: «Rico se acuesta, pero por última vez; Abrirá sus ojos y nada tendrá (27: 19)[8]». La explicación de Rivadeneira sobre el texto anterior ayuda a entender el concepto de la época sobre el título de la obra de Calderón que estudiamos:

4 Séneca, *op. cit.* (nota 3), t. I, p. 129.
5 *Manual y Máximas*, México, Porrúa, 1975, 7, p. 21.
6 Gallegos Rocafull, José M.ª, intr., trad. y notas, *De la Providencia, Tratados morales*, México, UNAM, 1946, t. II, VI [I], p. 261.
7 Baptista Mesa, Juan, trad., *Libro de la Constancia*, Sevilla, 1616, p. 46 (BN Madrid, R. 19024).
8 El texto citado por Rivadeneira varía un poco en su traducción, pero en esencia significa lo mismo: «El rico cuando durmiere no llevará nada consigo; abrirá sus ojos, y nada tendrá».

> En las cuales palabras nos da á entender dos cosas. La primera que toda esta vida es un sueño, y que los que poseen muchas riquezas y grandes bienes y se tienen por ricos, realmente no lo son, sino que sueñan que son ricos. Deléitanse en las riquezas que sueñan que tienen, y en despertando á la hora de la muerte, se hallan pobres [...] cuando duerme y muere el cuerpo en la sepultura, entonces se abren los ojos del alma, para ver y conocer que todas las cosas deste mundo son una representación y vana figura[9].

Palabras muy similares encontramos en san Juan Crisóstomo, anteriormente citado por Rivadeneira: «Todas las cosas de esta vida son como una sombra ó sueño, y por eso debemos mirar y esperar las de la otra»[10]. En palabras de nuestro jesuita: «...todas las cosas humanas son como un poco de aire ó sueño, y que desaparecen como humo y se deshacen como espuma, y pasan como sombra...[11]». Tales ideas sobre la vida las encontramos en otros pensadores españoles. En 1603, Francisco de Valles, perteneciente a un círculo de letrados de ideas reformistas, sostiene que «...las monarquías, las privanças, y las riquezas passan en sueños, y son como heno»[12].

Dichas concepciones se encuentran, pues, en la mentalidad y el ambiente de la época. De tal suerte, no es extraño hallarlas en las representaciones y en los textos dramáticos. Lo fugaz de la existencia y la escasa importancia del mundo material llevan a Segismundo a la conclusión de desear obrar bien (v. 2400), con lo que inicia el arduo proceso de vencerse a sí mismo (v. 3258). La situación más conflictiva para el protagonista es la atracción por Rosaura —de ahí que la función dramática de ésta sea esencial—,[13] sin embargo, sostiene una lucha interna y elabora un juicio:

9 *Tratado de la tribulación*, en *Obras escogidas del Padre Pedro de Rivadeneira*, Madrid, BAE, 1927, t. 60, p. 389.

10 Rivadeneira, *op. cit.* (nota 9), p. 373.

11 Rivadeneira, *op. cit.* (nota 9), p. 374.

12 *Cartas familiares de moralidad*, Madrid, 1603, fol. 75 (BN Madrid, 2/68305).

13 No estoy de acuerdo con las consideraciones críticas de don Marcelino Menéndez y Pelayo ni con las de Enrique Rull respecto a la función dramática desigual de Rosaura. *Cfr.* «Calderón y su teatro», en *Estudios y discursos de crítica literaria*, Madrid, 1941, t. III, *apud* Enrique Rull, «Estudio preliminar» a su edición de *La vida es sueño*, Madrid, Alhambra Longman, 1995, p. 24. Véase mi estudio «Rosaura, la representación antitética de la virtud en *La vida es sueño*», de próxima aparición en el *Homenaje a Augustin Redondo*, Université de la Sorbonne Nouvelle.

> ...si sé
> que es el gusto llama hermosa
> que le convierte en cenizas
> cualquiera viento que sopla,
> acudamos a lo eterno,
> que es la fama vividora
> donde ni duermen las dichas
> ni las grandezas reposan (vv. 2978-2985).

Versos que, invariablemente, nos recuerdan algunas concepciones axiológicas de Séneca: «...el verdadero bien, la virtud y la sabiduría, ese no muere, es duradero, es eterno: único bien inmortal de que gozan los mortales»[14]. Lo material era considerado por los estoicos como servil y despreciable por no estar en manos del individuo. Dice Epicteto:

> Hay ciertas cosas que dependen de nosotros mismos, como nuestros juicios, nuestras tendencias, nuestros deseos y aversiones y, en una palabra, todas nuestras operaciones. Otras hay también que no dependen, como el cuerpo, las riquezas, la reputación, el poder, en una palabra, todo aquello que no es de nuestra operación[15].

De tal forma, para Segismundo el hecho de comprobar la facilidad con la que gira la rueda de la fortuna, lo transitorio del mundo, aunque no se dé cuenta exacta de lo ocurrido, le permite concebir los bienes terrenales y la moral utilitaria como factores de escaso valor; de ahí que sean elementos decisivos en su transformación hacia la virtud.

En primer término y a lo largo del texto, en toda la representación, el espectador escucha asociaciones constantes entre la vida y la muerte: Rosaura define al protagonista como «vivo cadáver» (v. 94); éste considera la torre como «cuna y sepulcro» (v. 194), y de sí mismo expresa: «siendo un esqueleto vivo / siendo un animado muerto» (vv. 201-202); Clotaldo le dice: «antes de nacer moriste» (v. 321); Basilio define el embarazo como «sepulcro vivo / de su vientre, porque el nacer / y el morir son parecidos» (vv. 665-667); respecto a la pócima afirma que deja a quien la toma «vivo cadáver» (v. 998); Clarín habla de la experiencia de Segismundo en el palacio y la define como «una sombra de la vida / y una llama de la muerte» (vv. 2026-2027); el mismo gracioso, refiriéndose a su apetito, dice que vino a «morir viviendo» (v. 2194); ante la re-

14 «Es más fuerte el ánimo que la fortuna», en Fernández de Navarrete, Pedro y Estevanez, Nicolás, trads. *Tratados filosóficos. Cartas*, México, Porrúa, 1992, p. 195.

15 Epicteto, *op. cit.* (nota 5), p. 3.

belión popular, Estrella detalla la situación: «cada edificio es un sepulcro altivo / cada soldado un esqueleto vivo» (vv. 2474-2475).

El uso frecuente del oxímoron por parte de Rosaura, Segismundo, Basilio, Clarín y Estrella prepara al espectador para que se establezca una relación íntima entre la vida y la muerte, entre el nacer y el perecer, entre el sueño y lo transitorio de la existencia. Dicha comunión se aplica tanto a personas como a objetos, pues éstos se encuentran en un ciclo donde el hombre se halla fatalmente condenado desde su nacimiento, y lo refuerzan. «Todo lo que ha empezado acabará también», indica Séneca en su *Consolación a Polibio*[16], y con ello se refiere no sólo al fin del individuo y de todo lo existente en la Tierra, sino también en el universo. Al respecto resulta interesante saber que Justo Lipsio considera que «...todas las cosas passan en esta fatal rueda del nacer, y el perecer, y solo puede auer en esta maquina del mundo, alguna cosa de larga edad, pero ninguna eterna»[17]. Aquí es preciso recordar que el mismo Lipsio nos ha dicho con anterioridad:

> ...este mismo año salio vn cometa, q claramente se via crecer, y menguar, y vimos (cosa dificultosa de creer) como en el mismo cielo puede nacer algo, y morir...[18]

En *La vida es sueño* Calderón también alude a los cometas; Astolfo habla de los ojos de Estrella y los compara con estos astros: «Bien, al ver los excelentes/ rayos que fueron cometas...» (vv. 475-476); y Clotaldo opina respecto al águila caudalosa «que, despreciando la esfera / del viento, pasaba a ser, / en las regiones supremas / del fuego, rayo de pluma / o desasido cometa» (vv. 1039-1043). Así, dentro del pensamiento calderoniano representado en esta obra, también se encuentra una concepción —si bien simbiótica— del cosmos en su conjunto[19]. En el primer caso, salta a la vista el carácter transitorio del cometa que en la concepción de la época significaba «mutaciones de reinos», en palabras

16 Mariné Isidro, Juan, trad., introd. y notas, *Consolaciones a Marcia, a su madre Helvia y a Polibio. Apocolocintosis*, Madrid, Gredos, 1996, p. 127.

17 Lipsio, *op. cit.* (nota 7), p. 44.

18 *Ibíd.*, p. 41.

19 El desasido cometa al que alude Calderón nos recuerda las ideas, basadas en la observación, de Tycho Brahe respecto a la trayectoria de un cometa. Esto cuestiona la existencia de esferas cristalinas de las que hablaba Ptolomeo, y contradice la propia concepción del rey Basilio cuando señala: «Esos círculos de nieve, / esos doseles de vidrio, / que el sol ilumina a rayos, / que parte la luna a giros; / esos orbes de diamantes, / esos globos cristalinos, / que las estrellas adornan / y que campean los signos, / son el estudio mayor de mis años...» (vv. 624-633).

de Alejo Venegas[20]; en el segundo, la evolución de las concepciones astronómicas en el siglo XVII. Lo que en otros períodos pudo concebirse como algo inmutable, ha sufrido una metamorfosis. La idea de la perennidad de las cosas conlleva a un pensamiento y una actitud distintos frente al mundo[21].

De este modo la cadena entre la vida y la muerte nunca se rompe, ya que al presentarse tanto en el macrocosmos como en el microcosmos recuerda lo transitorio del mundo y la inexorabilidad del destino a quienes permanecen vivos. De ahí lo verosímil de la reacción del rey Basilio cuando exclama ante el cuerpo malherido de Clarín: «Mirad que vais a morir, / si está de Dios que muráis» (vv. 3096-3097).

En conclusión, el sueño, para Calderón, tiene una doble función: soñar como aviso de un suceso fatal, y dentro de la misma negatividad y la misma forma de poner en alerta al individuo, la comparación con lo fugaz de la existencia humana. De tal suerte, esta obra de Calderón es una metáfora de la vida en la que, dada su brevedad —equiparada con la acción volátil del soñar—, los factores materiales y las necesidades artificialmente creadas por el hombre se vuelven superficiales y por tanto, innecesarias. La profundidad de la vida se encuentra ligada a los valores morales, tal como postula el estoicismo básicamente representado por Séneca. Lo demás se reduce a meros factores externos que en nada varían el destino fatal de hombre y por ello, lo efímero de su paso por el mundo.

20 Véase la nota al. v. 276 de la edición de Ruano de la Haza de *La vida es sueño* (nota 1).

21 Véase mi artículo «Ideología y ciencia en *La vida es sueño*», en Campbell, Ysla, ed., *El escritor y la escena VII. Dramaturgia e ideología* (Actas de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almería 25 de marzo de 1998), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 79-85.

La «Silva que hizo su autor estando fuera de la corte» del Conde de Villamediana: los límites de la referencialidad y la intertextualidad

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Del Conde de Villamediana se conoce, hasta la fecha, una sola silva, si se excluye la *Fábula de Fénix,* escrita en ese mismo metro. Una composición, por otra parte, de cierta enjundia, ya que se supone que fue escrita, según reza el epígrafe, por «su autor estando fuera de la corte». En su edición de la poesía impresa completa, Ruiz Casanova reconoce, por ello, una fecha de redacción posible: «de 1618 a 1621, fechas de su último destierro»[1]. El propio Ruiz Casanova considera el texto como «el único poema largo del Conde en el que aborda el tema del destierro», al tiempo que recuerda la obsesión por ese tema en otras composiciones de metro más tradicional, como las redondillas, de corte horaciano, en las que el destierro funciona como motivo adicional e incluso como evocación lejana[2].

La «Silva que hizo su autor estando fuera de la corte» del Conde de Villamediana no ha sido olvidada por la crítica: es relativamente reciente el estudio de Angelina Costa[3], revelador de la naturaleza sintética de su discurso moral, que, partiendo de Horacio, es capaz de dar cabida al Virgilio de las *Geórgicas*, al Séneca de las *Epístolas*, a Lucilio o al Ovidio de sus escritos desde el Ponto, cuya perspectiva de exiliado parece presentar concomitancias, sin olvidar la impronta gongorina a la que, según Angelina Costa, le falta «mucho de su brillante colorido, ofreciéndonos, en cambio, la opacidad del reverso de la misma moneda barroca»[4]. Por eso, creo conveniente analizar este influjo de Góngora con

1 Citaré por esta edición: Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990. He consultado para algunas dudas el ejemplar que se custodia en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela de las *Obras de D. Juan de Tarsis, Conde de Villamediana*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1634, pp. 316-325. [del fondo *Valente*, signatura 3-323].

2 Ruiz Casanova apunta las redondillas 407, 409, 410, 413, 415, 416, 421, 422, 436, 449, 455, 462 y 466 como una corta serie sobre el tema del destierro.

3 Costa, Angelina, «Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana», en García Martín, M., ed, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 245-254.

4 Costa, Angelina, *op. cit.* (nota 3), p. 247.

detalle, porque da relieve al profundo sentido ético que surge de las *Soledades*, por encima, en ocasiones, de esa tendencia descriptiva que parece solapar toda la composición. La silva de Villamediana enlaza con los discursos de resonancia moral que Góngora coloca en sus *Soledades*, de modo que el horacianismo de Juan de Tassis adquiere una insólita intermediación gongorina.

La silva de Villamediana, de 320 versos, se organiza sobre varios temas y muestra una *dispositio* en apariencia desordenada, en probable correspondencia estructural con el metro y la sintaxis empleados[5]. La unidad viene conferida por la adecuación del discurso a una voz lírica que presenta sus desengaños como exvotos o trofeos (según se mire) a un altar ficticio o a un templo. El poema comienza y termina con semejantes expresiones:

> Ya la común hidropesía de viento
> de mis venas sacada,
> *cadena*, si no rota, forcejada,
> le permite entregar al *escarmiento*.
> De la prudencia, pues, al claro *templo*,
> advertido, *consagro*
> costosos testimonios de un milagro[6],
> a cuya *luz* contemplo
> ejemplares *avisos* de mi *ejemplo*. (vv. 1-9)

> hoy el efecto logran, que devoto
> en el sagrado *templo*
> adora luz de *aviso* y cumple el voto,
> pendientes mis *cadenas* por *ejemplo*,
> espectáculo digno de los ojos
> al mejor desengaño *consagrados*,
> noticia y *escarmiento* por despojos.
> Aqueste, pues, trofeo necesario
> al honor del sagrario,
> *luz* de *avisos* y norte de avisados,
> en su pared despliega,
> de trágicas historias no desnuda
> voces de la razón en tabla muda. (vv. 308-320)

5 Juan Manuel Rozas, que no juzgó muy positivamente esta composición, le achaca escasa elaboración y nula unidad de estilo. (Conde de Villamediana, *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia, 1967, pp. 47-48).

6 Recuérdese la definición que *Autoridades* proporciona de *milagro:* «el voto ù ofrenda de cera ù otra materia, que se cuelga y pone en los Templos y Capillas, en memoria de algun milagro o beneficio».

La fórmula, de eminente raíz clásica y epigramataria, tiene en Horacio su probable inspiración: en especial, los últimos versos de la oda I, 5 recogen semejante propuesta: «me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo», que ya Garcilaso había traducido en su soneto VII. En este sentido, Villamediana asume la voz lírica del *homo viator* que abandona el mundo del engaño y se traslada a ese lugar de penitencia que describe como un lugar ameno, con la configuración de una ribera en donde descansa tras la tormenta. No hay una determinación del espacio, pero sí una simbología náutica, en la que la travesía responde a la idea del destierro y la llegada a otros lugares, el descubrimiento del desengaño y el escarmiento.

Las palabras del comienzo de la silva resultan de una hábil taracea de varios momentos de las *Soledades*, en los que el peregrino protagonista deja conocer sus reflexiones. El verso inicial de la silva, «Ya la común hidropesía de viento»[7], recuerda los versos I, 109-110 de las *Soledades,* «No en ti la Ambición mora / hidrópica de viento»; un verso incluido en el discurso del peregrino que recrea el tópico horaciano del *beatus ille*. En el verso décimo aparece la palabra *desengaños*, que Góngora utiliza para asentar la ambigüedad y la incertidumbre sobre el pasado del protagonista de su extenso poema. En el diálogo que mantiene el huésped con el pescador anciano se repite una idea semejante, aunque con otras fórmulas:

> Conducido seré de desengaños
> a pisar los umbrales de los años
> de mi vida postreros (10-12)
> ...«Oh bien vividos años,
> oh canas —dijo el huésped— no peinadas
> con boj dentado o con rayada espina,
> sino con verdaderos desengaños. (vv. 363-366)

Los versos 16-20 —en los que parece haber, si se pretende una lectura biográfica, una referencia al destierro concreto del propio Villamediana— coinciden con el léxico y la simbología de ciertos pasajes del soliloquio del peregrino en la *Soledad Segunda*, en los que se hace referencia a un destierro, voluntario en el caso del peregrino de amor del poema gongorino:

7 Esta misma expresión aparece en el soneto 240, con la misma intención: «Devore la del viento hidropesía / con insaciable sed montes inanes / cuya ambición tocar la nubes veo» (vv. 9-11).

Lima será de más pesado hierro
para romper cadenas un destierro,
cuyo plazo, aun no largo,
con recuerdo verídico ha podido
sacarme del mortífico letargo. (vv. 16-20)

Regiones pise ajenas,
o clima proprio, planta mia perdida,
tuya será mi vida,
si vida me ha dejado que sea tuya
quien me fuerza a que huya
de su prisión, dejando mis cadenas
rastro en tus ondas más que en tus arenas. (vv. 130-136)

Naufragio ya segundo,
o filos pongan homicida hierro
fin duro a mi destierro. (vv. 158-160)

A pesar de estas concurrencias de expresión, Villamediana otorga al exilio un poder benéfico, ya que le permitirá escapar del mar embravecido; entiende que el destierro, con todos los restos de sus errores, le abre los ojos a su propia vida: «los ojos abrió de mi noticia». En Góngora, el destierro es una huida de la prisión en que está encerrado el protagonista por causa de la pasión amorosa. Sin embargo, los aderezos de esa situación se tornan semejantes. Los pasajes en que Villamediana trata de describir una especie de paraíso terrenal presentan concomitancias intertextuales con la recreación gongorina del *beatus ille*, puesta en boca del *peregrinus amoris*. La «ambiciosa codicia de los vientos» del verso 66 traspone de forma concreta el «No en ti la ambición mora / hidrópica de viento» de Góngora[8], pero, en general, ambos discursos plantean similares cuestiones, vertebradas sobre los distintos pecados capitales que en esta utopía de la Edad de Oro no aparecen. Así, con la imagen emblemática del áspid[9], se muestra la envidia en los versos de Villamediana («el áspid invidioso de su seno / no esparce aquí su veneno», vv. 116-117) y en los gongorinos de la *Primera Soledad*: («ni la que su alimento / el áspid es gitano», I, vv. 110-111) o bien se certifica la ausencia de la adulación: primero en las *Soledades*, con los versos «tus umbrales ignora / la adulación»(I, vv. 124-125), y luego, en Villamediana, quien, por vía de la hipérbole y el énfasis, iden-

8 Citaré las *Soledades* de Góngora por la edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

9 Véase Alciato, *Epigramas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 106-107.

tifica la adulación con idolatría, en los versos: «Aquí la idolatría / ni conoce lugar ni tiene día» (vv. 70-71). El engaño y la mentira, vinculados a la soberbia, también están ausentes en el *beatus ille* de la *Primera soledad* gongorina: «No a la soberbia está aquí la mentira / dorándole los pies» (I, vv. 129-130); del mismo modo, Villamediana les niega existencia en su utópica *descriptio*:

> el desdén y la ira,
> desvelados custodes de la puerta,
> a las fraudes abierta[10],
> no dan leche ambiciosa a la mentira;
> aquí no es alimento
> hacer arte y oficio del engaño (vv. 72-77)

Esta concomitancia se advierte del modo más nítido en los versos en los que las reminiscencias frayluisianas son indudables:[11] en ellos, la célebre imagen del peregrino que llega a la orilla, como si se tratara de un desterrado —presentada como argumento de las *Soledades* en la dedicatoria al duque de Béjar—, se muestra como un ejemplo de intertextualidad dialéctica que requiere una complicidad forzada en su lectura, por otra parte fácilmente satisfecha al tratarse del primer verso de la famosa composición gongorina:

> tal yo el amigo puerto
> si tomado, no digo descubierto,
> *a mis pasos, si errantes, no perdidos,*
> acoge la piedad desta ribera, (vv. 61-64)
> *Pasos* de un peregrino son *errante*
> cuantos me dictó versos dulce Musa
> en soledad confusa,
> *perdidos* unos, otros inspirados. (Dedicatoria, vv. 1-4)

10 *Fraudes* es un término que a los lectores cultos del siglo XVII les traía la lectura del primer libro de las *Metamorfosis,* en el que Ovidio describe la Edad de hierro: «in quorum subiere locum fraudesque dolusque / insidiaeque et uis et amor sceleratus habendi» (130-131). Cito por la edición de Antonio Ruiz de Elvira, Ovidio, *Metamorfosis,* Barcelona, Alma Mater, 1964.

11 Las huellas de fray Luis de León en este poema de Villamediana son muy evidentes: la imagen del «puerto», la idea de los «del aire vano alimentados» (*Oda* XIV), o incluso las referencias a las sirenas de la *Odisea* de la oda a Querinto IX son pruebas sobresalientes de un influjo más general que traduce el horacianismo esencial de la composición.

Esta perspectiva moral abre y cierra la silva de Villamediana. Por el medio, ampliará con otros motivos las diferencias entre la naturaleza ideal, ajena a la iniquidad de la *polis*, y el tráfago que conforman los delitos. La posición del yo lírico se traduce en dos imágenes tópicas de la fortaleza moral: la del hombre asido al mástil, —«atado / al árbol del aviso encomendado, / de hoy más escucharé» (vv. 37-39)— resistente a los engaños, de clara traslación homérica, y la del hombre que llega a puerto, «si tomado, no digo descubierto», recibido por la piedad de otra ribera.

Las referencias al yo lírico se establecen dentro de un marco marítimo, y eso explica en estos pasajes el recurso a diversos motivos de la poesía moral contra la navegación, por ver en ella la ilustración de la ambición y la avaricia humanas. Es inútil perseguir lo que en el siglo XVII se muestra como un discurso complejo, síntesis de inapreciables y múltiples lugares, del que cada autor extrae sus expresiones predilectas, pero es de notar en este caso la coincidencia de ciertos pasajes de la silva de Villamediana con las palabras del «político serrano» de las *Soledades*: la mención de Palinuro, el piloto de la *Eneida*, ejemplo del hombre capaz de dominar la nave que tropieza con la tormenta, está presente en el verso I, 398 del poema gongorino. La alusión al primero que osó cruzar los mares (en contravención soberbia del dictado divino) (versos 47-60) también puede encontrar en Góngora su inspiración[12], (versos I, 403-412 y 477-480) a pesar de la larga tradición clásica y cristiana de imprecación contra el primer navegante[13].

El «político serrano» de las *Soledades* gongorinas refiere cómo la Codicia animó, desde la primera travesía, las principales empresas náuticas[14]. Expone varios ejemplos, para culminar con el de la primera circunnavegación del mundo. Villamediana recurre a ese punto para adop-

12 *Cfr.* los versos de Villamediana, «Mal haya el temerario, el ambicioso / en el mar monstruo cuando no marino, / que hurtó al bosque el mal nacido pino / para darle a Neptuno proceloso; / y fiero labrador de campo algoso / sembró en el viento el porfiado lino» (228, vv. 1-6), y el pasaje de las *Soledades*: «¿Cuál tigre, la más fiera / que clima infamó hircano, / dio el primer alimento/ al que, ya deste o de aquel mar, primero / surcó, labrador fiero, / el campo undoso en mal nacido pino» (I, 366-371).

13 De entre los numerosos ejemplos de este tema destacan la oda III, 1 de Horacio y las elegías I, 17 y III, 7 de Propercio, quien, aunque para otros propósitos, formula con especial firmeza su maldición contra el primer navegante. *Cfr.* Peraita, Carmen, «Espectador del naufragio, "Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso"», *La Perinola* 6 (2002), p. 183.

14 Pedro de Rivas recuerda a propósito del poema «En roscas de cristal serpiente breve» de Góngora que «es cosa común en los Autores decir que la cudicia fue causa de intentar las navegaciones» (Gates, Eunice J., «Anotaciones a la Canción de la toma de Larache, por Pedro de Rivas», *Revista de Filología Española*, 44 (1961), p. 86).

tar una nueva mirada moral —y, si se quiere, un nuevo valor al motivo en apariencia heroico—, ya que el barco varado en puerto, que simboliza el trayecto vital del yo hablante, es una segunda nave, a semejanza de la que el «político serrano» describe expuesta a la inmortalidad, pero en el caso de Villamediana presentada no como muestra de épica victoria sobre el mundo, sino como ejemplo de escarmiento y desengaño. Esa misma consideración ejemplar de la nave como aviso a navegantes pudo haberla recogido del propio discurso de las *Soledades*, cuando el «político serrano» recuerda que las osamentas de los muertos por naufragio eran señas, «aun a los bueitres lastimosas / para con estas lastimosas señas / temeridades enfrenar segundas» (I, vv. 440-442).

Una vez instalado en esa otra ribera, el yo lírico describe una naturaleza utópica, que recupera el estado primigenio del mundo, a espejo del paraíso. Esta parte central extensa se vertebra con técnicas de *evidentia* que van modulando la descripción, dividida, a pesar de la ausencia de un orden muy definido, en tres partes: en primer lugar, la ausencia de vicios que turban la *tranquillitas animi* del hombre (idolatría, desdén, ira, fraude, ambición, engaño, aire cortesano, miedo, sospecha, furia de la guerra), y, en un pasaje de indudable poso virgiliano, la recuperación de la agricultura como forma de vida frente a la guerra. Para la guerra, Villamediana busca la metonimia de la caballería preparada para el combate: para ello, las *Geórgicas* virgilianas constituyen su inspiración: Villamediana llama «cómplice cruento / de vibrado metal, de astas blandidas» al caballo, del que luego añade que «ni el hierro de sus plantas estremece / este valle seguro»[15]. Aquí la huella de Góngora también se hace viva, cuando en la *Soledad segunda* (vv. 723-728), tras los episodios de bucólica y piscatoria paz, irrumpe en el horizonte elevado la caballería de los cazadores.

Con esta misma pretensión de plasmar un lugar ideal, Villamediana recurre de nuevo a las *Geórgicas*, en concreto al segundo libro, donde Virgilio augura una nueva época, en la que las armas dejarán paso a los instrumentos de labranza, con una imagen que Villamediana imita con fidelidad[16]:

15 En Virgilio la presencia del caballo siempre es inquietante: así acaban los dos primeros libros de las *Geórgicas*, con el piafar y el sudor del embravecido caballo como contraste con la idílica y pretendida *pax augusta* que tantas veces Virgilio promueve y encomia.

16 Lo hará también, con las mismas palabras, en los sonetos «Esta cuna feliz de tus abuelos» [239] y «No consagréis a la inmortal memoria» [325], aunque en estos casos, con un propósito encomiástico.

El roto arnés, el abollado yelmo,
a mejor uso el hierro trasladado,
útil hoz, corvo arado
de la madre común los senos abre
y en nuestra gratitud la deposita. (vv. 107-111)

Scilicet et tempus ueniet, cum finibus illis
agricola, incuruo terram molitus aratro,
exesa inueniet scabra robigine pila
aut grauibus rastris galeas pulsabit inanis
grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris. (vv. II, 493-497)

...non ullus aratro
dignus honos; squalent abductis arua colonis
et curuae rigidum falces conflantur in ensem (vv. II, 506-508)

La transformación de las armas en arados da pie a la segunda parte: los habitantes de este sombrío lugar próximo al río: napeas, hamadrías y el vago coro de los pájaros (con su correspondiente transformación ovidiana: búho y Escáfalo, ruiseñor y Filomela, golondrina y Progne, cisne y Cigno). En esta parte, las fórmulas gongorinas ayudan a la descripción: así, la imagen de las ninfas bebiendo el agua del arroyo surge de los versos 244-245 de la *Soledad primera*: la del coro de aves, del pasaje en que Góngora distingue la tranquilidad del campo frente a la turba de la corte; o la del cisne que anuncia su propia muerte, de los versos 257-258 de la *Soledad segunda*.

La tercera parte es la de las plantas y de las flores: claveles, rosas, narcisos, girasoles, laureles, azucenas, jazmines, yedras, vides, álamos y mirtos. El paisaje posee una indudable marca clásica[17], con las pertinentes referencias a la mitología —Diana, Flora, Narciso, Dafne, Clicie, Alcides, Cupido y Venus—, si bien Góngora y sus *Soledades* parecen favorecer algunas pinceladas: la del agua de la fuente que salpica presentada como aljófar, y la de la descripción perifrástica de Venus, cuyos términos se asemejan tanto.

Después de la descripción de este paisaje ameno, llega la consideración moral a partir de la contemplación del tránsito del día: «Entre tanta, pues, lícita acogida / logra sus desengaños una vida, / donde halla en el sol, como en espejo, / advertido consejo» (vv. 248-251). En esta relación del paso cotidiano del sol por la tierra, de nuevo las imágenes de Góngora sirven al propósito de Villamediana: la metáfora del «lumino-

17 El álamo, laurel y mirto de la tradición bucólica virgiliana (*Bucólica* VII, vv. 61-64), que Garcilaso rememora en el canto amebeo de su *Égloga III*.

so tiro» para referirse al carro de Faetón es gongorina por duplicado: «Del carro febeo / el *luminoso tiro*» (I, vv. 710-711) y «Las Horas ya, de números vestidas, / al bayo, cuando no esplendor overo / del *luminoso tiro*, las pendientes ponían de crisólitos lucientes» (II, vv. 677-680); también es gongorina la idea de que el sol no quiere precipitarse en el mar cuando atardece:

> y como neutro en la mitad del cielo
> pende, cuya radiante monarquía
> en dos divide términos al día
> luego precipitado
> no quiere, a las antípodas negado,
> perecer un instante. (vv. 270-275)

> al padre de las aguas Oceano
> (de cuya monarquía
> el Sol, que cada día
> nace en sus ondas y en sus ondas muere,
> los términos saber todos no quiere) (I, vv. 405-409);

y lo mismo sucede en la presentación de las grutas de Tetis con una imagen análoga de las olas —«volubles montañas» para Villamediana, «montes de agua, piélagos de monte» (I, 44) para Góngora—, en otro pasaje de especial disensión interpretativa de las *Soledades* que la expresión de Villamediana puede aclarar. En todas estas concomitancias no puede faltar la metáfora de «los verdes obeliscos / que mura la aspereza destos riscos» que trae a la memoria las cumbres de los montes que Góngora emplea con nota funeral en su *Soledad segunda*: «urna suya el Océano profundo / y obeliscos los montes sean del mundo» (II, 164).

El final del poema, en el que Villamediana parece entender que el excurso descriptivo debilita la argumentación moral («Inculto es culto, pues, este desvío»), recupera el léxico del comienzo y vuelve a exponer su vida como aviso para los demás. Las cadenas son «espectáculo digno de los ojos / al mejor desengaño consagrados, / noticia y escarmiento por despojos»: Villamediana llama *trofeo* a esa «luz de avisos y norte de avisados». Los restos del naufragio sirven de prevención para otros, y de recuerdo admonitorio para el poeta.

Esta silva, sin embargo —llena de referencias literarias de todo signo, incluso procedentes del magma informe que compone la poesía moral, con alusiones dialécticas a otras obras, con las que dialoga en sutil discrepancia o matización— apenas alude al destierro, apenas lo emplea como resorte argumentativo. Incluso, lejos de esa supuesta melancolía

producida por estar lejos de lo que añora, el yo lírico se halla feliz fuera de todo. El destierro (palabra que por ser Villamediana quien la firma parece cobrar referencialidad inmediata y verificable, aunque tal vez no muy necesaria para la interpretación de la silva) es la lima que logra romper las cadenas; el alejamiento forzoso le permite emprender la travesía, amarrar a puerto su nave, y hacer luego de su nave exvoto para futuros navegantes, exposición de su desengaño.

Yo veo el destierro de este hablante favorable, ni pretendido, ni deseado, pero sí aceptado finalmente como un buen destino: «puerto / tomado no digo descubierto», declara el yo lírico. Si la voluntad de este desterrado, feliz en ese paisaje arcádico en el que «a magnífico tomo sólo asciende / una *moderación* que, siempre pura / de ofensas lisonjeras, faz segura / al vano anhelo opone», se ha cumplido, ¿por qué interpretar el poema con esa clave biográfica en la que necesariamente el escepticismo, la amargura causados por el exilio deban sentirse a cada paso? Villamediana retoma los manoseados motivos de la poesía moral del siglo XVII (léxico, metáforas, imágenes, ideas) y los reordena, como tantos otros —quizá con una sintaxis más peculiar— en un discurso de síntesis, en el que el destierro no es más que un eco en un océano de reflexiones útiles sobre el paso del tiempo, la vanidad del hombre y las inclinaciones perversas de la *polis*, ese lugar que podemos definir con fechas y nombres, pero que en el fondo sólo es referencia del mundo moral que Villamediana desdeña.

Producción española de autores italianos (siglos XVI-XVII)

Elvezio Canónica

1. Introducción

Quisiera ante todo dar las gracias a los organizadores de este coloquio por darme la posibilidad de presentar a la comunidad científica internacional mi actual proyecto de investigación, que constituye la segunda parte de una exploración empezada en la Universidad de Friburgo con la ayuda del Fondo Nacional Científico Suizo, acerca del fenómeno del «translingüismo italo-español», con especial atención al género poético y delimitado a las épocas de mayor contacto entre las dos penínsulas, es decir los siglos XVI y XVII. Puesto que se trata de una investigación «in fieri», es obvio que las consideraciones que siguen tienen un carácter provisional. En la primera parte de este proyecto me he interesado por la vertiente española, estudiando algunas composiciones en italiano de poetas españoles, cuyos resultados han desembocado en el volumen *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles, desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, publicado en 1997[1]. Para obtener una visión equilibrada del fenómeno era necesario emprender el examen de la otra vertiente, la italiana, de la cual estoy ocupándome actualmente. La bibliografía crítica de las relaciones literarias italo-españolas, en las dos direcciones, ofrece de hecho muy contadas contribuciones dedicadas al estudio de las obras compuestas en la otra lengua, o sea en italiano por los españoles y viceversa, en español por los italianos. Para el lado italiano, puede afirmarse que el breve artículo de Benedetto Croce, *Italiani che scrissero in ispagnuolo tra Cinque e Seicento*, de 1895, ha permanecido hasta la fecha insuperado[2]. Las contribuciones críticas sucesivas se han limitado a añadir o a quitar algún que otro nombre de la lista de Croce, y se tiene la impresión de que se trata de una problemática tratada esencialmente en las notas a pie de página[3].

1 Zaragoza, Pórtico, Hispanica Helvetica 9.

2 Ahora en *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, G. Laterza, 1953, vol. I, pp. 440-451.

3 Véanse especialmente las reseñas de Farinelli a los trabajos de Croce, Benedetto, («Appendice» a: *La lingua spagnuola in Italia*, Roma, Loescher, 1895; y *La Spagna ne-*

2. Problemática del plurilingüismo literario

De hecho, esta investigación está situada en el marco del más acotado campo de estudios acerca del bi- y el plurilingüismo literarios, o sea, de aquel fenómeno que se encuentra en todas las historias literarias y que se caracteriza por el empleo, en un texto, o en la obra completa de un autor, de dos o más lenguas[4]. Limitándonos al contexto italo-español, podemos afirmar que el prestigio de la lengua toscana, muy alto gracias a la producción de las «tres coronas» del Trecento, se incrementa en los siglos siguientes, y no puede extrañarnos el hecho de que las más amplias y mejor conseguidas muestras en italiano de poetas españoles se encuentren en pleno Renacimiento. Además del factor cultural, cabe añadir para esta época el aspecto histórico-político, puesto que los españoles estaban físicamente presentes en suelo italiano. Un caso paradigmático de esta simbiosis entre razones culturales y políticas nos lo ofrecen los hermanos Aldana, Francisco y Cosme, ambos nacidos y formados en Italia, quienes cultivaron, en grados diversos, un bilingüismo perfectamente equilibrado que se refleja en el conjunto de su producción y en algunas obras sueltas. Pero incluso los que habían permanecido en Italia durante menos tiempo, como Francisco de Figueroa, experimentaban la necesidad de expresarse en la lengua que era sinónimo del Renacimiento. Existen incluso casos de poetas españoles que compusieron versos italianos sin haber estado nunca en Italia, como Lope, por ejemplo. Además del prestigio literario y cultural de la lengua italiana, estos casos pueden explicarse también con la importante presencia de la colonia italiana en el Madrid de los Austrias, como los artistas y artesanos que trabajaron en la construcción del Escorial, o la nutrida colonia de banqueros genoveses en Madrid y Sevilla[5].

lla vita italiana durante la Rinascenza, en: «Giornale storico della letteratura italiana», LXXI (1918), pp. 213-302) y las observaciones del mismo Farinelli en su estudio: *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, pp. 293 y ss. En época más reciente, se ha detenido brevemente sobre esta temática Beccaria, Gianluigi, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968, pp. 6-9.

4 Para un acercamiento general al plurilingüismo literario (aunque con escasa consideración por la literatura española) véase el clásico libro de Leonard Forster, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, London, Cambridge, UP, 1970. Más reducidos, pero con muchas sugerencias, son los trabajos de Elwert, W. Th., «L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique», *Revue de littérature comparée*, 1960 (XLIII), pp. 409-437 y de Giese, W., «El empleo de las lenguas extranjeras en la obra literaria», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, 1961, vol. II, pp. 79-90. En ámbito ibérico, un manojo de contribuciones al tema se ofrece en la miscelánea *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*, Canonica, E. y Rudin, E., eds., Kassel, Reichenberger, 1993.

5 Sobre el italiano lopesco véase el capítulo «Lope y el italiano» en nuestro estudio *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 107-268,

3. Problemática del translingüismo literario

La problemática del translingüismo literario representa de hecho una variante del plurilingüismo en literatura, y se refiere a la composición de una obra monolingüe en una lengua no materna; en nuestro caso, el español para los italianos. A primera vista, la situación mirada desde esta ladera puede parecer paradójica. En efecto, a pesar de la ausencia, en ámbito español, de muestras paradigmáticas comparables con las de las «tres coronas» del Trecento italiano, entre los siglos XVI y XVII se constata una producción en español por parte de autores italianos muy superior cuantitativamente a la que habíamos observado en la dirección opuesta. Esta aparente paradoja puede explicarse, en parte, por el papel preponderante desempeñado por la lengua española como lengua de comunicación de la primera potencia mundial de la época. Pero hay también razones literarias que tienen que ver precisamente con la ausencia de la presión provocada por el prestigio de una tradición literaria, lo cual permite un uso más desenvuelto del instrumento lingüístico. Esto mismo explicaría la escasez de la producción inversa: el prestigio incontestable del italiano sería el motivo de gran prudencia a la hora de usarlo literariamente por usuarios alóglotas. Con todo, desde el punto de vista histórico y político, escribir en la lengua del invasor y del odiado recaudador de impuestos puede parecer contradictorio. Pero estudios recientes han desmitificado el tópico del español cruel, arrogante y venal, frente al pueblo italiano inocente y víctima de innumerables injusticias[6]. Efectivamente, si abarcamos con una mirada de conjunto la producción española de autores italianos entre los siglos XVI y XVII, nos sorprende la gran cantidad de composiciones de carácter encomiástico, casi siempre de breves proporciones (generalmente sonetos). Por otra parte, llaman la atención en estos textos translingües las frecuentes incorrecciones lingüísticas y métricas, lo cual provoca un importante trabajo ecdótico, puesto que la

con amplia bibliografía. Puede consultarse también nuestra reciente contribución: «Lope y los literatos italianos en la corte de Felipe III», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 61-73.

6 Véanse las siguientes afirmaciones de Giuseppe Galasso: «E certo, come è ormai superata e da respingere la tesi di una Spagna presente in Italia come cieco oppressore e non come potere a sui si deve [...] quel po' di struttura moderna dello Stato che nacque allora in molta parte d'Italia, cosí è pure da respingere e appare superata la tesi di una Spagna cieca mungitrice e rapinatrice delle risorse dei suoi territori italiani e non, invece, potere imperiale che applicava in Italia gli stessi criteri e le stesse misure amministrativee finanziarie applicate nel paese dominante», en Malato, Enrico, ed., *Storia della letteratura italiana*, Roma, vol. V, 1997, pp. 371-411 [cit. p. 395].

transmisión textual, muy compleja en este período, se hace aún más problemática cuando se trata de textos escritos en una lengua que el editor, el cajista e incluso a veces el propio autor, no domina.

4. Presentación y organización del corpus

Podemos pasar ahora a la presentación del corpus de los textos registrados hasta la fecha y a su organización. Partiendo del ya citado trabajo de Croce, de algunas anotaciones de Farinelli y sobre todo del importante repertorio de textos italianos que presentan un interés en la perspectiva ibérica, recopilado por Hugues Vaganay a principios del siglo pasado[7], hemos compilado ante todo un catálogo de autores y textos translingües que en la actualidad cuenta con unas doscientas entradas. La segunda etapa, imprescindible, ha consistido en la localización de los textos y en su lectura crítica. Es evidente que ésta, como en toda investigación, es la fase más difícil. En el caso presente, además, se trata de textos que, en su mayoría, no han sido editados modernamente. Podemos preguntarnos, por otra parte, el porqué de este desinterés ecdótico. Hay que tener en cuenta, probablemente, el condicionamiento que la crítica italiana ha sufrido por el corte nacionalista a ultranza de las primeras historias literarias compuestas en la época de la creación del Estado moderno (Tiraboschi, De Sanctis), en las cuales, evidentemente, no había lugar para textos y autores juzgados como «colaboracionistas». En cuanto a la confección del catálogo, la pregunta de fondo ha sido la siguiente: ¿existen criterios objetivos de selección? La respuesta no siempre es fácil, y puede variar de caso en caso. Incluso el criterio de la nacionalidad no es del todo objetivo: ¿qué significa «italiano» en las diferentes regiones de la península en este período? ¿Sigue siendo «italiano» un autor como Giuseppe Camerino, nacido en la ciudad umbral de Fano pero cuya formación es totalmente española, puesto que pasó casi toda su vida en Madrid, donde se convirtió en el brillante prosista de las *Novelas amorosas*? Y a la inversa, ¿hasta qué punto pueden considerarse «españoles» los hermanos Aldana, que nacieron en Nápoles y vivieron muchos años en Florencia y Milán, llegando incluso a escribir en italiano? Como se puede ver, criterios que parecen evidentes a primera vista, como los de la nacionalidad y la lengua materna, resultan cuestionables. Además, en muchos casos es muy poco lo

7 «L'Espagne en Italie», *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 489-511; X, 1903, pp. 246-268; XI, 1904, pp. 541-565; XII, 1905, pp. 261-273; XXIII, 1910, pp. 265-306.

que sabemos sobre estos autores translingües. Ahora bien, como puede imaginarse, el conocimiento de las vicisitudes biográficas en este ámbito peculiar es fundamental, porque la apreciación de la producción en la otra lengua depende en gran parte de las condiciones en las cuales fue adquirida (estudio personal, viajes, contactos personales, etc.). Se impone, por lo tanto, al lado de la investigación propiamente literaria, una importante exploración de los correspondientes archivos históricos.

Si pasamos ahora a los criterios de organización del material, nos ha parecido que una repartición de los autores según las regiones históricas a las que pertenecieron era una buena opción operativa. Aquí también, sin embargo, encontramos casos dudosos y ambivalentes: habrá que fijarse ante todo en la región en la cual se ha desarrollado mayormente la actividad profesional y literaria, puesto que no siempre ésta coincide con la región de nacimiento. Obviamente se mantienen las regiones históricas que constituían una unidad administrativa, o sea, Sicilia, el Reino de Nápoles, los estados pontificios, el Granducado de la Toscana, el Ducado de Milán (el «Milanesado»), la República de Venecia, los estados de los Saboya (Saboya y Piamonte), la República de Génova y los estados menores (los principados de Parma, Urbino, Mantua, Ferrara y Massa Carrara). Cerdeña puede considerarse literariamente española hasta bien entrado el siglo XVIII, y por lo tanto no ofrece material pertinente. A primera vista podría pensarse que esta distribución no es muy heterogénea en este contexto translingüe, porque aparecen regiones que dependían de la corona española, como Sicilia, el reino de Nápoles, Cerdeña y el Ducado de Milán al lado de otras que, por el contrario, no pertenecían a ella, y que incluso le eran hostiles, como Venecia. Hemos mantenido esta repartición porque algunos de los casos más interesantes de escritura translingüe provienen precisamente de regiones que no estaban directamente sometidas a la corona española, y con éstos empezamos nuestra ejemplificación.

5. Ejemplificación

En el Piamonte, los estados de los Saboya elevan el translingüismo poético al rango principesco, puesto que el mismísimo Carlo Emmanuele I, esposo de Catalina de Austria, hija de Felipe II, se complacía en componer versos en español (y también en francés). Se trata de breves composiciones líricas de argumento amoroso, inspiradas en su mayor parte por su joven esposa española. Son versos que demuestran un buen conocimiento de la poesía cancioneril y que, por lo tanto, se fundan en modelos ya anticuados de la poesía española, a caballo entre los siglos

XVI y XVII. Como en otros casos, aquí también es bastante precaria la situación editorial de estas composiciones, y se impone un trabajo ecdótico serio para conseguir versiones más fiables[8].

En el Granducado de Toscana, en el que en 1540 Leonor de Toledo se casa con el granduque Cosimo de' Medici, el elemento ibérico está presente en actividades literarias no necesariamente de tipo translingüe. Hay, sin embargo, algunos ejemplos de escritura poética escrita en español por autores toscanos, esencialmente de ocasión. No podemos pasar por alto la figura de Lorenzo Franciosini, el primer traductor italiano del *Quijote,* quien llevó a cabo una importantísima labor de divulgación de la lengua española, a través de su enseñanza en Siena y de la elaboración de importantes instrumentos didácticos para el aprendizaje de la lengua de Cervantes.

En los estados pontificios, en la ciudad umbra de Fano, nació el ya mencionado Giuseppe Camerino, cuyo nombre, ya hispanizado, forma parte de la historia literaria española. En efecto, José Camerino es el famoso autor de las *Novelas amorosas* (Madrid, 1624) y de la *Dama beata* (Madrid, 1655), y fue elogiado por el propio Lope de Vega por su dominio del castellano. Para este brillante prosista translingüe, la elección del instrumento lingüístico está claramente condicionada por el contexto que envuelve su vivencia, puesto que llegó a España con su familia siendo aún adolescente. Sin embargo, hay otras situaciones en las que esta elección viene dictada por otras motivaciones y no está siempre supeditada al contexto lingüístico-cultural. Hay, en estos casos, casi siempre una relación de dependencia social y económica del literato de su señor y mecenas. Es el caso de Francesco Balbi da Correggio, que es probablemente el autor italiano de translingüismo más fiel. Este autor emiliano escribió en español varias obras de notable extensión, mientras que su producción en italiano es prácticamente nula. Las razones de la adopción del español en Balbi se deben a su dependencia del estado de Milán, como soldado. La defensa de la isla de Malta de los ataques del Gran Turco, bajo el estandarte de Ottavio Gonzaga, capitán general de la caballería del

8 El único texto del que disponemos sigue siendo la edición diplomática preparada por Pio Occella publicada en ocasión de las bodas Weil Weiss-Weil, con número de ejemplares limitado, *Poesie spagnuole di Carlo Emanuele il Grande Duca di Savoia,* Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1878 (luego reeditada en: «Gazzetta letteraria», anno III (1878), p. 105, Torino). Sobre la actividad literaria de Emmanuele di Savoia, véanse las contribuciones de Gabotto, Ferdinando, «Un principe poeta. Saggio di un lavoro sulla corte letteraria di Carlo Emanuele I di Savoia», *Rivista storica italiana,* VIII (1891), fasc. III, pp. 181-231 y de Rossi, Patrizio, «La corte letteraria di Carlo Emmanuele I duca di Savoia (1580-1630)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale Sezione Romanza* X (1968), pp. 399-421.

Milanesado, debió de provocar en su ánimo una identificación política y religiosa con España, que se selló con la identificación lingüística. Escribió casi «en vivo» una crónica de la defensa heroica de Malta, que se publicó sólo tres años después de los acontecimientos históricos (Barcelona, 1568). El resto de su producción poética es esencialmente de tipo encomiástico, generalmente en sonetos y octavas. Es también autor de un «rifacimento» en versos del *Abencerraje*, que adopta la forma de un poema épico en diez cantos y en octavas. Se trata de una obra iniciada en España cuando Balbi se encontraba al servicio de Muzio Sforza Colonna, por entonces «menino» del futuro Felipe III, a quien está dedicada la obra. En el poema aparecen frecuentes digresiones de contenido autobiográfico, en las que el autor narra las vicisitudes del viaje de regreso a Italia al séquito de su protector. En Balbi, también, la lengua española es tratada con mucha desenvoltura, y abundan los italianismos, como bien ha mostrado Giuseppe Mazzocchi[9]. Sin embargo, estas imperfecciones se encuentran diluidas en la vastedad de su obra española, que abarca varios millares de versos, sin contar las obras en prosa. Su importante producción no ha sido nunca reeditada, y los estudios críticos acerca de su figura y su obra son muy escasos y se concentran casi todos en su versión del *Abencerraje*[10].

La Serenísima República de Venecia es quizás la región que ofrece el menor número de textos translingües. Esto puede parecer a la vez lógico y paradójico. Lógico, si pensamos en el papel de antagonista político desempeñado por Venecia frente a España; paradójico, si nos referimos a la excepcional producción editorial en español salida de las prensas venecianas. Parecería que los esfuerzos de Alfonso de Ulloa y de su cenáculo para divulgar la lengua y la literatura españolas no consiguieron estimular a los autores vénetos a atreverse a componer directamente en castellano. Pero incluso en este panorama poco propicio, descuella la figura de un médico de Trevigio, Bartolomeo Burchellati, quien compuso esencialmente poesía en latín, pero en cuyos *Tyrocinia poetica* publicados en Padua en 1577 aparecen un par de sonetos en español, uno de los cuales va dirigido a un colega de la misma ciudad, el médico Francesco Aproino. En otra composición en vulgar dirigida al señor

9 «Sulla *Historia de los amores del valeroso moro Abindarráez* di Francesco Balbi da Correggio» en Albonico, Simone, y otros, eds., *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 547-572.

10 B. Matulka, «On the European Diffusion of the 'Last of the Abencerrajes Story' in the Sixteenth Century», *Hispania*, XVI (1933), pp. 369-388; Francisco López Estrada, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa: cuatro textos y su estudio*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957.

Valerio Buongioco, Burchellati le incita a «cantar rozo, Latin, Tosco, Spagnuolo», y concluye su poema con un par de versos en español. Todas estas indicaciones parecerían insinuar la existencia de un cenáculo de literatos de Treviso que se dedicaban al ejercicio poético en varias lenguas, entre las cuales figuraba también el español.

Para Liguria podemos citar el caso de Tommaso Sivori, hijo de un rico banquero y de una Spinola, el cual residió en Madrid con su familia. Sus rimas españolas están reunidas en un códice de la Nacional de Madrid, y han merecido la atención crítica de José Manuel Blecua[11] y de Mario Damonte[12]. Se trata de un corpus poético compuesto por noventa y nueve composiciones líricas, casi siempre de contenido laudatorio, de las cuales sólo treinta y seis han sido publicadas modernamente. De vez en cuando aparece algún verso italiano, que se mezcla con los versos en español, como en el epitafio a Lope de Vega, cuyos cuatro últimos versos están en italiano.

Con todo, como era previsible, las regiones que pertenecían a la Corona española, y que por lo tanto están históricamente más embebidas de cultura española, son las que ofrecen la mayoría de autores y textos translingües. En el Ducado de Milán podemos citar el ejemplo de Massimiliano Calvi, autor de un voluminoso tratado en prosa, de inspiración neoplatónica, titulado *De la hermosura y del amor* (que Menéndez Pelayo definió como un plagio de los *Dialoghi d'amore* de Leone Ebreo), publicado en Milán en 1576 y dividido en tres libros y 68 capítulos. Cada libro va precedido por un soneto de presentación, y en el cuerpo del tratado aparecen algunos versos en español, aparentemente traducidos de las *Bucólicas* virgilianas. El autor publica también una nutrida «errata corrige», que va precedida por el comentario siguiente, muy revelador de la desenvoltura con la cual estaba tratada la lengua española por los editores italianos:

> Porque el hauerse imprimido este libro en Italia, y con personas que no tenian noticia alguna de la lengua castellana, y con mucha prissa por la que el author les daua, y el tenia de ir en España, y por el poco lugar,y muchas absencias por las quales era necessario andar mudando de correptores, ha salido con infinitos errores, assi de palabras enteras y algunas letras que faltan, como en la ortografia, ha parecido notar aqui solamente como han de

11 Blecua, José Manuel, «Las *Rimas* de Tomás Sivori, caballero genovés», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad, 1972, pp. 47-69.

12 Damonte, Mario, «Rime inedite di un 'caballero ginovés'», en *Tra Spagna e Liguria*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1996, pp. 3-22.

> dezir las palabras erradas que pueden variar el sentido; Y, quanto a las letras y ortografia, por euitar la prolixidad se ruega al lector que por ello nos tenga por escusados, y por lo uno y lo otro no se enfade[13].

El Reino de Nápoles ofrece sin duda el contingente más numeroso de autores y textos poéticos translingües, generalmente de contenido ocasional y laudatorio. Destaca en este contexto el caso de Giambattista Basile, quien compone tres madrigales en español, realizando de esta manera una transposición en otra lengua de una forma poética italianísima como el madrigal. También compuso siete poemas en español trasmitidos por el Cancionero del duque de Alba, virrey de Nápoles, que fueron publicadas por Benedetto Croce en grafía original[14]. Se trata de composiciones de dimensiones diversas, en parte encomiásticas y en parte de argumento amoroso. De especial interés son las dos primeras, porque reproducen la forma de la «canzonetta», y representan por lo tanto una tentativa de emplear el español como lengua de la música, siguiendo en esto el modelo italiano. Otras dos composiciones son sendos villancicos, o sea un género típicamente hispánico.

Otro autor oriundo de Nápoles, aunque activo en Sicilia, fue Giovan Domenico Bevilacqua, del cual escasean los datos biográficos. Fue autor de una tragedia en versos titulada *La Reina Matilda*, publicada en Nápoles en 1597, y dedicada a Juana de Pacheco, princesa de Conca, a la cual el autor atribuye estas significativas palabras: «No poca maravilla me ha dado que, siendo él napolitano, haya profesado y ajustado tanto en esta lengua, como lo que se vee»[15]. En otras palabras, a pesar de ser el español la lengua oficial del Reino de Nápoles, causa admiración el hecho de que un autor napolitano se atreva a emplear esta lengua en una composición literaria de cierta envergadura. Otras afirmaciones de

13 Cito de los preliminares de la 'princeps' *Del / Tractado / de la Hermosvra / y del Amor / compvesto / por Maximiliano / CALVI / Libro primero. / El qual tracta de la Hermosura, dirigido a la / S.C.R. Magestad de la Reyna / Doña Ana / nuestra / Señora / En Milan / Por Paulo Gotardo Poncio, el Año / MDLXXVI* [Milán, Biblioteca Braidense, B XVI 6, 106].

14 «Illustrazione di un canzoniere ms. italo-spagnuolo del secolo XVII», en *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. XXX, 1900, pp. 1-32. Véase ahora nuestro estudio, acompañado por una edición crítica de los textos: «Le poesie spagnole del Basile nel Canzoniere del Duca d'Alba», en Botta, P., Parrilla, C., Pérez Pascual, I., eds., *Canzonieri iberici*, Actas del coloquio internacional (Padua, 27-30 de mayo 2000), Padua-A Coruña, ed. Toxosoutos, 2001, vol. II, pp. 167-188.

15 Cito de los preliminares de la *princeps*: *La Reyna / Matilda / tragedia / de Ivan Dominico / Bevilaqva / En Napoles / en la Stampa de Felice Estillola, / fuera de la Puerta Real,* 1597 [Madrid, Biblioteca Nacional, R-798].

tipo metalingüístico semejantes son bastante frecuentes en autores napolitanos, y parecerían desvirtuar el lugar común de un bilingüismo literario natural y espontáneo en las regiones italianas fuertemente hispanizadas entre los siglos XVI y XVII.

En Sicilia, como en el Reino de Nápoles, el bilingüismo (o mejor dicho, la diglosia) institucional se refleja en el ejercicio literario, brindando un campo de exploración bastante amplio. Esta región presenta en efecto uno de los ejemplos más orgánicos de poesía italiana translingüe, o sea aquella *Sacra ghirlanda di celesti fiori ove si descrive la vita del Santo, che giornalmente celebra la Santa Chiesa. Compilata in un Sonetto Italiano, et in un'altro Spagnuolo*, compuesta por Pietro Venerosi y publicada en Venecia en 1642 con dedicatoria al Gran Duque de Toscana Ferdinando III. La obra se compone de una serie de más de 300 sonetos en italiano con su traducción española enfrente, celebrando cada uno de ellos el santo del día, según el modelo de los populares *Flos sanctorum*. Se trata sin duda de un caso excepcional de escritura poética translingüe en la cual están presentes los dos registros lingüísticos, a modo de confrontación y de estímulo recíproco. En efecto, la versión española no es nunca una traducción literal, lo que provoca la creación de un nuevo soneto original e independiente. De Venerosi sólo sabemos que era un literato de origen toscano, cuya familia se había afincado en Sicilia. Ya en 1635 había demostrado su afición a la lengua española, cuando daba a la imprenta su colección de *Lettere italiane e spagnole*, un conjunto de 425 cartas ficticias, acompañadas de su traducción española, dirigidas al rey de España, al Papa, a los grandes de España y a los prelados y representantes de la nobleza italiana. Es evidente la finalidad práctica y didáctica de la obra, importante indicio de que el público italiano tenía necesidad de un conocimiento utilitario de la lengua española.

En conclusión, hago votos para que el resultado de conjunto de esta exploración del translingüismo italo-español pueda ofrecer un panorama bastante fiel de un aspecto de las relaciones literarias entre las dos penínsulas que ha sido relegado, hasta la fecha, al limbo de los estudios críticos.

Justo Lipsio en la Biblioteca de Lastanosa. Apuntes para las fuentes de Gracián[1]

Elena Cantarino

RESUMEN

Baltasar Gracián (1601-1658)[2] pudo conocer y tener acceso a las obras del humanista flamenco Justo Lipsio (1547-1606)[3], tan afamado como filólogo (debido a sus ediciones críticas de Tácito y Séneca) que como filósofo (especialmente por sus tratados *De Constantia*, de 1584, y *Politicorum sive civilis doctrina libri sex*, de 1589). Sus obras y sus ediciones se encontraban en la famosa Biblioteca de Lastanosa; sin embargo, el propio Gracián ha dejado en sus escritos escaso testimonio directo de su conocimiento e influencia, tal vez porque «conviene la escuridad para no ser vulgar»[4].

1 La primera versión de este trabajo fue elaborada como miembro del Equipo de investigación PB98-0312 de la Universidad de Castilla-La Mancha; sin embargo, adquirió su forma definitiva como Investigadora del programa «Ramón y Cajal» en la Universitat de València, utilizando varios de los materiales que obtuve en la U.C. Louvain y en la K.U. Leuven gracias a la financiación de la Comunidad Francesa de Bélgica y al Ministerio de Asuntos Exteriores Español.

2 Encontramos una revisión de las publicaciones histórico-biográficas sobre Gracián, del significado que éstas tuvieron para la historia del gracianismo, y un análisis de la evolución de la imagen del autor a lo largo de los siglos en Ayala, Jorge M., «Vida de Baltasar Gracián», en Egido, Aurora, y Marín, María del Carmen (coords.), *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001, pp. 13-32.

3 Pueden obtenerse datos bio-bibliográficos de Lipsio en la *Bibliographie Lipsienne. Oeuvres de Juste Lipse* (Vander Haeghen, F., Arnold Th.-J.-I. y Vanden Berghe, R., Extracto de la Biblioteca de Belgica o *Bibliographie générale des Pays-Bas*, Gand, 1886-1888, 3 vols); *L'autobiographie de Juste Lipse* (traducción al francés y notas de Paul Bergmans, Gand, 1889); *Lipsius'jeugd 1547-1578. Analecta voor een kritische Biografie* (Hendrik, D.L., Bruselas, Vervliet, 1969); *Juste Lipse (1547-1606),* (Bruxelles, Presses Universitaires, 1988), y en el catálogo *Lipsius en Leuven* (Tournoy, G., Papy, J. y de Landtsheer, J., Catalogus van de tentoonstelling in de Centrale Bibliotheek Leuven, 18 september - 17 oktober 1997, Leuven University Press, 1997).

4 Desde el clásico estudio de Menéndez Pidal, Ramón, «El hermetismo barroco: oscuridad y dificultad como ideales estilísticos», selecc. en Rico, Francisco, dir., *Historia y crítica de la literatura española. 3. Siglos de Oro: Barroco,* Barcelona, Crítica, 1983, pp. 99-102, hasta hoy, muchos han sido los trabajos que han valorado

Aunque existen algunos estudios particulares y otros de conjunto, todavía falta por realizar un estudio exhaustivo de la influencia ideológica de Lipsio en los pensadores españoles del siglo XVII[5]. En esta comunicación trataremos de identificar las obras de Lipsio que se encontraban en la Biblioteca de Lastanosa pero —debido a la brevedad del trabajo—, nos limitaremos a apuntar —para poder desarrollar en posteriores estudios— algunos aspectos de la obra de Gracián que parecen llevar el seño lipsiano y neoestoico[6] de la época (dominio de sí mismo, autodisciplina individual, hegemonía de la razón, autonomía de la voluntad, etc.).

Las obras de Lipsio en la biblioteca de Lastanosa

Sabido es que Lipsio influyó singularmente en diversos autores y pensadores españoles[7], entre ellos Benito Arias Montano[8], Francisco de

la oscuridad, la ocultación y la arcanidad del estilo graciano atendiendo a la propia estructura estilística de las obras y a los ideales del hermetismo barroco. La cita es del aforismo 216 del *Oráculo manual y arte de prudencia,* edición de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995, p. 221.

5 Existe una tesis de los años sesenta, debida a Jean Gottigny, en la que se analiza, entre otras cosas, la presencia de Lipsio en España, sus páginas condenadas por la Inquisición y su influencia en determinados autores (*Juste Lipse et l'Espagne (1592-1638)*, Université Catholique de Louvain, 1966-1967). Para una breve nota sobre la influencia en general de Lipsio, véase mi «Justo Lipsio en España: humanismo, neoestoicismo y tacitismo», en Capellán de Miguel, Gonzalo y Agenjo Bullón, Xavier, eds., *Hacia un nuevo inventario de la ciencia española,* Santander, AHF-SMP, 2000, pp. 77-84.

6 Se atribuye a Calvino la utilización, por primera vez, del término *Novi Stoici* para censurar a quienes seguían esa forma de Filosofía (*Ins. Chriist.* 3.8.9, edición de Parth, P. y Niesel, W., Munich, Kaiser, 1968, citado por López Poza, Sagrario, en su «Introducción» a las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo, Madrid, Cátedra, 1999, p. 79).

7 Conocida es la relación epistolar entre Lipsio y los españoles (humanistas, teólogos, diplomáticos...), alumbrada, por primera vez, por Luis Astrana Marín en una serie de artículos que, bajo el epígrafe «La correspondencia de Lipsio con los humanistas españoles», publicó en *El Imparcial* (Madrid, 1925). Dicha correspondencia fue posteriormente publicada en su mayoría, aunque no en su totalidad —debido a las lógicas pérdidas, extravíos, etc.—, por Ramírez, Alejandro, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606),* Madrid, Castalia, 1966.

8 Se han conservado no menos de seis cartas entre Lipsio y Benito Arias Montano, al que se le atribuyeron los *Aforismos sacados de la Historia de Publio Cornelio Tácito, para la conservación y aumento de las monarquías* (Barcelona, 1614) y cuya paternidad ha sido posteriormente adjudicada, con algunas reservas, a Joaquín Setanti. El erudito, que poseía una importante biblioteca con obras de Tácito, lideró el llamado «círculo sevillano» y prestó un apoyo decisivo a Lipsio poniéndolo en contacto con personajes de la corte española. Véase Antón Martínez, Beatriz, *El Tacitismo en el*

Quevedo[9] o Diego Saavedra Fajardo[10]. Pues bien, aunque en muchas ocasiones apenas aparezca citado en sus obras, éste es también el caso de Baltasar Gracián, como veremos posteriormente.

Sin duda, el jesuita aragonés pudo tener acceso a muchas de las obras del flamenco, puesto que pudo hallarlas en la casa-museo-librería del famoso mecenas Vincencio Juan de Lastanosa[11]. La relación de las obras de Lipsio que allí se encontraban (enumeradas en función de un orden alfabético que puede corresponder con el autor, el traductor o el título), según el catálogo publicado por Selig[12], es la siguiente:

> *-. Joan Baptista Mesa traduccion de la constancia de Justo Lipsio. Seuilla, 1627 (nº 508).*
> *-. Justo Lipsio saturnalium. Antuerpiae, 1588 (nº 534).*
> *-. Justo Lipsio, sus obras tomo primero y segundo. Lugduni, 1613 (nº 535)*

siglo XVII en España. El proceso de receptio, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1992, pp. 134 y ss.

9 De Quevedo y Lipsio se conservan cuatro cartas publicadas en el citado *Epistolario*; entre ellas, un elogio de Quevedo del tratado de Lipsio sobre las Vestales (*De Vesta et Vestalibvs syntagma*, Amberes, 1603) en el que puede leerse: *Lipsius es, lynceus: lippus sum* (Ramírez, *op. cit.* (nota 6), p. 387). Véanse los clásicos estudios de Lida, Rosa, «De Quevedo, Lipsio y los Escalígeros», *Letras Hispánicas. Estudios, esquemas*, México y Buenos Aires, 1958, pp. 157-162; Gottigny, J., *Quevedo et Juste Lipsie*, Lovaina, Université Catholique de Louvain, 1963, y Ettinghausen, Henry, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

10 Véase López Poza, Sagrario, «La influencia de Justo Lipsio y el Neoestoicismo», en su «Introducción» a las *Empresas políticas*, *op. cit.* (nota 4), pp. 76-88.

11 Los últimos datos y las más recientes interpretaciones sobre la relación entre Lastanosa y Gracián se las debemos a Gil Encabo, Fermín, «'...injurias a tu mayor amigo...': Gracián y Lastanosa entre *El Criticón* y la *Crítica de Reflección*», en Arellano, I., Pinillos, M. C., Serralta, F., y Vitse, M., eds., *Studia Aurea (Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993)*, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, III, pp. 221-227, y «Lastanosa y Gracián», en *Baltasar Gracián. Pensamiento y erudición* (Actas del Congreso Internacional celebrado en Huesca, 23-26 de mayo de 2001, en prensa).

12 Se trata del catálogo encontrado por Johannes Gabriel Sparverfeldt (1655-1727), hombre de letras sueco que viajó por Europa en busca de libros y documentos. Noticia de este inventario detallado (data de 1662 y se encuentra en la Biblioteca Real de Stockholm) ya la dio, en 1920, Pfandl, Ludwig, «Der Latanosa Katalog», *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, XXXVII (1920), pp. 269-274. En la actualidad disponemos de él gracias a su publicación por Selig, Karl Ludwig, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, patron of Gracián*, Droz, Ginebra, 1960. Antes existía un extracto del índice de la librería redactado en 1635, y que Ricardo del Arco y Garay incluyó en su obra *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, pp. 199-215. Véase también Devoto, D., «Sobre algunos libros de Lastanosa», *Bibliografía Hispánica*, 66 (1964), pp. 84-90.

-. Justo Lipsio las politicas traducidas por Bernardino de Mendoza. Madrid año 1640 (nº 553)
-. Justi Lipsij Saturnalium Romanorum libri duo. Anteverpiae, 1582 (nº 571).
-. Justi Lipsiq de Amphiteatro, Antverpiae, 1585 (nº 572).
-. Justo Lipsio de magnitudine. Roma ann 1600 (nº 599).
-. Medallas en la segunda parte de Justo Lipsio de sus obras. Leon, (nº 697).
-. Obras de Justo Lipsio dos tomos. Leon, (nº 753).

En la sección de «Manuscritos y otros papeles curiosos» también figuran otras dos obras:

-. Iust. Lipsi de constantia. 24 Amstelodami, 1631 (nº 25)
-. Lipsi Monita et exempla politica 24 Amsterodami, 1630 (nº 34).

Como puede comprobarse, en la anterior relación figuran diversos ejemplares (una versión latina y una traducción) de una de las obras de Lipsio que más influencia ejerció entre sus contemporáneos *De Constantia libri duo, qui alloquium praecipue continnent in publicis malis* cuya primera edición apareció en Leiden en 1584. El tratado casi alcanzó las 50 ediciones (publicadas en lugares como Leiden, Amberes, Frankfurt, Lyon, París, Amsterdam, Oxford, Munich o Bruselas)[13], y además fue traducido a numerosas lenguas europeas (neerlandés, francés, inglés, alemán, español, italiano y polaco)[14], lo que da idea de la gran difusión de la obra. La traducción castellana, a cargo de Juan Bautista de Mesa[15], no fue completa debido a la censura de la Inquisición[16], y fue publicada por Matthias Clavijo como *Libro de la Constancia de Iusto Lipsio. Traducido de latin en castellano, por Iuan Baptista de mesa; natural de la ciudad de Antequera,* en Sevilla, en 1616. El ejemplar que se hallaba en la biblioteca lastanosina debía de ser una edición posterior de esta misma versión.

Otra de las obras que también se encontraba en la famosa biblioteca fue la edición de Fr. van Raphelengen, *Politicorvm sive Civilis Doctrinae*

13 Datos obtenidos de la *Bibliographie Lipsienne. Oeuvres de Juste Lipse, op. cit.* (nota 2), vol. 1, pp. 603-606.

14 *Bibliographie Lipsienne. Oeuvres de Juste Lipse, op. cit.* (nota 2), vol. 1, pp. 606-610.

15 Aparece atribuida originalmente a Juan Bautista de Mesa, cuando su autor fue, seguramente, Tomás Tamayo de Vargas, un humanista amigo de Quevedo. Sobre la polémica de atribución de la traducción, véase Gottigny, *op. cit.* (nota 4), pp. 236-249.

16 La Inquisición (*Índice* de 1612) puso problemas a varios capítulos del libro primero (11 y 12) y a otros pasajes de la obra original. Éstos no se incluyeron en la versión castellana que ya señalaba este hecho en la «Advertencia al lector».

Libri Sex. Quid ad Principatum maxime spectat, publicada en Leiden en 1589. Alcanzó más de 50 ediciones (publicadas en Leiden, Frankfurt, Amberes, Lyon, París, Nuremberg, Verona, Wittenberg, Amsterdam, Estrasburgo, Viena, Leipzig...)[17] y fue traducida a los mismos idiomas que la anterior[18]. A pesar de que la obra también tuvo problemas con la Inquisición[19], la traducción al español corrió a cargo de Bernardino de Mendoza, quien la publicó, en 1604, como *Los seis libros de las políticas o doctrina civil de Justo Lipsio, que sirve par el gobierno del reino o del principado* (Juan Flamenco, Madrid, 1604)[20]. Junto a un ejemplar de esta obra traducida[21] también hallamos otro de *Monita et exempla politica. Libri duo, qui virtutes et vitiae principum spectant,* (Moretus, J., Amberes, 1605)[22], que puede ser considerado como parte del corpus elaborado por Lipsio en torno al *Politicorum*, o a la *Políticas*, como se conocerá en España[23].

17 Datos obtenidos de la *Bibliographie Lipsienne. Oeuvres de Juste Lipse, op. cit.* (nota 2), vol. 1, pp. 675-680.

18 *Bibliographie Lipsienne. Oeuvres de Juste Lipse, op. cit.* (nota 2), vol. 1, pp. 680-682.

19 Los problemas con la Inquisición se redujeron prácticamente a la censura de diversos capítulos del libro cuarto que versaban sobre si en la religión debía permitirse disensión y diferencia, si debía castigarse a todos los que pecaban contra ella, etc. Evidentemente, no era ésta una cuestión baladí cuando todos los autores intentaban distanciarse de las posiciones «maquiavélicas» vinculadas a la utilidad de la religión como arma política. Gottigny afirmaba que, si bien la versión latina fue incluida en el *Índice* de 1612, no fue sino hasta 1632 cuando apareció condenada para su corrección la versión castellana. Véanse Gottigny, *op. cit.* (nota 4), p. 235 y Truyol, Antonio, «Nota sobre la versión expurgada de la *Política* de Lipsio», en *Estudios de Filosofía del derecho y ciencia jurídica en memoria y homenaje a D. Luis Legaz y Lacambra*, Madrid, Universidad Complutense, 1985.

20 En la actualidad disponemos de una edición de esta traducción castellana, con estudio preliminar y notas de Peña Echeverría, Javier y Santos López, Modesto, Madrid, Tecnos, 1997.

21 Es posible que se trate de un error tipográfico consignado en el catálogo de Lastanosa, pues la obra figura fechada en 1640 (Selig, *op. cit.* (nota 11), p. 45). Por otra parte, no sólo Gracián pudo consultar esta obra en la Biblioteca de su amigo y mecenas, sino que también se encontraban ejemplares en latín en las Bibliotecas de algunos Colegios de la Compañía. Véase Laplana Gil, José E., «Noticias y documentos relativos a la Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca», *Voz y Letra. Revista de Filología,* IX, I (1998), p. 135.

22 Aunque en algunos lugares aparecen reseñadas dos ediciones de 1601, publicadas en Leiden, y una tercera publicada en Lovaina, en 1605, según el catálogo que he manejado, se dan por inexistentes la dos primeras y de dudosa existencia esta última (*Bibliographie, Lipsienne. Oeuvres de Juste Lipse, op. cit.* (nota 2), vol.1, p. 661). El ejemplar lastanosino fue editado en Amsterdam en 1630.

23 Este corpus doctrinal se completaría con *Ad libros politicorum notae*, que se publicó conjuntamente con el *Politicorum* en un único volumen, en 1589. Véase Peña y Santos, *op. cit.* (nota 19), p. XLI, n.25, y *Bibliographie Lipsienne. Oeuvres de Juste Lipse, op. cit.* (nota 2), vol.1, p. 675.

Además de éstos se relacionan varios tomos de las obras de Justo Lipsio[24], y también ejemplares de *Satvrnalivm*[25], *Amphitheatro*[26] y *Magnitudine*[27], aunque no figuran los tratados por los cuales se considera que Lipsio rehabilitó la filosofía estoica. *Manuductionis ad Stoicam philosophiam libri tres* (Moretus, Amberes, 1604) y *Physiologiae Stoicorum libri tres* (Moretus, *ibídem*) fueron publicados conjuntamente —aunque cada uno con su título—, y concebidos como complemento a su edición crítica, con comentarios filosóficos, de las obras completas de Séneca: *L. Annaei Senecae philosophi opera, quae exstant omnia: a Iusto Lipsio emendata, et scholijs illustrata* (Moretus, Amberes, 1605)[28].

No debemos obviar que, asimismo, en el catálogo se encuentra una de las ediciones de Tácito, con comentarios que Lipsio realizó y que —como siempre se recuerda—, le valieron el título de «restaurador de Tácito»[29]: *C. Corn Tacitus ex recensione Iusti Lipsij* 24 Amsterodami, 1637[30].

24 *Opera, quae velut in partes antè sparsa, nunc in certas classes digesta...* Lyon, Horace Cardon, 1613, 2 vols. No sabemos si el mecenas de Gracián poseía dos ejemplares de estos dos tomos en su edición original o si se trata de una duplicación en el catálogo.

25 *Satvrnalivm sermonvm libri duo, qui de gladiatoribus.* Chr. Paltin, Amberes, 1582. Los dos ejemplares de Lastanosa correspondían uno a esta edición y otro a una edición posterior de 1588.

26 *De Amphitheatro liber... De amphitheatris qvae extra Romam libellus...*, Chr. Plantin, Leiden, 1584. Lastanosa poseía una edición publicada en Amberes en 1585.

27 *Admiranda, sive de magnitvdine romana libri quattvor*, J. Moretus, Amberes, 1598. La obra que se encontraba en la Biblioteca lastanosina era una edición de 1600, publicada en Roma.

28 Parece que una de las ediciones críticas que más se reimprimió y que sirvió como base para las versiones a otras lenguas fue la publicada en París en 1607. Sobre las obras de Séneca en la Biblioteca de Lastanosa, su recepción a través de Lipsio y su influencia en Gracián véase el estudio de Blüher, Karl Alfred, *Séneca en España,* Madrid, Gredos, 1983, y mi «Séneca, Lipsio y Gracián (Sobre el neoestoicismo de los siglos XVI y XVII)», en Casaban, Enric, ed., *Actas del XIV Congreso Valenciano de Filosofía,* Valencia, 2002, pp. 225-236.
Sobre Lipsio y el neoestoicismo en general véanse Saunders, Jason Lewis, *Justus Lipsius. The Philosophy of Renaissance Stoicism*, Nueva York, The Liberal Arts Press, 1955; Oestreich, G., *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge, University Press, 1982; Morford, Marc, *Stoics and Neostoics. Rubens and the circle of Lipsius,* Princeton, University Press, 1991, y Lagrée, Jacqueline, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Paris, Vrin, 1994.

29 Sanmartí Boncompte, Francisco, *Tácito en España*, CSIC-Instituto «Antonio Nebrija», Barcelona, 1951, p. 27. Lipsio no fue sólo vehículo de entrada del neoestoicismo, sino también, a través de lo que se ha llamado «vía flamenca» o «lipsiana», el propagador del tacitismo. Véase Antón, *op. cit.* (nota 7), pp. 125 y ss. *Cfr.* también Schelhase, Kenneth C., *Tacitus in Renaissance Political Thought*, Chicago, University Press, 1976, y Luce, T. J. y Woodman, A. J., eds., *Tacitus and the tacitean Tradition*, Princeton, University Press, 1993.

30 En los catálogos que he manejado no he podido encontrar una referencia a esta edición que figura entre el listado de manuscritos del catálogo de Lastanosa. Véase Selig, *op. cit.* (nota 11), p. 70.

Apuntes sobre la influencia de Lipsio en Gracián

Gracián cita a Lipsio expresamente en dos ocasiones: la primera de ellas en una carta dirigida a Manuel de Salinas[31], en 1652; y la segunda en su novela alegórica *El Criticón*.

El propio Salinas había citado al humanista flamenco con anterioridad en una carta que remitiera al jesuita a propósito de una traducción de los epigramas de Marcial[32] y del sentido del verbo *squallere*: «Verdad es que el verbo squallere significa propiamente estar sucio; pero debe acordarse V.P. de la elegancia con que la traen a otro sentido los mejores autores. Lipsio se lo acuerda a V.P., pues denotando lo inaccesible de la jurisprudencia por la multitud de textos, dijo *Squallentem Sylvam Legum*. Vea V.P. si quiso decir sucia» (*Del Canónigo Manuel de Salinas a Gracián*, Huesca, 17 de marzo de 1652)[33].

En su contestación a Salinas, Gracián le critica que ha hecho un mal uso del ejemplo propuesto: «*Hortus squalet floribus*, no tiene salida, sino que es no entender la propiedad y la significación del verbo *squaleo*, que significa estar sucio, y la autoridad que v.m. cita de Lipsio es condenarse, porque allí Lipsio dice que con tantos textos y leyes han llenado de basura y de broza el Derecho» (*A Salinas*, marzo de 1652)[34].

En *El Criticón*, en la cuarta *crisi* de la segunda parte (*Juiciosa cortesana filosofía, en el otoño de la varonil edad*, 1653), que lleva por título «El museo del Discreto», puede leerse lo siguiente: «Topó unas grandes hojazas, muy extendidas, no de mucha eficacia, y así dijo: Estas del Petrarca, Justo Lipsio y otros, si tuvieran tanto de intensión como tienen de cantidad, no hubiera precio bastante para ellas» (*C*, II, IV)[35]. En dicha *crisi*, Andrenio y Critilo intentan llegar al Palacio de la dis-

31 Sobre este poeta y sus relaciones con Gracián véanse las recientes aportaciones de Cuevas Subías, Pablo, *La formación de Manuel de Salinas en el Barroco oscense. El entorno familiar y ciudadano del poeta oscense (1616-1645)*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1995, y *La vida y la obra de Manuel de Salinas y Lizana (1616-1688)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Tesis doctoral), 2000, 2 vols.

32 Véase el reciente estudio de Cuevas Subías, Pablo, «Traduciendo a Marcial en la España de 1645», en Maestre, J. Mª., ed., *Actas del III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del mundo clásico*, Alcañiz, 8-13 de mayo de 2000, en prensa.

33 Salinas acaba su carta citando también a Lipsio: «He hecho esta defensa, no como igual, sino como discípulo humilde que venerará siempre a V.P. como maestro y verdadero amigo, ofreciendo dar satisfacción siempre de que mi docilidad *non solum potest corrigi sed corripi*, como dijo Lipsio» (*Epistolario de Gracián*, en *Obras completas de Baltasar Gracián*, edición de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 1143-1147).

34 *Epistolario de Gracián, op. cit.* (nota 32), pp. 1147-1150.

35 Gracián, Baltasar, *El Criticón*, introducción de Emilio Hidalgo Serna, edición de Elena Cantarino, Madrid, Espasa Calpe, «Austral 435», 1998, p. 386.

creta Sofisbella con la ayuda de su guía, el varón alado. Tan grato recorrido y visita por la extremada arquitectura de artificio y de belleza del Palacio del Entendimiento es aprovechado por Gracián para enjuiciar y criticar, velada o manifiestamente, a poetas (Góngora, Lope, Quevedo, Camoens, Marino, Francisco de Sayas,...), historiadores (Tácito, Giovio, Mariana, Dávila, Guicciardini, José Pellicer, Juan Francisco Andrés de Uztarroz,...), humanistas y escritores de florestas, sentencias, dichos, etc. (Erasmo, Rufo, Palmireno,...), anticuarios, filósofos morales (Séneca, Epicteto, Luciano, Esopo, Alciato, Plutarco, Petrarca, Lipsio...) y políticos (Platón, Aristóteles, Maquiavelo, Bodino, Botero,...)[36]. La mención expresa a Lipsio, que se encuentra entre los filósofos morales, se realiza para criticar la extensión de sus apotegmas o sentencias, y reprocharle la falta de eficacia para «curar el ánimo», que es la verdadera tarea de la Moral Filosofía (*C*, II, IV)[37].

Ésta es la «declarada erudición», pero es la «ocultación erudita» la que nos lleva a desvelar la verdadera influencia del autor flamenco en el jesuita conceptista; y hay que rastrearla por toda su obra y más allá de las reminiscencias neoestoicas afines a muchos autores de la época[38]: la consideración de la virtud y de la prudencia, guías de la vida civil, la influencia de un estilo lacónico como método seguido en la elaboración del discurso, la utilización de Tácito como fuente para la obtención de lecciones políticas[39], la estima de la Historia por su utilidad para obtener enseñanzas útiles en el presente[40] o la necesidad de unir los conocimientos políticos a una ética civil fundamentada en la ley natural y la razón humana[41] para salvar el abismo entre ética y política creado por

36 Véase mi trabajo «Las políticas en el museo del discreto», en VV.AA., *Sobre agudeza y conceptos de Baltasar Gracián,* Calatayud, UNED, 1999, pp. 9-21.

37 *El Criticón, op. cit.* (nota 34), p. 385.

38 Además de los señalados anteriormente existen otros trabajos sobre Lipsio y España: Gutiérrez Ramos, Daniel, *Justo Lipsio. Introducción a las ideas morales y políticas del Barroco*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1963; Davies, G. A., «The influence of Justus Lipsius on Juan de Vera y Figueoa's *Embaxador* (1620)», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), pp. 160-173, y Corbett, T. G., «The Cult of Lipsius: A Leading Source of Early Modern Spanish Statecraft», *Journal of the History of Ideas* (1975), pp. 139-152.

39 Véase mi estudio «Gracián y la moral política: senequismo y tacitismo», en Ayala, Jorge M., coord., *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra,* Documentos «A», Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 193-200.

40 Véase mi trabajo «Política e historia: soluciones casuistas para tiempos de moral equívoca (siglos XVI y XVII)», en Casaban, Enric, ed., *Actas del XII Congreso Valenciano de Filosofía*, Valencia, Societat de Filosofia del País Valencià, 1998, pp. 285-297.

41 Como es bien sabido, Wilhelm Dilthey desarrolló esta tesis en su obra *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, esp. pp. 271-278.

las concepciones maquiavelistas que los teóricos de la «razón de Estado» habían intentado sortear.

Más allá de este marco ideológico común, aunque no por todos compartido en la misma medida, el examen del influjo de Lipsio en Gracián nos llevaría a emprender un minucioso análisis de conceptos —como decía Bernardino de Mendoza en la dedicatoria de su traducción de las *Políticas*—, «por su mucha doctrina», sin olvidar «variedad de lección, elegancia y brevedad de estilo»[42], con la dificultad siguiente: si Lipsio engarzaba sentencias de varios autores con pocas palabras, o con las necesarias para que tuvieran sentido (así las *Políticas* son «centón de citas»), Gracián utilizaba la ocultación de citas como un método en el que —aunque no siempre— las autoridades desaparecían en función y a favor de la condensación máxima de significado con distracción mínima y reelaboración apropiada al caso, o con «ingeniosa aplicación», ya que «unas veces discurre el ingenio por invención, otras por elección» (*A*, LIX)[43].

42 *Políticas, op. cit.* (nota 19), p. 3.

43 *Agudeza y arte de ingenio,* en *Obras completas de Baltasar Gracián, op. cit.* (nota 32), p. 495. Véase mi trabajo «El uso político-moral de la cita histórica en Gracián», *Cahiers d'Études Romanes*, 2 (1999), pp. 51-63.

N.B.: Durante la exposición oral de este trabajo ofrecí brevemente dos ejemplos de análisis de los conceptos «prudencia» y «experiencia», utilizando los capítulos VII y VIII del libro primero de las *Políticas*, pero dadas las limitaciones de la versión escrita he preferido desarrollar el tema en otra ocasión.

Alegoría, isotopía y léxico técnico en la *Navegación del alma* de Eugenio de Salazar

José Ramón Carriazo Ruiz

Nacido en 1530[1], Eugenio de Salazar desarrolló el grueso de su actividad literaria, concentrada en la poesía, en la época de Cervantes y Lope, aunque ya en los años setenta había compuesto buena parte de su epistolario[2]. Una de sus cartas resulta especialmente interesante por reflejar el desconocimiento y sorpresa del autor ante el lenguaje de los marineros[3]. El escritor madrileño, cuya obra no fue publicada hasta el siglo XVIII, ha merecido el reconocimiento de los historiadores de la literatura, debido, principalmente, a su poesía de tipo herreriano[4].

Entre toda su producción lírica, nos interesa ahora destacar la *Navegación del alma*, «extenso poema alegórico sobre las edades del hombre»[5], compuesto en tercetos de endecasílabos encadenados hacia 1600, cuando Salazar, de edad de setenta años, recibía un cargo en el Consejo de Indias[6]. En esta obra se representa el alma humana como un

1 Sobre la biografía y obras del autor madrileño, véase Infantes, Víctor, «Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: Una poética desconocida del s. XVI», en García Martín, Manuel, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, t. II, pp. 529-536.

2 Véase Alonso Miguel, Álvaro, «Acerca de las cartas de Eugenio de Salazar», *Revista de Filología Española*, LXIV (1984), pp. 147-160.

3 *Carta escrita al licenciado Miranda de Ron, particular amigo del autor, en que se pinta un navío y la vida y ejercicios de los oficiales y marineros de él, y cómo lo pasan los que hacen viajes por la mar*. En este texto, Salazar se confiesa «maravillado de oír la lengua marina o malina, la cual yo no entendía más que el bambaló de los bramenes». Véase Salazar, Eugenio de, *Obras festivas*, ed. Alejandro Cionarescu, Santa Cruz de Tenerife, Romerman, 1968.

4 Se conoce como *Silva* y no ha sido editada más que fragmentariamente. Véase Blecua, Alberto, «Fernando de Herrera y la poesía de su época», en López Estrada, Francisco, coord., *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro, Renacimiento*, Madrid, Crítica, 1980, pp. 426-445. Sólo fueron impresas en vida del autor tres composiciones líricas, entre ellas, su «Argumento y recomendación», en 34 octavas reales, a los *Diálogos militares* del doctor Diego García de Palacio (México, Pedro Ocharte, 1583, fols. 1r-6r, —hay una edición facsímil moderna: Madrid, Cultura Hispánica, 1944), con quien mantuvo una estrecha relación.

5 Infantes, Víctor, *op. cit.* (nota 1), 1993, p. 532.

6 No existe edición moderna del texto. El autógrafo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura 3669. Contiene ochenta hojas en folio. Las referen-

navegante que atraviesa un mar en tempestad, tópico bien conocido en nuestra literatura.

La reiteración de la imagen de la vida humana como singladura marítima, repetida alegoría del curso vital, nos permitiría clasificarla entre los mitos universales[7]. Se trata, en el caso de la literatura hispana, de una metáfora empleada para figurar el espacio anímico y vital del hombre, cuyo repertorio es potencialmente infinito[8]; es, también, un recurso poético susceptible de estudio desde un punto de vista formal y desde una óptica psicológica, a la caza de las motivaciones biográficas que explican la elección de esta imagen simbólica para la traducción de su ideología[9].

La *Navegación del alma* como alegoría náutica. Motivaciones

Algunos retóricos, Quintiliano y Lausberg entre ellos, han considerado este conjunto de símbolos abstractos una metáfora continuada, mientras que por lo general se ha identificado con la alegoría, figura retórica caracterizadora de la cultura contrarreformista hispana[10]. En el poema de Salazar se encuentran, al menos, dos planos de significado o isotopías: por un lado, la narración de la travesía marítima de la nao del

cias, puestas entre paréntesis a continuación de la cita, corresponden a la numeración de este único ejemplar manuscrito.

7 Su carácter universal se pone de manifiesto en la pluralidad de culturas que han recurrido a los símbolos de la *navegación*, la *barca* o el *mar* y en la variedad de sus sentidos míticos. Véase Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont y Jupiter, 1982.

8 Véase Rodríguez de la Flor, Fernando, «Las sedes del alma. La figuración del espacio interior en la literatura y el arte», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 201-231.

9 Véase Wellek, René, y Warren, Austin, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 229-230.

10 «La realidad a que nos introduce esta lectura no es de tipo literal, sino simbólica, alegórica, parabólica, metafórica. El sentido en ella se encuentra desplazado, sometido a una deriva que, anulando su instrumentalización convencional, propone un segundo sistema de significación que hay que alcanzar. O una lectura alegórica que reinterprete continuamente el sentido profano, reinvirtiéndolo en *sagrado*. La cultura de la Contrarreforma vive de esta percepción central a su sistema. Todo alcanza *aura*, todo irradia; el mundo está construido —desde lo eterno— como un mensaje cifrado. El hombre entonces es un «lector» que hace su travesía entre signos que le hablan» (Rodríguez de la Flor, Fernando, «Símbolo y teurgia. La alegoría en el espacio de la Contrarreforma española», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 387-406, p. 391).

protagonista y, por otro, el sentido moral de los acontecimientos poéticamente narrados. La elección de imágenes náuticas para transmitir los principios de la moral católica del autor no tiene sólo implicaciones estéticas, sino que halla su explicación histórica en las circunstancias personales del mismo, sus relaciones sociales y su vida en América. A su vez, este contexto explica el carácter atlántico del léxico náutico empleado por Salazar.

La *Navegación del alma* se presenta, en primer lugar, como producto señero de la literatura del primer Barroco indiano, unido estrechamente a la rígida sociedad novohispana, en la que su autor se inserta a través de su presencia en la corte Virreinal. Nueva España era una sociedad típicamente cortesana, vertebrada en torno al Virrey, la Audiencia, la Universidad y la Iglesia como instituciones fundamentales[11]. La vinculación de éstas a la metrópoli se aseguraba mediante las flotas de Indias, lo que explica la importancia de la navegación para los funcionarios que las atendían.

Eugenio de Salazar es un típico representante de los burócratas virreinales de carrera: tras desempeñar el cargo de gobernador en Tenerife durante seis años, pasó a América en 1573, junto a su familia, como Oidor de Santo Domingo, y, en 1577, fue nombrado Fiscal en la Audiencia de Guatemala, donde se le encargó combatir a los piratas[12]. Allí se encuentra en 1580, cuando redacta una erudita carta con recomendaciones para sus hijos, dispuestos a emprender sus estudios en la Península, que refleja una ideología burguesa profundamente tradicional[13].

En el decenio de los ochenta, Salazar se traslada a México, donde obtiene el grado de doctor y sustituye al destituido Diego García de Palacio como Rector de la Universidad (1586)[14]. La vinculación del autor de la *Navegación* con este personaje del Virreinato, constructor naval y burócrata —Oidor y Fiscal en Guatemala y después en México—, explica su ascenso en Indias y puede darnos la clave del ambiente que se vivía en las tierras de Ultramar.

11 Véase Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 37-41.

12 Arróniz, Othón, *El despertar científico en América*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1980, p. 81.

13 «Salazar es parco y, sobre todo, sensato: su doctrina pedagógica, tradicional; predomina, sobre todo, un pragmatismo burgués que le lleva a fijar la carrera universitaria en los tres preceptos principales de la suya: justicia y equidad, *aurea mediocritas* y búsqueda de apoyos (amigos poderosos) para situarse, preferentemente en las Indias» (Fradejas Lebrero, José, «Una carta inédita de Eugenio de Salazar», *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 157-169, p. 159).

14 Arróniz, *op. cit.* (nota 12), p. 105.

El poeta había quedado muy impresionado ya en su viaje hacia Guatemala por las naves que lo transportaron, y es muy posible que su contacto y amistad con Palacio fueran suficientes, una vez en tierras americanas, para alcanzar un profundo conocimiento de las necesidades y peligros de la navegación atlántica. La motivación que explica la elección de una isotopía marítima para la construcción de la alegoría moral que cierra la obra poética de Salazar se halla, por tanto, en el ambiente virreinal vivido por su autor, y sus destinatarios, en buena medida, serían aquellos funcionarios y burócratas, familiarizados con la navegación, que compartieron cargos y vicisitudes con él en su aventura americana.

Influencia de D. García de Palacio en la concepción de la obra

Más allá de los contactos personales que ambos personajes mantuvieron durante más de quince años, la influencia de Diego García de Palacio en la *Navegación del alma* podría cifrarse por el aporte del léxico técnico y de sus definiciones, pues no debemos olvidar que se trata del autor del primer diccionario náutico extenso del español[15]. El poema de Salazar ha llamado poderosamente la atención de historiadores de la lexicografía náutica, quienes se han fijado en la presencia de definiciones de términos náuticos y navales entre las notas que acompañan al texto. Desde el punto de vista de la historia de los vocabularios náuticos, su importancia es tal que ha sido incorporado al elenco empleado en la elaboración del *Tesoro lexicográfico del español marinero*, recientemente publicado por L. Nieto.

Esta situación nos permite, en la actualidad, calibrar la influencia de García de Palacio, cuyo *Vocabulario*, aparecido como apéndice en su *Instrución náuthica* (Pedro Ocharte, México, 1587), también se incluye en el *Tesoro*. A juzgar por las conclusiones de Lidio Nieto, E. de Salazar se aprovechó del glosario del tratado naval para la elaboración de las notas léxicas marginales que acompañan al poema:

> «Si comparamos algunas o bastantes de las voces recogidas, mi conclusión es que Salazar se vale de las explicaciones de García de Palacio, aunque en ocasiones retoque las definiciones de éste. Con esto no quiero decir que copie la nómina del *Vocabulario* de García de Palacio, entre otras razones porque sólo parcial-

15 Véase Cuesta Domingo, Mariano, «García de Palacio, escritor castrense y de náutica», *Revista de Historia Naval*, 46 (1994), pp. 79-97.

> mente le convenía para los fines de su *Navegación del alma*. Pero en aquellos casos donde sí podía ver reflejados sus intereses, creo que parte del texto de la *Instrución náuthica*, texto que en ocasiones reelabora. No deja de ser sintomático el hecho de que la expresión *a Dios misericordia*, que se documenta por primera vez en García de Palacio y que no volverá a ser recogida hasta 1673, en Avelló-Ayala, aparezca también en Salazar»[16].

Por tanto, parece posible afirmar que Salazar debe buena parte de los conocimientos náuticos y navales a la obra de García de Palacio y a su trato personal con él. El ambiente de la colonia, sin duda, favoreció y permitió la construcción de una alegoría como la *Navegación del alma*.

Construcción de la doble isotopía

La selección premeditada de los términos náuticos, su inclusión en una composición lírica tan extensa, la construcción de todo un mundo alegórico basado en su valor designativo y la definición de la mayoría de ellos en glosas marginales muestran claramente la intención poética del autor de crear un nivel distinto de sentido o isotopía, que se comprende en relación con un determinado código de equivalencias semánticas insertado en los preliminares de la obra. La presencia de los tecnicismos náuticos en el poema, donde hallan aplicación moral, constituye un proceso de resemantización que justifica la consideración de una doble isotopía.

Como muestra de tal enriquecimiento semántico, transcribiré aquí un fragmento de la *Metáphora, alegoría y moralidad d'esta obra* que precede, tras los preliminares, al cuerpo central del poema, y sirve como explicación de las imágenes que se desarrollan en él (subrayo los tecnicismos navales):

> «El *navegante* es el alma. *Navío*, el cuerpo del hombre. *Piloto*, la mente o entendimiento. *Ayudante de piloto*, el ángel custodio. *Timonel*, el juyzio y discreción, también se llama *timonero*. *Timón, leme* y *governalle*, la prudencia. *Marineros*, diligencia, travajo y presteza para las buenas obras. *Calafate*, la prevención para que no entre el agua y mar de los peccados por las *costuras* y *comentos* del *navío*, que son las ocasiones y sentidos...» (fols. 13r-14v)

16 Nieto, Lidio, «Inventario y filogenia de los repertorios de términos marineros», en *Tesoro lexicográfico del español marinero anterior a 1726*, Madrid, Arco, 2002, p. XXXI.

Cada una de las voces técnicas que aparecen, cuyo significado no conocía el autor al pasar a América —si damos crédito a sus palabras en la carta al licenciado Miranda de Ron (véase nota 3)—, se enriquecen, en virtud del artificio literario, de un significado alegórico relacionado con la doctrina teológica que pretende transmitir el poema.

En el cuerpo del texto, la oscuridad y extrañeza no están producidas por el léxico empleado en sí, sino por una deliberada opción hermética del autor, propia de los poetas del Barroco hispánico[17]. Para diluir la posible confusión emanada de la abundancia de tecnicismos, Salazar emplea un buen número de notas léxicas, que ayudan al lector a desentrañar el motivo referencial de los términos y expresiones marineras, y, así, a construir el nivel de significación primario que genera la imagen sensorial sobre la que se basa la doble isotopía.

Las notas incluyen explicaciones léxicas, remisiones internas, información metaliteraria (sobre personajes históricos[18], mitológicos[19], dioses de la Antigüedad[20] y espacios, reales o imaginarios[21]) y glosas temáticas. Las más abundantes son las de tipo léxico, dedicadas a los tecnicismos náuticos. La importancia de éstos ya fue puesta de relieve por un lector decimonónico del manuscrito, que anotó al final:

> «Este libro no parece que se haya impreso, a pesar de su mérito regular, por las muchas voces y locuciones marineras que emplea su autor, las cuales dificultan su lectura al que no sea del oficio de la mar. 5 de mayo de 1852.»

17 «Los grandes productores simbólicos del período que nos hemos dado [1580-1680] sitúan sus obras bajo una ética y una estética del exilio del mundo y del solipsismo orgulloso, extremando cuanto pueden los mecanismos de sofisticación narcisista y de enigmática complacencia en lo formal» (Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 33).

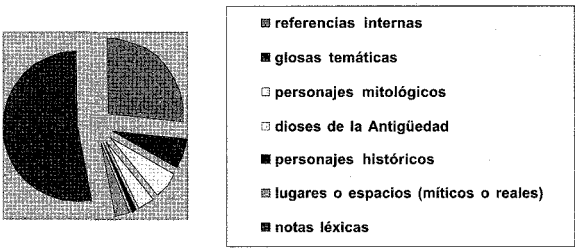
18 Se dedican glosas a *Bernardo del Carpio*; *Canobo Amycleo* —piloto de la nave de Agamenón en la guerra de Troya—; *Demodoco*, *Amphión* y *Orpheo* —*insignes músicos*—; *Epicuro*; *Tíbulo* y *Propercio* —*dos poetas famosos que cantaron del amor*—.

19 Se trata de *Argo*, *Atropos*, *Autolyco*, *Belo*, *Bellerophontes*, *Bonadea*, *Ceo*, *Cerbero*, *Circe*, *Clotho*, *Crasso*, *Dédalo*, *Egeón*, *estriges*, *Fauna*, *furias*, *harpýas*, *Lachessis*, *Medusa*, *Midas*, *Polyphemo*, *Scylla* y *Charibde*, y las *sirenas*.

20 *Apollo*, *Baccho*, *Como*, *Erebo*, *Lieo* o *Baccho*, *Marte*, *Mercurio*, *Neptuno*, *Plutón*, *Proserpina*, *Saturno* y *Venus*.

21 *Amsancto* —puerto en Italia—, *Averno*, *Axio* —río de Macedonia—, los *Campos Elyssios*, *Cocyto*, *costa de la muerte* y *costa de la vida*, la laguna *Estygia*, *Libetra* —fuente de las musas—, monte *Parnaso*, monte *Pierio* y *Pyrene* —*otra fuente dedicada a las musas*.

La proporción entre las distintas categorías de glosas marginales que hemos establecido en nuestra clasificación, según su contenido, queda reflejada en el siguiente cuadro:



Las menos interesantes, desde el punto de vista literario o lingüístico, son las remisiones internas[22] y las glosas temáticas, que indican al margen el asunto tratado en las estrofas correspondientes. Las notas de contenido histórico o mitológico resultan de gran relevancia desde un enfoque literario, pues constituyen un pequeño tratado de mitos poéticos clásicos, cuyos datos pudieron ser extraídos de cualquiera de las enciclopedias poéticas que circulaban en el Siglo de Oro[23]. El grueso de las glosas marginales, como ha sido destacado por los historiadores de la lexicografía, contiene explicaciones y definiciones de términos marineros de gran importancia para el conocimiento de nuestro léxico náutico del Siglo de Oro.

Léxico técnico en la *Navegación del alma*. Conclusiones

La nómina de voces náuticas y navales anotadas por Salazar en los márgenes de su poema asciende a 240, según nuestra cuantificación. Se trata, por tanto, de un importante acopio de noticias sobre expresiones, términos y realidades del mundo de la navegación clásica, y aventaja a repertorios especializados como el insertado por Andrés de Poza en su *Hydrografía*[24] o el Vocabulario incluido en el *Arte para fabricar naos*,

22 Son las notas del tipo: «*Proa*, declarado en el c. 2, núm. 26» (fol. 35).

23 Por ejemplo, compárese «*Cervero*, un perro que dizen los poetas que guarda la puerta del infierno y tiene tres bocas» (fol. 36) con las siguientes palabras: «El Cancerbero era un bravísimo perro de tres gargantas o cabezas, de quien atestigua Vergilio y Horacio ser guarda de los infiernos» (Pérez de Moya, Juan, *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 473).

24 Bilbao, Matías Mares, 1585, contiene tan solo veinticuatro entradas de escaso interés.

de Tomé Cano[25]. Con el análisis de ese corpus léxico mostraremos cuáles fueron realmente las influencias y condicionantes que marcaron la construcción de la isotopía náutica en la *Navegación del alma.*

El primer gran grupo que podemos establecer es el de voces coincidentes con el Vocabulario de la *Instrución náuthica* de García de Palacio, que contiene 506 voces. Según nuestro cómputo, hay 143 términos comunes a ambos elencos[26], lo que supone una proporción bastante abundante de los recogidos por Salazar. Veamos un ejemplo:

> GARCÍA de PALACIO: «*Marea*: se llama el fruxo y refruxo del crescer y menguar»
> SALAZAR: «*Marea* es el crecer y menguar de la mar»

No es nuestra intención insistir sobre estas coincidencias, puestas de manifiesto por el profesor Lidio Nieto en su *Tesoro del español marinero...*, sino destacar las voces exclusivas de Salazar: 97 términos no aparecen en la recopilación de su colega García de Palacio[27]. Algunos de ellos, no recogidos en la nomenclatura del Vocabulario de García de

25 Sevilla, Luis Estupiñán, 1611, con setenta y dos voces, aunque de gran originalidad e importancia para el conocimiento del léxico de la Arquitectura naval atlántica de principios del XVII.

26 Se trata de los siguientes: *a Dios misericordia, a orza, abatir, abordar, abrirse, adormar, aferrar, aguja de marear, alargar, alijar, amainar, amarras, ampolleta, amurada, áncora, antena, árbol, arfar, arribar* ('regresar o llegar a puerto'), *arribar* ('acercarse un navío a otro'), *arrumar, astrolabio, atoar, avante, babor, ballestilla, banco, barlovento, bauprés, bomba, bordo* ('costado del navío'), *bordo* ('maniobra'), *borrasca, botar, boyante, brea, brebaje, briol, broma, bromado, cabo* ('cuerda'), *cabo* ('punta de tierra que penetra en el mar'), *caer de romanía, caleta, calma, carena, carta de marear, cebadera, codaste, combés, comento, conserva, contramaestre, contramesana, corriente, costa, demorar, derrota, derrotar, derrotarse, doblar, embornal, encallar, enmararse, ensenada, escobén, escota, escotillón, espolón, estanco, estela, estoperoles, estrenque, farol, fogón, fondo, formejar, galerno, garrar, gavia, gobernalle, golfo, guindar, guiñar, halar, huracán, izar, jacio, jarcia, largar, lastre, leme, levarse, loo, maestre de la nao, mar de leva, marea, marinero, masteleo, matalotaje, montar, obencadura, pairar, palanquín, paño, pañol, papo, patrón, penejar, piloto, playa, popa, portañola, quilla, regimiento, restinga, roda, rumbo, singladura, socollada, sonda, sotavento, surdir, temporal, terral, timón, tocar, tomar el sol, tomar por abante, tonelada, traste, través, trinquete, viento 'agitación del aire', viento 'rumbo', virar, virazón, zabordar, zalomar* y *zozobrar.*

27 Son los siguientes: *a pique, abrazados con la tierra, abrigarse, acostar, achicar, anclaje, ancorar, arar, arracife, astillero, avería, bajel, bajío, banda, bandera, batalla naval, bóreas, buco, buen viaje buen passage, calafate, capa, carrera, casco, celaje, colla, contrabando (ropa de...), costado, costura, dar carena, dar velas, de mar en fuera, de popa a proa, de una y otra vuelta, decaer, derrotero, descubrir la mar, desfondarse, echar a fondo, embate, estrecho, favonio, fluctuaciones, flujo y reflujo, fortuna, gente, gobierna a tal parte, gobierna bien, gobierno, guiadora estrella, hincharse, hondable, hurtar, laja, lebeche, leño, levante, levar, limpio, manga, mar de*

Palacio, sí que son empleados, sin embargo, en el cuerpo de la *Instrución náuthica*. Sería el caso de los vocablos más generales, como *vela* o *nao*, y de otras expresiones como *libro de sobordo*[28].

La mayoría de las voces no usadas por Palacio y explicadas por Salazar no son exclusivas de su léxico, pues aparecen en otros tratados náuticos del Siglo de Oro, como *astillero*[29] o *costado*[30]. Estrictamente, el número de expresiones exclusivas de Salazar, es decir, no recogidas en ningún diccionario náutico del español clásico, se reduce a 18[31]. Llama la atención la abundancia de expresiones sintagmáticas y la vaguedad o contenido poético de algunas de ellas, como: «*Guiadora estrella* es el norte». Se trata, sin duda, de la porción de léxico menos específico, quizá la que Salazar había escuchado y memorizado en sus viajes por mar, pues se reitera la expresión *dizen los marineros* que sugiere una experiencia directa del lenguaje náutico que el autor madrileño sin duda tuvo.

Más allá de las coincidencias y divergencias entre la *Navegación del alma* y los tratados náuticos hispánicos del Siglo de Oro, el estudio lexicológico del vocabulario náutico de Salazar nos permite entrever su carácter marcadamente atlántico y americano. Etimológicamente[32], el grupo

leche, mar de tumbo, marinar la nave, marinar las velas, nao, navío velero, navío cossario, nordeste, noroeste, norte, paraje, pender, perlongar, pescar agua, pirata, poniente, proa, proejar, rescatar, singlar, sobordo, sur, tiburón, tiempo hecho, timonero, tomar de la otra vuelta, tomar las aguas del navio, tomar refresco, tomar tal parte, trapo, travesía, vaso, vela, ¡vela, vela!, velas descogidas, zabra y *zorrero*.

28 *Cfr.* «*Libro de sobordo* es un quaderno en que el escribano del navío haze memoria y escribe todo lo que en él se mete para que el maestre tenga razón d'ello demás del registro que por mí, el escribano, se haze de todo lo que en el navío se carga» (fol. 35), con el siguiente pasaje: «El oficio de contramestre es muy útil quando es como conviene y de mucho descanso para el capitán, maestre y piloto. Y, assí, debe ser buen marinero y gran travajador, y ha de saber leer y escrevir, porque ha de ser a su cargo rescevir las mercaderías y escrevirlas en un *libro* que llaman *de sobordo*, que ha de tener por razón de su oficio» (García de Palacio, D., *Instrución náuthica*, México, Pedro Ocharte, 1587, fol. 113v).

29 «*Astillero* es el lugar donde se fabrican los navíos y se labra la madera y tablazón d'ellos» (fol. 16), empleado por Escalante de Mendoza en su *Ytinerario de la navegación* (mss. de c. 1575): «...que convienen para bien navegar, desde el punto que la quilla se pone en el *astillero*» (fol. 20v).

30 «*Costados* son los lados del navío» (fol. 16), término definido por T. Cano en su glosario: «COSTADOS: son los dos lados de la nao y de su vientre» (fol. 53v).

31 Serían las siguientes: *estar abraçados con la tierra, arar el mar, buen viage buen passage, dar velas, de mar en fuera, de poppa a proa, de una y otra vuelta, descubrir la mar, echar a fondo un navío, gente de abaxo y gente de cabo, gobernar a tal parte, gobernar bien, guiadora estrella, mar de leche, tiempo hecho, tomar refresco, vela vela* y *vela descogida*.

32 Para establecer la siguiente clasificación etimológica nos hemos servido del *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Corominas, Joan, y Pascual, José Antonio, Madrid, Gredos, 1991.

de voces más abundante es el de los latinismos, con 48 ejemplos[33], seguido por los catalanismos (35)[34], galicismos (32)[35], lusismos (8)[36], helenismos (5)[37], italianismos (3)[38], términos y expresiones de origen incierto (5)[39], arabismos (3)[40] y germanismos (2: *banda* y *lastre*). A ellos deben añadirse los cuatro anglicismos *nordeste*, *noroeste*, *norte* y *sur*; el neerlandesismo *restinga*; el provenzalismo *pairar*; el vasquismo *leme*; las voces onomatopéyicas *bomba* y *tocar*; y el indigenismo precolombino *huracán*.

La clasificación etimológica del léxico técnico de la *Navegación del alma* muestra la vinculación de su autor con la realidad hispánica atlántica y americana, como por otro lado se apuntaba al comentar la elección de la alegoría como artificio literario para la construcción del poema. La abundancia de lusismos, cuya presencia casi triplica la de italianismos, y la importancia del inglés y el neerlandés entre las lenguas no románicas origen de los préstamos nos sitúa, de plano, ante una realidad de trasferencia tecnológica y léxica que vincula al mundo hispánico con sus vecinos occidentales y septentrionales. La aparición de *huracán* en el elenco, más allá de la pura anécdota, trasluce la imposición de la realidad americana a los europeos trasladados a Indias.

El léxico náutico de E. de Salazar —atlántico, indiano y permeable al préstamo, como el de García de Palacio—, caracteriza la *Navegación del alma* y nos permite localizar el texto y el autor en su propio contexto. Desde el estudio del léxico, como desde la crítica literaria, se arriba a la conclusión de que las circunstancias vitales, en cuanto coordenadas espacio temporales, condicionan y definen la creación artística de un autor.

33 *Abatir*, *abrir*, *abrirse aguas*, *aguja de marear*, *áncora*, *árbol*, *arrumar*, *banco*, *cabo* ('cuerda' y 'accidente geográfico costero'), *capa*, *carena*, *carta*, *casco*, *conserva*, *corsario*, *costa*, *costura*, *decaer*, *doblar*, *favonio*, *fluctuaciones*, *flujo y reflujo*, *fondo*, *fortuna*, *gobierno*, *hincharse*, *leño*, *limpio*, *manga*, *navío velero*, *paño*, *patrón*, *pender*, *playa*, *popa*, *proa*, *rumbo*, *temporal*, *timón*, *tomar el sol*, *tomar por abante el navío*, *tomar tal parte*, *vaso*, *vela* y *viento*.

34 *Aferrar*, *amainar*, *antena*, *avante*, *avería*, *bajel*, *buco*, *caleta*, *colla*, *contramaestre*, *embornal*, *encallar*, *escobén*, *estoperoles*, *farol*, *fogón*, *formejar*, *gavia*, *gobernalle*, *golfo*, *lebeche*, *levante*, *maestre de la nao*, *nao*, *pañol*, *perlongar*, *poniente*, *portañola*, *roda*, *socollada*, *sotavento*, *traste*, *través*, *zalomar* y *zozobrar*.

35 *A pique*, *alijar*, *atoar*, *babor*, *barlovento*, *bauprés*, *bordo* ('costado' y 'maniobra'), *botar*, *brebaje*, *briol*, *escota*, *espolón*, *estrenque*, *galerno*, *guindar*, *halar*, *izar*, *levar*, *levarse*, *loo*, *marea*, *masteleo*, *matalotaje*, *montar*, *quilla*, *singlar*, *sobordo*, *sonda*, *surdir*, *trinquete* y *zabordar*.

36 *Arfar*, *combés*, *estanco*, *estela*, *laja*, *tiburón*, *virar* y *virazón*.

37 *Astrolabio*, *broma*, *calma*, *jarcia* y *pirata*.

38 *Borrasca*, *contrabando (ropa de...)* y *piloto*.

39 *A orza*, *codaste*, *guiñar*, *jacio* y *penejar*.

40 *Arrecife*, *garrar* y *zabra*.

Los libros de viajes medievales y el análisis de diferentes niveles de textos áureos

Sofía M. Carrizo Rueda

Para los estudiosos de los Siglos de Oro, la lectura de los relatos de viajes medievales suele resultar una especie de caja de sorpresas respecto a ficciones de los siglos XVI y XVII. A medida que el proceso de recepción se acerca a otros códigos literarios, otras estéticas, otros sistemas culturales, se reencuentra, sin embargo, con hechos y personajes que le resultan familiares. Y puede comprobarse, asimismo, que a pesar de las perspectivas diferentes bajo las cuales se presentan, se constituyen en claves para investigar aspectos relativos a la construcción de diversos discursos del período áureo.

He comprobado que un texto sumamente rentable para estos estimulantes ejercicios es *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos,* en el cual el hidalgo Pero Tafur dejó testimonio del dilatado periplo que llevó a cabo entre 1435 y 1439. En las páginas siguientes lo utilizaré, pues, como mediador para revisar dos tipos de cuestiones: la ficcionalización de personajes históricos y la influencia que las características del género «relato de viajes» pueden haber ejercido en el surgimiento de géneros considerados distintivos de los siglos de oro.

La primera sorpresa que aguarda a un siglorista es la identidad del «muy noble y virtuoso señor» a quien el escritor-viajero dedica el libro. Según dice en el prólogo, lo hace no sólo por ser de su «parentesco y casa», sino «por aver conosçimiento, que los tales compendios é todas otras escrituras, con buen ánimo á vos ofresçidas, vos son agradables é á vuestro gentil espíritu reposan de muchos trabajos é ánsias»[1].

Si no poseyéramos más datos que éstos sobre el destinatario del libro, posiblemente nos proporcionarían el material suficiente para explayarnos sobre un tipo de caballero cuyas inquietudes culturales anuncian el Renacimiento. La imaginación podría entonces jugar a gusto con la evocación de alguien que aguarda los ratos de ocio para poder disfrutar y aprender con lecturas varias. Pero la descripción que hace Fr.

1 Véase López Estrada, Francisco, presentación bibliográfica; Jiménez de la Espada, Marcos, ed., *Andanas e Viajes de un Hidalgo Español. Pero Tafur (1436-1439),* Barcelona, El Albir, 1982, p. 2.

Francisco de Rades y Andrada de la muerte de este hombre no concuerda con tal imagen de serenidad. Veamos un fragmento:

> «[...] los amotinados [...] pusieron las manos en él y le hicieron tantas heridas, que cayó en tierra sin sentido. Antes que diese el ánima a Dios, tomaron su cuerpo con grande y regocijado alarido y le echaron por una ventana a la calle, donde otros le recibieron sobre las espadas y picas arboladas; después le arrancaron las barbas y cabellos, y otros con los pomos de las espadas le quebraron los dientes, añadiendo a todo esto palabras feas y deshonestas y grandes injurias contra él y contra su padre y madre. Todavía conservaba algún aliento cuando acudieron las mujeres de la villa, alzando una bandera, mandadas por una capitana y una alférez, provistas de panderas y sonajas, [...] y los muchachos, a imitación de sus madres formaron también su compañía y concurrieron a la sangrienta fiesta. Juntos ya hombres, mujeres y niños llevaron el cuerpo con gran regocijo a la plaza y allí le hicieron pedazos arrastrándole y escarneciéndole sin querer entregársele a los criados para que lo enterrasen[...]»[2].

El cronista une el testimonio de la saña y el odio de los atacantes con algunas referencias a aquellos que componían el grupo. Y ocurre que, merced a cierta famosa comedia áurea, podemos imaginar nombres: el de la alférez que llevaba la bandera, Pascuala, y el de la capitana, Laurencia. El caballero cuyo linchamiento se describe era D. Fernando de Guzmán, Comendador Mayor de la Orden de Calatrava. Nombrar al pueblo seria ocioso.

Como receptores no podemos dejar de superponer al grupo anónimo de campesinos, aquellos personajes que viven en nuestra fantasía con todos los rasgos individualizadores que les asignó Lope. A él se debe que la turba sanguinaria que describe el cronista sea en el imaginario colectivo, el paradigma de un pueblo que defiende su dignidad. Por similar mecanismo, cuesta concebir que el caballero cuya gran afición a los libros instructivos alaba Tafur, sea al mismo tiempo aquel Comendador de quien cualquiera juraría que su pasatiempo favorito no era la lectura sino la persecución de niñas «en cabellos».

Los procesos de estilización y reestilización de la ficción literaria son los que han conservado la memoria viva de los hechos, y por eso sorprende encontrarse con un personaje mucho más literario que histórico para los receptores —aunque se sepa que Lope dramatizó hechos reales, e incluso se haya leído la crónica—, presentado como un ser de car-

2 Véase López Estrada, *op. cit.* (nota 1), pp. 456-457.

ne y hueso. Y con un perfil, por añadidura, opuesto a aquél con el cual se lo reconoce.

En virtud de los mecanismos de simbolización que implica el discurso literario, D. Fernando ha entrado en la órbita del prototipo, y es, ante todo, la representación de un poderoso sin otra meta que la satisfacción inmediata de sus apetitos. Probablemente, en el Comendador de la Orden de Calatrava que pasó por este mundo, el escaso control sobre instintos primarios, más por soberbia señoril que por vicio, no estaba reñido con la inquietud por adquirir cierto grado de conocimientos. No era nada extraño entre sus pares.

Pero lo que resulta más curioso para el receptor es que se trata de un caso de «deconstrucción» al revés. —Utilizo las comillas para referirme al método porque no se trata estrictamente de la teoría de Derrida respecto a la radical inestabilidad del sentido, sino de la adaptación realizada por muchos críticos, que consiste en reemplazar un centro interpretativo por otro[3]—. Suele esperarse que la aplicación de una metodología de tal tipo devele rasgos negativos que los procesos de ficcionalización han ocultado o disimulado para idealizar a un personaje histórico. Pero no que recoja de un rastreo de fuentes, como en este caso, aspectos que la opinión general valora como positivos.

Entiendo que la presencia del de Guzmán como destinatario en el texto de Pero Tafur, reviste interés, en principio, por estas derivaciones respecto a la necesidad de considerar siempre los métodos como entidades neutras, aplicables en diversas direcciones. Pero, además, el relato del viajero, completamente ajeno en apariencia a los sucesos de *Fuenteovejuna,* proporciona indirectamente ciertas claves que llaman la atención sobre otro rasgo fundamental del carácter del personaje literario.

Ocurre que las referencias y los recursos discursivos utilizados por Tafur para retratar a la nobleza y dar cuenta de sus funciones revelan a través del análisis un claro propósito: defender el sitio preeminente de los nobles dentro de la sociedad[4]. Es verdad que tal defensa desemboca en una especie de sociedad utópica que no excluye aspectos propios del

3 Señala al respecto García Berrio: «...una auténtica disparidad entre lo que producen las «autoridades» y las fuentes representativas del movimiento y lo que se filtra y selecciona de sus ideas, que suele ser lo más conveniente para la «ideología» y lo más masificadamente reductivo» (García Berrio, Antonio, «Márgenes literarios de la deconstrucción: del *filosema* a la *figura*», en *Teoría de la literatura,* Madrid, Cátedra 1994, pp. 351-352).

4 Véase Carrizo Rueda, Sofía M., «Tres aspectos de *El castigo sin venganza y la* crítica actual sobre el teatro áureo», en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas,* Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, tomo II, pp. 157-166, pp. 80-100.

mundo burgués, el cual incluso es elogiado en varias ocasiones[5]. Pero aquí interesa subrayar que el libro dedicado al Comendador representa una evidente muestra de las inquietudes de un caballero de su casa por la pérdida de protagonismo que ya amenazaba seriamente a su estamento en la época de la redacción (*ca.* 1454). El hecho entronca directamente con la acción que en *Fuenteovejuna* se desarrolla paralelamente a la de las ofensas al pueblo, que es la de la conspiración contra los Reyes Católicos. Leer oblicuamente *Andanzas y viajes* lleva a pensar que 20 años antes de la coronación de Isabel, la pérdida de privilegios era un tema mayor para D. Fernando de Guzmán y los suyos, que concluyó con la conspiración favorable al rey de Portugal.

No es difícil conjeturar que el público de Lope, alrededor de un siglo y medio después, conocía no sólo el asesinato del de Guzmán, las causas y el perdón real, sino también su fama de conspirador. Tirano y además traidor, está construido como prototipo de alguien capaz de romper la armonía de una sociedad, tanto en dirección ascendente como descendente. En este contexto, el pueblo aparece como una especie de «voz de Dios» que no sólo se venga a sí mismo, sino que, al mismo tiempo, venga a todo el cuerpo social. La armonía queda restablecida a través del perdón que une al pueblo con los reyes y de la eliminación del factor disolvente representado por la nobleza facciosa.

Subrayo estos rasgos estructurales porque, a pesar de que estudios ya clásicos como el de Rozas[6] señalan la importancia de los aspectos relacionados con la defensa de un modelo social y político que buscaba el apoyo a la monarquía por parte del pueblo, un proceso reduccionista ha afectado a la obra. La minimización y posterior eclipse de la conspiración contra los reyes, en un principio, y luego el escamoteo de la figura de éstos mismos, han transformado muchas puestas en escena —y hasta a algunos estudios— en una simplificación de la «imagen del mundo» propia del texto de Lope[7]. La lectura de un relato de viajes medieval que —más o menos indirectamente— aporta antecedentes al drama, actúa entonces como potenciador de aspectos propios de una complejidad que el paso del tiempo parece haber diluido para los receptores.

5 *Idem*, pp. 101-116.

6 Rozas, Juan Manuel, «*Fuenteovejuna* desde la segunda acción», en *Actas del I Simposio de Literatura Española,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.

7 Conviene recordar al respecto las palabras de Rozas: «Dentro de la mentalidad barroca, una acción simple, racionalista y dieciochesca, sería empobrecedora de lo significado y dramatizado. Y sobre todo, empobrecedora técnicamente del espacio y el tiempo libre descubierto y ganado por el neoaristotelismo lopista [...] Por eso no sólo debemos aceptar la doble acción como un mal menor, ni como un complemento, sino como la mayor virtud estructural de la obra (véase *op. cit.* en la nota anterior, pp. 184-185).

Pero hay otro caso que, a mi juicio, implica consecuencias aún más rentables para el abordaje de una tragedia también de Lope, pues he llegado a la conclusión de que aporta elementos que contribuyen a la develación de una serie de mecanismos internos que atraviesan la constitución del discurso teatral.

Al llegar a Ferrara, Tafur se encuentra con el Marqués Nicolás III de Este —cuyo retrato resulta una muestra de esa mezcla de apetitos descontrolados y rasgos de lucidez intelectual de que hablábamos antes—, y narra un hecho que lo hizo famoso. Casado con una mujer mucho más joven, descubrió las relaciones de ésta con un hijo de otra unión. Los entregó a la justicia, y cuenta Tafur que a quienes le rogaban que tuviera clemencia les respondía:

> «quel non los mandaríe matar, nin menos los salvaríe, mas que la justiçia se compliese. é los jueçes dieron sentençia que devían morir amos á dos é él mesmo presente, los mandó sacar a la plaça é los mandó degollar»[8].

Puede decirse que fue un «castigo sin venganza», precisamente el nombre que Lope dio a la tragedia que narra estos hechos, donde Nicolás III de Éste se convierte en el Duque Luis de Ferrara.

En otra oportunidad he analizado en detalle el texto de Tafur, lo he confrontado con el de Lope y he llegado a la conclusión de que es una fuente más, aún no estudiada[9]. Incluso, a mi juicio, se acerca mucho más que el cuento de Bandello a varios rasgos propios de la construcción del drama[10].

Claro que, en casos como éste, la pregunta que no se puede obviar es qué posibilidades de conocer la fuente tuvo el autor del hipertexto. Y

8 Véase López Estrada, Francisco, *op. cit.* (nota 1), pp. 224-225.

9 Véase «El concepto de 'Castigo sin venganza' a la luz de una nueva fuente para el drama lopesco», en Strosetzki, Christoph, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 302-307. Considero insoslayable la variedad intertextual que demuestran dos estudios complementarios: López Estrada, Francisco, «Preludio literario para una representación actual de *El Castigo sin venganza*», en García Lorenzo, Luciano, ed., *El Castigo sin venganza. Tragedia española de Lope de Vega*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1985 y Alvar, Manuel, «Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*», en Doménech, Ricardo, ed., *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987.

10 Agradezco a Victor Dixon que me haya manifestado en una carta personal (28-1-01) su acuerdo con mis propuestas respecto a esta fuente. Dice textualmente, al referirse a mi estudio citado en la nota precedente y a otro anterior (citado en nota 4): «Como un lopista de toda la vida, *El castigo sin venganza* me ha parecido siempre su obra maestra, y creo conocer casi toda su bibliografía, pero ambos [estudios] echan una nueva luz sobre ella y me parecen muy convincentes».

aquí es donde juega un papel importante la dedicatoria a D. Fernando de Guzmán. En primer lugar, es necesario subrayar que la historia de la recepción de los relatos de viajes medievales a lo largo de los siglos XVI y XVII, confirma que se encontraban entre los textos que interesaban al público[11]. Respecto al de Tafur en particular, si bien hoy sólo se conserva un manuscrito probablemente de principios del siglo XVIII, los testimonios sobre la circulación de la obra durante los siglos áureos hacen posible conjeturar que Lope se interesó por un relato de viajes valorado entre historiadores y que había sido dedicado al Comendador de *Fuenteovejuna* por un caballero que pertenecía a su casa y parentesco[12].

Hemos visto el relato de viajes medieval en sus relaciones con arquetipos literarios posteriores y como fuente de obras de ficción. Examinaremos ahora la cuestión de las posibles influencias ejercidas por su estructura y ciertos contenidos en el surgimiento de otros géneros.

Expondré como ejemplo mis comprobaciones respecto a la novela picaresca. Ocurre que una serie de peculiaridades de este género, consideradas innovaciones que aporta a la narrativa española, figuran entre las que caracterizan a un submodelo medieval del relato de viajes. Son las siguientes:

> a) Un discurso que, más que por el desarrollo y el desenlace del relato, se preocupa por describir una imagen de la sociedad a través de los desplazamientos del protagonista.
> b) Elementos de las descripciones fundamentalmente seleccionados para dejar al descubierto problemas de dicha sociedad.
> c) Actitud reflexiva ante estos hechos que desemboca casi siempre en consideraciones morales.
> d) Presencia de las clases más bajas y referencias a sus relaciones con el poder.
> e) Mestizaje de la ficción literaria con lo histórico.
> f) Estructura lineal que coincide con el desarrollo de un itinerario.

A mi juicio es necesario revisar las distintas etapas de la picaresca, teniendo en cuenta las posibilidades que surgen de esta perspectiva de análisis, pues hay textos posteriores al *Lazarillo* que incorporan además,

11 Véase Taylor, Barry, «Los libros de viajes de la Edad Media Hispánica: Bibliografía y recepción», en *Actas del IV Congresso da Associaçao Hispanica de Literatura Medieval*, I, Lisboa, Cosmos, 1991, pp. 57-70.

12 Véase Carrizo Rueda, Sofía M., «*Tractado de las Andanças e Viajes de Pero Tafur*», en Alvar, Carlos y Lucía Mejías, José Manuel, eds., *Diccionario filológico de literatura medieval española*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 969-971.

otras peculiaridades del relato de viajes. Tal es el caso de la *Vida del escudero Marcos de Obregón,* de Vicente Espinel. En esta obra resulta llamativa la inclusión de interpolaciones que pertenecen a dos grandes grupos: las que tocan diversas áreas del conocimiento y las que integran un repertorio de variadas formas de narrativa breve. Entre estas últimas encontramos desde fábulas y cuentos tradicionales hasta relatos que se acercan a la *novella,* pasando por anécdotas sobre personajes contemporáneos. En cuanto a las interpolaciones que buscan proporcionar conocimientos, se distinguen, junto a otros temas, cuestiones de religión y de política, referencias al cuidado de la salud, comentarios acerca del carácter de distintos pueblos, descripciones de ciudades y observaciones sobre la naturaleza.

Cualquier lector de libros de viajes medievales reconocerá inmediatamente que todos estos materiales, tanto los narrativos como los informativos, figuran entre los más característicos de dichos textos. Considero que el desconocimiento, que hasta hace muy poco no ha dejado de afectar a la morfología de los relatos de viajes en general y a las variantes propias de los de la Baja Edad Media en particular, ha influido decisivamente para que no se hayan señalado coincidencias como las expuestas, tanto por lo que respecta al género en sí como a casos concretos que ejemplifica la obra de Espinel[13].

No quiero terminar sin referirme a otro género que reclama un examen de las influencias recibidas de los libros de viajes de la Edad Media. Se trata de la novela de caballerías, y pueden citarse dos estudios que han arrojado resultados muy fructíferos. Uno es el caso de la estrecha dependencia del capítulo 410 de *Tirant lo Blanc* respecto a algunas páginas del *Libro de las Maravillas* de Mandeville[14] y el otro es la influencia del *Libro* de Marco Polo en la descripción de la torre de Apolidón en el *Amadís*[15].

Los libros de viajes medievales continuaron ocupando un sitio entre las lecturas de los siglos áureos, sitio que no podemos definir en este momento con absoluta claridad porque los testimonios demuestran que circulaban ediciones y copias perdidos. Por lo tanto, éste es uno de los campos de investigación que permanece abierto. Por supuesto, es imprescindible completar esta tarea con todos los aspectos relativos a la difusión de los relatos de viajes surgidos durante los siglos XVI y XVII.

13 Véase Carrizo Rueda, Sofía M., *Poética del Relato de Viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 1-34 y 157-165.

14 Véase Rubio Tovar, Joaquín, *Libros españoles de viajes medievales,* Madrid, Taurus, 1986, p. 62

15 Véase Suárez Pallasá, Aquilino, «La Torre de Apolidón y el influjo del *Libro de Marco Polo* en el *Amadís de Gaula*», *Letras,* 25-26 (1991-1992), pp. 153-172.

A mi entender, la peculiar multivocidad y el abigarramiento de los libros de viajes medievales tienen que haber resultado particularmente atractivos durante la segunda mitad del siglo XVI. Recordemos que es entonces cuando cobran auge las misceláneas, con su característica alternancia de anécdotas y relatos breves con exposiciones sobre todo tipo de materias. Se trata de algo propio de nuestros relatos de viajes, que ofrecían además esa borrosa frontera entre la ficción y la realidad que terminaría por triunfar en la narrativa ficcional del siglo XVII, a pesar de las críticas de los teorizadores de la literatura.

El mapa de influencias directas e indirectas está aguardando a ser investigado. Los libros de viajes de la Edad Media son uno de los tantos géneros que influyeron en la literatura áurea, precisamente por ese carácter proteico y difícil de catalogar que los ha mantenido mucho tiempo fuera de los estudios de los procesos literarios.

La versión jocosa de la historia de Jorge Castrioto: *Escanderbey*, comedia burlesca de Felipe López

María José Casado Santos

1. Introducción

La historia del príncipe albanés Escanderbey y sus prodigiosos éxitos militares, narrada en una crónica del siglo XVI titulada *La corónica del esforzado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania. (Traduzida de lengua portuguesa en castellano. Por Juan Ochoa de la Salde)*[1], y recogida también en un romance de Góngora fechado en 1586[2], gozó de una gran difusión a lo largo del Siglo de Oro. Prueba de ello son las distintas obras que se han conservado del mismo asunto y que ponen de relieve la importancia que adquirió este personaje en dicha época[3].

Germán Vega ha estudiado, en lo que él ha denominado «la maraña de comedias escanderbecas», las distintas obras dramáticas que, desde un tratamiento neutro[4], basan su argumento en la vida del héroe albanés[5] y que, según la filiación que establece, serían las siguientes[6]:

1 Fue publicada en Madrid por Luis Sánchez en 1597. Hemos consultado el ejemplar con signatura [R/17.068] de la Biblioteca Nacional de Madrid.

2 Véase, para la datación del mismo, Góngora, Luis de, *Romances*, Carreño, Antonio, ed., Madrid, Cátedra, 1982, pp. 164-166. Para la explotación del romance gongorino en las obras de Vélez de Guevara véase Vega García-Luengos, Germán, «Más Góngora en la Comedia Nueva: La fortuna dramática del romance del Albanés», en Hernández, C., ed., *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1895-1995*, Valladolid, Universidad-Junta de Castilla y León, 1998, pp. 201-213.

3 Para otros testimonios de la repercusión del personaje en el teatro véase Vega García-Luengos, Germán, «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas», en Lauer, A. R. y Sullivan, H. D., eds., *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang (Serie Ibérica), 1997, pp. 343-371, p. 365, nota 9.

4 Además del tratamiento neutro distingue otros dos tipos: el religioso y el jocoso. Véase Germán Vega, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, 1998, pp. 11-34, p. 16.

5 Véase Vega, *op. cit.* (nota 3), 1997, pp. 345-352, para la descripción de los distintos testimonios críticos de estas obras.

6 Agradezco al profesor Germán Vega su ayuda en el acopio de estas obras de difícil acceso.

1 *El jenízaro de Albania*, que fecha entre 1608 y 1610.
2 *El príncipe esclavo. Primera parte* (1628).
3 *El príncipe Escanderbey, El gran Jorge Castrioto o El príncipe esclavo*, que cuenta con dos versiones:
a) *El príncipe Escanderbey. El gran Jorge Castrioto.*
b) *El príncipe esclavo.*
4 *El príncipe esclavo. Segunda parte* (1628).

También Pérez de Montalbán escribió un auto sacramental titulado *Escanderbech*, que se publicó en 1632 dentro del *Para todos*. Por otro lado, existe un grupo de obras jocosas acerca del mismo tema: *La gran comedia de Escanderbey*, burlesca de Felipe López y objeto de nuestro estudio, así como los entremeses *Escanderbech*, de Antonio Ortiz Melgarejo, de la segunda mitad del siglo XVII, la *Mojiganga de personajes de títulos de comedias por estilo nuevo* de Vicente Suárez de Deza[7], y la escena inicial de la burlesca *Las aventuras de Grecia*, de autor desconocido[8].

2. *La Gran Comedia de Escanderbey*, comedia burlesca

La gran comedia de Escanderbey es una comedia burlesca cuyo texto se conserva en un manuscrito con letra del siglo XVIII de la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo la signatura 17.102. El autor es Felipe López, de quien no tenemos hasta el momento ningún dato concreto. Felipe Pérez y González apunta la posibilidad de que se trate de un «seudónimo, tras el que se ocultó el ingenio hispano-portugués Matos Fragoso»[9]. Con respecto a la fecha de composición de la misma, lo único que podemos decir es que debe de ser posterior a 1629, fecha en la que Pérez de Montalbán escribió el auto sacramental *Escanderbech*, que sirve de base para la parodia de nuestra obra.

El objetivo del presente trabajo es estudiar los mecanismos en los que se basa nuestra comedia para degradar y reducir el texto parodiado; para ello analizaremos, en primer lugar, los cambios formales y de contenido, bien sean por reducción o por ampliación, y, en segundo lugar, la caracterización de los personajes, para lo cual estudiaremos la comicidad verbal y la comicidad escénica.

7 Para la datación de la mojiganga véase Suárez de Deza, Vicente, *Teatro breve (II)*, Borrego, Esther, ed., Kassel, Reichenberger, 2000, 2 vols., pp. 607-608.
8 Aunque Paz y Meliá opina que la obra sería de Montalbán, Germán Vega, *op. cit.* (nota 3), 1997, p. 344, considera que esta atribución se debe a un error.
9 Pérez y González, Felipe, «La 'cuestión' de Albania en el teatro antiguo español», *La Ilustración Española y Americana*, 47 (1903), pp. 95-99 y 118-119, p. 118.

3. Procesos de reducción y ampliación frente al modelo serio

La comedia burlesca *Escanderbey* es una parodia de la primera parte del auto sacramental de Montalbán, *Escanderbech*, y de la obra *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbec*, de autor incierto[10], cuya primera edición es de 1634 y que, a su vez, es una refundición de la obra de Luis Vélez de Guevara *El príncipe esclavo. Primera parte.* La obra pertenece, por tanto, al grupo de «parodias que contienen alusiones directas a su hipotexto, dando por hecho que es su referente contextual y que éste es conocido por los espectadores[11]».

La acción de ambas obras[12] es la misma, con los mismos episodios, ya que la comedia burlesca sigue al pie de la letra la estructura dramática del texto parodiado. Pero, aunque la parodia se realiza casi escena por escena, también introduce algunos cambios que traen como consecuencia una reducción en el plano de la estructura de la parodia (B) con respecto a la obra parodiada (A).

En primer lugar, el número de versos es inferior: frente a los 3.247 de la obra parodiada, la burlesca cuenta con 2.304. También disminuye el número de las *dramatis personae*, que pasa de 14 (A) a 11 (B). Así, en la burlesca desaparecen personajes como Fisberto o Ricardo, y de las dos damas del sultán, Rosa y Sultana, la burlesca sólo conserva a Rosa.

Pero más que el número de los personajes nos interesa el cambio que se ha producido en la función de alguno de ellos, como la transformación que ha sufrido Laín, el gracioso en la refundición, que en la burlesca ha perdido el protagonismo que le asignaba su papel de figura del donaire; además, muchas de las características y episodios que se le atribuían a éste pasan ahora a Alberto, el viejo cautivo. Es lo que ocurre, por ejemplo, con su procedencia. Mientras que en (A) Laín es de origen toledano (vv. 378-379), en la burlesca lo es Alberto (vv. 300-306).

10 Para el problema de la autoría de esta obra véase Germán Vega, *op. cit.* (nota 3), 1997, pp. 362-363. La obra se encuentra en la *Parte 45 de las Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (Fernández de Buendía, J., J. Fernández, Madrid, 1679), pp. 231-265. El texto de esta comedia fue editado por Ashcom Benjamin, B., *Luis Vélez de Guevara's «El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey», a Critical Edition, with Introduction and Notes.* Tesis doctoral inédita, Michigan, University of Michigan, 1938.

11 Véase Íñiguez, Francisca, *La parodia dramática. Naturaleza y técnica*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995, p. 111.

12 Baso mi estudio principalmente en la comparación de la obra *El gran Jorge Castrioto y príncipe Escanderbey* y la burlesca; no obstante, cuando compare a ésta con el auto lo anotaré pertinentemente.

En la versión parodiada Laín consigue la privanza de Amurates (vv. 767-842), mientras que en la parodia es Ceilán el que la obtiene después de traicionar a Escanderbey (vv. 753-772).

La disminución de la importancia de este personaje lleva aparejada la omisión en la burlesca de ciertas escenas que no afectan en absoluto al desarrollo de la acción, como la de la pelea que lleva a cabo con el italiano Fisberto para decidir cuál de sus dos patrias es más excelente (vv. 318-326) o aquella en la que Laín se burla de los poetas cultistas (vv. 409-453).

Otro de los cambios que notamos, esta vez de contenido, se produce en el episodio de la defenestración que ejecuta Escanderbey: mientras que en (A) Escanderbey arroja desde un balcón a un etíope que intentaba entrar en el serrallo de su señor Amurates (vv. 1271-1294), en (B) despeña de forma caprichosa a un portero que le impide el paso (vv. 1191-1206).

Otra nota característica de la burlesca es la condensación de los episodios de la seria, puesto que «la reducción trae consigo una simplificación que contribuye a aumentar la eficacia de la caricatura que supone la parodia»[13]. Así, frente a los diversos pasajes de la seria en los que se ponen de manifiesto los celos de Ceilán hacia Escanderbey[14], la burlesca se limita a un solo comentario: «Ceilán: Vengarme de ti pretendo» (v. 1267).

El romance del albanés sigue cumpliendo con su función de llevar a cabo la anagnórisis del héroe pero sufre una variación en el número de versos, que es inferior, y en su contenido, para crear un efecto burlesco reforzado por el mantenimiento de los versos iniciales de (A):

Criábase el albanés
en las cortes de Amurates
no como prenda cautiva
en rehenes de su padre
sino como se criaban
los hijos de los sultanes
(vv. 1858-1863).

Criábase el albanés
en las cortes de Amurates
como suelen los tomates
en campos de Leganés
(vv. 1808-1811).

13 Crespo Matellán, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, p. 128.

14 Véanse, por ejemplo, los vv. 366-368, 494-496 y 535-536.

Pero todas estas reducciones no impiden que también existan algunas amplificaciones, muchas de las cuales inciden en alusiones sexuales y obscenas, como ocurre con el pasaje en el que el sultán pide que no dejen entrar a nadie a excepción de Escanderbey, donde pasamos de 7 versos en la seria a 16 versos en la burlesca:

Dejadnos solos aquí,
sólo el español se quede
y si no es Escanderbec,
nadie, como digo, llegue
porque al Visir es razón,
cuando mis brazos le ofrecen
mi amor, entre donde estoy
(vv. 359-365).

AMURATES A nadie dejéis entrar.
CEILÁN Mirad lo que manda el rey. *Vase.*
AMURATES Solamente a Escanderbey,
que ese es mi dar y tomar
después de vuestra hermosura
graciosísima sultana.
ROSA Zurrémonos la badana.
AMURATES No ha dado licencia el cura.
ROSA Cuando el alma a ti se inclina,
aqueso no es menester.
AMURATES Nunca bueno llega a ser
cerner y no echar harina.
ALBERTO ¡Que no haya quien esto ataje!
¡Por vida de un tundidor,
que de ver aqueste amor
ajado tengo el plumaje!
(vv. 324-339)

3.1. Elementos folclóricos y satíricos

Un tipo de ampliación especial lo constituyen los elementos folclóricos, cómicos y satíricos, y las alusiones costumbristas que el parodista introduce para contribuir al carácter festivo de la pieza y para acercar la obra a la cotidianidad del espectador[15]. El más abundante es el de los cuernos que, como sabemos, constituye un tópico burlesco y satírico que se repite a menudo en las comedias de disparates[16] y en la poesía de Quevedo, llegando a ser en éste casi una obsesión nuclear de su sátira. En nuestra obra son muy abundantes las alusiones a los cuernos; así, por ejemplo, cuando Amurates se queda dormido en medio de la relación de las hazañas de Escanderbey, éste comenta lo siguiente:

15 Véase Íñiguez, Francisca, *op. cit.* (nota 11), 1995, pp. 110-111.
16 Véase a modo de ejemplo *El rey Perico y la dama tuerta*, burlesca de Diego Velázquez del Puerto, vv. 2254-2257 y 2292-2297.

Mas bobo debe de ser
quien así se echa a dormir,
que se le puede salir
entretanto su mujer
y sin que lo llegue a ver,
andando de rama en rama,
sin ser su flor de retama,
arrastrarle su tormento
a que pazca su alimento
en los campos de Jarama[17] (vv. 635-644).

A lo largo de la obra se alude también, en varias ocasiones, a la costumbre de los taberneros de aguar el vino; de ahí la frase de Escanderbey: «Dete Dios una taberna / que tenga cerca una fuente» (vv. 1694-1695) o el chiste con la religión de Cristerna: «porque en la que yo profeso / hay bautismo cada día» (vv. 1674-1675)[18]. También se menciona el tópico del médico que mata con sus diagnósticos (vv. 665-666).

El parodista introduce asimismo algunos datos folclóricos, como el del episodio en el que se queda dormido Amurates, que sirve al parodista para hacer referencia a un cuentecillo tradicional, el del sacerdote al que se le dormían los feligreses[19] (vv. 605-609).

3.2. Alusiones costumbristas y metateatrales

Otro cambio importante consiste en la introducción de alusiones costumbristas y metateatrales con las que el parodista, al acercar los hechos al presente y actualizar la historia, rompe la ficción dramática. Por ejemplo, cuando el león se escapa Escanderbey comenta de él:

Que como sabe que acá
cada año por este tiempo
corremos toros y cañas,
vendrá por la posta a vellos (vv. 931-934).

17 Para el léxico y los motivos relativos al tema de los cuernos véase Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984, p. 71.

18 Para este tópico satírico véase Herrero, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, pp. 93-118; Chevalier, Maxime, *Tipos cómicos y folklore (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi-6, 1982, pp. 113-118.

19 Véase Arguijo, Juan de, *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, Chenot, B. y Chevalier, M., eds., Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, núm. 125, p. 69.

Además se hace referencia a los rufianes de la Puerta del Sol (v. 23), a la calle del Olivo (v. 166), donde se hallaba la famosa taberna de la 'Casa de los cien vinos', a la iglesia de Atocha (v. 195), al hospital de Antón Martín y al mentidero (vv. 292-293), y a localidades madrileñas como Getafe (v. 284), Alcorcón (v. 923) o Galapagar (v. 1280). Y como muestra de alusión metateatral encontramos, entre otras: «y porque en el auditorio / sin hacer agravio a nadie / habrá albardas que les vengan / aunque los burros sean grandes» (vv. 1870-1873).

4. Degradación de los personajes

La degradación sistemática de los personajes es uno de los recursos fundamentales de la parodia. Uno de los personajes que más sufren este proceso es, sin duda, el de Cristerna. En primer lugar, se produce un fuerte contraste entre el papel que desarrolla en el auto sacramental, donde representa alegóricamente a la Iglesia, y el que cumple en la seria, donde es una guerrera valiente y hermosa, y su papel en la burlesca, donde es una borracha.

Uno de los mecanismos que emplea la comedia para llevar a cabo la mencionada degradación de Cristerna es el cambio semántico, que suele consistir en la sustitución de unos términos que connotan características positivas y ennoblecedoras por otros vulgares y prosaicos y de significado ordinariamente distinto. De este modo, frente a los elogios que Escanderbey le dedica en el auto sacramental: «valiente como romana, / gallarda como española, / osada como francesa» (vv. 17-19), en la burlesca la tacha de: «soberbia cual despensera, / [...] / melosa como alcahueta, / gallarda como tusona» (vv. 13-16).

En el proceso de degradación de los personajes hay que destacar el empleo de imágenes animalizadoras o cosificadoras a ellos referidas[20]. Esto es lo que le ocurre a Cristerna cuando Escanderbey trata de convencerla para que lo ame; a través de otro cambio semántico, ésta queda reducida a un conjunto de enfermedades y de objetos vulgares que contrastan fuertemente con los sustantivos utilizados en el auto sacramental («planeta, aurora, cielo, ángel, querub y gentílica diosa», vv. 141-148):

20 Véase Mata Induráin, Carlos, «La figura del comendador en el teatro español del Siglo de Oro», en Burdeus, María D., Real, Elena y Verdegal, Joan, eds., *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pp. 519-536, p. 533.

no mujer, *suegra* serás,
poco dije, serás *posta*,
corto anduve, serás *sarna*,
no me alargo, serás *roncha*,
¡qué cobarde!, serás *chinche*,
¡qué chinche!, serás *alforjas* (vv. 107-112).

Un recurso muy frecuente en este tipo de comedias es el de la parodia del retrato de la belleza de la amada, del tópico de la *descriptio puellae*. Así sucede con el de Cristerna[21]:

de color de tabaco era su cuello
y su frente de carne de merluza;
sus dos ojos parecen de camello,
su hocico de testas o de testuza;
de alcarraca o garrafa era su cuello,
sus manos como garras de lechuza
y su talle, por ser cosa tan brava,
le tengo de pintar en otra otava (vv. 557-564).

El cambio en la caracterización de la protagonista lleva aparejados otros como, por ejemplo, la visión que se le aparece a Escanderbey cuando, fatigado por el calor, se para a beber en un charco. Así, mientras en la seria quien se le presenta es Jesucristo (vv. 1656-1663), en la burlesca es Baco (vv. 1594-1601).

El cautivo Alberto, cuya función es la de revelarnos la verdadera identidad de nuestro héroe, pasa de ser un venerable viejo (A) a ser un «viejo verde» obsesionado por el sexo (B), tal como puede constatarse en uno de los primeros cambios en la burlesca, esto es, el de la causa de su llanto que, mientras en la seria está motivado por la ruina de Albania (vv. 255-274), en la burlesca lo está porque le da rabia que el sultán tenga a su disposición tantas mujeres y él no pueda catar a ninguna:

¿No queréis que llore, amigo,
si estoy mirando a este bobo
de Amurates cada día,
como a roso y a belloso
con más de seiscientas moras,
arrimado a cualquier poyo

21 Otro ejemplo bastante jugoso es el que leemos en *El rey Perico y la dama tuerta*, vv. 503-555.

harta su ganso de espiga
y a diente estamos nosotros? (vv. 220-227).

También el padre de Escanderbey sufre un proceso de degradación al compararlo con un conejo empanado:

Salir vi de un ataúd
envuelto en un paño blanco
con la barba cana un viejo
tan angosto, enjuto y largo,
que pareció de figón
triste conejo empanado (vv. 1459-1464).

4.1. Falta de decoro de los personajes

«La destrucción del decoro es la característica más importante de la parodia en lo referente a los personajes»[22]. Los protagonistas de estas comedias faltan al decoro tanto en el lenguaje que emplean como en sus actos. A este respecto comentaba Serralta que «los personajes no corresponden en absoluto a lo que se podría esperar según los criterios de la "comedia nueva" [...] parece que se niegan todas las raíces sociales que podía tener cada uno de los tipos de la comedia, parece que ya no existe el tradicional *decoro*»[23].

De este modo, Escanderbey aparece montado en un pollino (vv. 340-344); el sultán se asemeja a un rey de carnaval ya que ofrece dádivas ridículas, como por ejemplo: «En albricias quiero darte, / por nuevas de tanto gusto, / cuatro libras de tomates» (vv. 353-355); Cristerna se comporta como un hombre, tal como pone de relieve el siguiente comentario de Escanderbey: «La mujer parece macho / según tiene la bambolla» (vv. 196-197), utiliza un lenguaje impropio de una princesa: «Cágome en ti, Escanderbey» (v. 202), y actúa poco decorosamente, por ejemplo cuando desafía a sus contrincantes con alusiones obscenas: «que en cueros y arremangada / me daré con él dos choques» (vv. 1159-1160).

22 Véase Crespo Matellán, *op. cit.* (nota 12), 1979, p. 117.

23 Véase Serralta, Frédéric, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1980, pp. 99-114, pp. 101-102.

4.2. Comicidad escénica

En las comedias burlescas encontramos toda una serie de referencias a los gestos y movimientos descompuestos y poco recatados de los personajes, así como a una serie de objetos que nos ayudan a completar la comicidad verbal. De este modo, frente al auto sacramental en el que Cristerna sale esgrimiendo una cruz de madera, en la burlesca aparece con una bota de cuero, como comprobamos ya en la acotación inicial, donde se indica que sale «*con un embudo por tocado y un ramo de oliva por cañón y en la mano una bota pintada de colorado y blanco*». Otros objetos ridículos serían las armas que exhiben nuestros protagonistas: una «hoja de lechuga» (vv. 1011-1012), «una porra» (v. 1806) o el sarmiento con el que Cristerna quiere matar a los moros (vv. 1435-1436).

4.3. Comicidad verbal

Para el autor de parodias el lenguaje es indudablemente una de sus armas más eficaces, y constituye un arte por sí mismo pues en él es donde mejor pueden ponerse de manifiesto las facultades de recreación y la invención del parodista[24]. Los personajes de estas comedias utilizan lo que Bajtín denominó «el vocabulario de la plaza pública»[25]. Es decir, por un lado, el empleo de palabras de estilo bajo, tales como los insultos o las frases hechas o coloquiales, y, por otro, las alusiones sexuales y escatológicas. Algunos de los insultos que recogemos son: «bobo» (v. 221), «badajo» (v. 301) o «badulaque» (v. 361). Como muestra de frases hechas tenemos: «estar a diente» (v. 227), «salir de madre» (v. 231) o «caerse la baba y el moco» (vv. 250-251).

Un apartado importante, dentro de la comicidad verbal, lo constituyen los elementos escatológicos y las alusiones sexuales, puesto que lo escatológico es, en lo burlesco, un campo inagotable de comicidad, y, como señala Ignacio Arellano «es precisamente un tipo de comicidad especial, basada en la *turpitudo et deformitas*»[26]. En nuestra obra no faltan las referencias escatológicas tales como: «irse como una canilla» (v. 200), «echar una melecina» (v. 418) o «hacer mis necesidades» (v. 1835),

24 Francisca Íñiguez, *op. cit.* (nota 11), 1995, p. 153.

25 Véase Bajtín, Mijail, «El vocabulario de la plaza pública en la obra de Rabelais», en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 131-176.

26 Véase Arellano, *op. cit.* (nota 17), 1984, p. 76.

o las referencias a los malos olores: «Deja que los pies te bese / aunque pudiera asustarme / por oler a lo que güelen» (vv. 804-806).

Entre las abundantes alusiones sexuales de todo tipo que hacen los protagonistas hemos destacado, por ejemplo, lo que Escanderbey dice al león al que consigue apaciguar:

> Boca arriba no has de estar,
> que así no me das placer,
> que es postura de mujer
> y tú no la has de imitar
> aunque ya dan en trocar,
> como se negocia a escuras,
> el modo de las hechuras (vv. 957-963).

En conclusión, podemos afirmar que la comedia *Escanderbey* lleva a cabo una degradación sistemática del texto parodiado, aprovechando, para sus fines humorísticos, aquellos elementos que provocaban la risa del espectador tales como la ruptura del decoro en el tratamiento de los personajes o los juegos verbales y escénicos.

De las lágrimas a la risa: análisis de la decadencia de los libros de pastores

Cristina Castillo Martínez

0. Introducción

Uno de los aspectos más desatendidos por parte de la crítica especializada en el género de los libros de pastores es el del estudio del modo en que se desarrolla, el del análisis de lo que podría calificarse de decadencia. Sin embargo se trata de un hecho no menos importante que el que atañe al momento de su nacimiento, ya que marca el irremediable camino hacia su definitiva desaparición y arroja luz acerca del horizonte de expectativas de las instancias receptoras, tan importantes en todo proceso literario. Pero echar la vista atrás para percibir y, sobre todo, comprender el devenir histórico de los libros de pastores, especialmente en el último período de su existencia, implica no pocos problemas, derivados de la distancia temporal que nos separa de los años de vida de este género, y, desde un punto de vista terminológico, del alcance y de la significación del término «decadencia».

Para analizar el declinar de cualquier género, no sólo del pastoril, es indispensable tener sobre la mesa la información referente al momento en que el género deja de producirse, y, más importante todavía, es necesario contar con datos, difíciles de obtener, que aluden a la recepción de una obra, pues como afirma Tobias Brandenberger en un artículo titulado «¿'Decadencia' y 'muerte' de géneros? Reflexiones críticas»[1], «No está muerto aquel cuyo cuerpo ya no se regenera, sino aquel a quien nadie recuerda: un género no desaparece cuando dejan de producirse nuevos textos, cuando deja de renovarse, sino cuando el público lo olvida».

El proceso literario no se completa hasta que el lector da vida al libro, y a lo que en él se contiene, con su lectura; pero para ello tendrán que reunirse una serie de intereses que le animen a hacerlo. Se ha acha-

1 *Actas del II Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Granada 7 de mayo-Córdoba 10 de mayo de 2001)*, editado por Beatrice Schmid e Yvette Bürki, Basel-Granada-Córdoba, Universität de Basel-Universidad de Granada-Universidad de Córdoba, 2002, pp. 7-16.

cado el éxito de los libros de pastores durante el Siglo de Oro al hecho de que podían considerarse manuales de refinados sentimientos, y de que su temática era muy acorde con el gusto renacentista por la armonía y la exaltación de la naturaleza. Sin embargo, los nuevos intereses de la España cambiante del Siglo de Oro prepararon el camino para que las obras continuadoras del género fueran adaptándose a los nuevos gustos de la época. Texto y receptor, por tanto, son los dos polos que se ven afectados en el desarrollo histórico de este género. El análisis de la decadencia del grupo de los libros de pastores que trato de realizar a lo largo de estas páginas va a llevarse a cabo desde el mismo interior de la obra, pues hoy por hoy es el único modo de llegar a comprender cuáles fueron los gustos del lector.

En este sentido, un rastreo por algunos de los más de veinte títulos que componen el *corpus* de los libros de pastores permite obtener datos de innegable interés, referidos a la ruptura de algunos de los principios rectores del género, especialmente en lo que se refiere a su aspecto idealizado: el amor deja de ser tan espiritual y puro, la armonía de la naturaleza se resquebraja con la presencia de la violencia, y el propio comportamiento y sentir de los pastores evidenciará cambios de especial relevancia que les llevarán del sufrimiento al deleite, de las lágrimas a la risa.

1. Las lágrimas

En ninguno de los manuales de historia literaria ni en los monográficos dedicados a la literatura pastoril se habla de las lágrimas como elemento fundamental para la caracterización del género. Pero basta con abrir *Los siete libros de la Diana*, del castellanizado portugués Jorge de Montemayor, para adentrarnos en un mundo de peculiares características, herederas de una antigua tradición que entronca con los *Idilios* de Teócrito o con las *Bucólicas* de Virgilio, y que se deja percibir a lo largo de la literatura medieval, hasta que finalmente, a mediados del siglo XVI, adopta una forma plena e independiente en esta obra. Esta idílica atmósfera se ve empañada por el llanto de los pastores y pastoras que, desde el comienzo de la obra y a lo largo de toda ella, expresan reiteradamente su tristeza y su dolor por el nefasto resultado de sus contrariados amores. Quienes se han aventurado en la tarea de contar las ocasiones en las que el término «lágrimas» se emplea en esta obra hablan de cifras que superan las cien ocasiones. Según Enrique Moreno Báez,

> La insistencia en el tema del dolor hace que en la *Diana* se hable con frecuencia de las lágrimas que derraman sus personajes.

> La verdad es que pocos libros se habrán escrito más empapados en llanto que éste, en el que he contado 102 veces la palabra *lágrimas*[2].

Este dato es indicativo de la importancia que se le concede al efluvio fruto de la tristeza, y que aún podría aumentar si añadiéramos aquellas ocasiones en las que se emplean metáforas para significar esto mismo. Tal es el caso del comienzo de la *Diana*, en el que se nos dice que «Venía, pues, el triste Sireno, los ojos hechos fuentes»[3] o, en el inicio del libro segundo de esta misma obra, cuando el narrador cuenta que Selvagia se sentó junto a una fuente «cuya agua con la de sus ojos acrecentaba»[4].

La Diana no será la única obra que eleve el llanto a expresión propia de los pastores. También en la *Diana enamorada*, de Gil Polo, o en *La Galatea*, de Cervantes, los pastores llorarán continuamente. Y es que las lágrimas, derramadas con abundancia por estos personajes, entran en perfecta consonancia con la ideología renacentista transmitida en estas obras a partir de la descripción de diferentes casos de amor de acuerdo con las doctrinas neoplatónicas y por medio de su ubicación en una naturaleza completamente idílica, de la que, en principio, es ajena cualquier connotación de violencia. Con lágrimas en los ojos, los pastores no sólo expresarán su sentir, sino que, además, por medio de éstas, se confabularán con la naturaleza: en *La Diana enamorada*, la pastora que da nombre a la obra aparece dando a entender que pocas cosas «fueron bastantes a detener la furia de su amor, ni remediar la aspereza de su tormento, sino que, sus lamentables voces esparciendo y dolorosas lágrimas derramando, las duras peñas y fieras alimañas enternecía»[5]. Las lágrimas serán, además, objeto de debate en el libro I de *La Arcadia*, de Lope de Vega, entre un grupo de pastores en aquellos campos reunidos[6]. El anciano Tirsi es el que inicia la conversación, señalando que las lágrimas son el único premio para el que ama: «Servid, amad, padeced, llorad y desesperaos sin llevar cordura y discreción en vuestros discursos, para que de señor tan tirano, al cabo de infinitos servicios, esperéis

2 Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. Enrique Moreno Báez, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. XLIII.

3 Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1997, p. 75.

4 Montemayor, Jorge de, *op. cit.* (nota 3), p. 133.

5 Gil Polo, Gaspar, *La Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, p. 90.

6 Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwing S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, pp. 109-114.

tales mercedes»[7]. El pastor Celso, para quien el llanto también puede ser provocado por la risa, intenta rebatir estas palabras pero en cualquier caso, y a pesar de la discusión que se entabla, la idea que permanece es que el llorar es una actividad que acompaña siempre al hombre. Celio habla de las lágrimas como del resultado de un sufrimiento consustancial a su persona:

> De ellas, dijo Celio, vivo, bebo y me sustento; no me acuerdo haber tenido fiesta sin lágrimas; todo soy llanto; mi pecho es un océano, mis ojos, un Nilo y un Eufrates. La primera cosa que hice en naciendo fue llorar; todo lo demás he adquirido, esto sólo supe sin maestro[8].

Este sentimiento de tristeza que empuja a los pastores a prorrumpir en lágrimas llegará a convertirse casi en un motivo en los libros de pastores, como ya han señalado varios investigadores[9], pero con el tiempo alternará e incluso se tornará en una alegría que anime a los propios personajes a la risa. Unas veces estará motivada por la situación ridícula a la que han llegado, y otras por la contemplación de escenas ajenas a su mundo, según se puede apreciar en el interior de algunas de las novelas continuadoras de la obra de Montemayor —especialmente en las que aparecieron a finales del XVI y en muchas de las que surgieron en el siglo XVII—. Me refiero, en concreto, a *Desengaño de celos* (1586), de Bartolomé López de Enciso; *La enamorada Elisea* (1594), de Jerónimo de Covarrubias Herrera; *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega; *El prado de Valencia* (1600), de Gaspar Mercader; *Las tragedias de amor* (1607), de Juan Arce Solórzano; *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608), de Bernardo de Valbuena; *La constante Amarilis* (1609), de Cristóbal Suárez de Figueroa, y *El premio de la constancia* (1620), de Jacinto de Espinel. Todas ellas obras en las que se muestra de una manera más evidente la risa humorística, aunque no faltan ejemplos en otros títulos. De ninguna de estas obras, salvo de *La Arcadia,* existen ediciones modernas.

7 *La Arcadia*, *op. cit.* (nota 6), p. 109.

8 *La Arcadia*, *op. cit.* (nota 6), p. 114.

9 Atkinson, W. M. (en «Studies in Literary Decadence. III. The pastoral novel», *Bulletin of Hispanic Studies*, IV (1927), p. 124) señala que «Weeping is the order of the day, and is apparently the favoured and easiest pastime». Y en esta misma línea afirma Jeanne C. Wallace que «Las lágrimas y los suspiros en la obra son componentes de su realidad novelesca. Sin el llanto, que es la reacción típica y fuerte de estos pastores disfrazados en las historias amorosas, no hay novela pastoril. El llanto es una expresión natural y es un ejercicio literario en la obra». *Cfr.* Labrador Herraiz, José J. y Fernández Jiménez, Juan, «El llanto como elemento dramático en *La Galatea*», en *Cervantes and the pastoral*, Cleveland, University, 1986, p. 195.

2. La risa

La risa suele considerarse —dentro de la literatura del Siglo de Oro— como una expresión perteneciente a parcelas concretas como la picaresca, la literatura popular que engloba los chistes, cuentecillos o refranes, la poesía burlesca, y, sobre todo, el teatro[10], ámbitos en principio bien alejados de la literatura pastoril. Ni el contexto ni los personajes de los libros de pastores se prestan a una manifestación clara de humor, ni tampoco parece que el lector de estas obras contara con ello. No obstante, no se puede afirmar que la risa sea un elemento completamente ajeno a los libros de pastores[11]. En la propia *Diana* la trama que representa el amor de Selvagia por la pastora Ismenia, que resultará ser el pastor Alanio disfrazado de mujer, causa la risa en varias ocasiones; pero son momentos de alegría efímera, que quedan anegados por las abundantes lágrimas que la mayoría de los pastores derraman. Será más tarde, conforme el género vaya avanzando y dando cabida a nuevos títulos, cuando se produzca una mayor atención a aspectos prosaicos que pueden provocar situaciones humorísticas, resultado, seguramente, de las transformaciones a las que estaba asistiendo la sociedad española del momento, y, en consecuencia, a los cambios de gusto del público lector. Lejos quedan los sueños sobre paraísos terrenales incentivados por los relatos de los conquistadores y exploradores del llamado Nuevo Mundo. Muy otras son las aspiraciones del hombre barroco. De manera que, aunque estamos ante un género que nace en un período literario puramente idealista, pronto se desvirtuará al discurrir por los nuevos caminos marcados por ese tipo de novela más verosímil, surgida con la aparición de *El Quijote* y gestada tiempo atrás en *El Lazarillo*.

Lo cierto es que en la literatura del siglo XVII, anticipada por la de finales del XVI —sin que podamos establecer fronteras tajantes— se perciben algunos cambios de importancia fruto de la nueva ideología reinante, que hoy conocemos como Barroco, dominada por la idea de pesimismo y de desengaño frente a la vida, dicho de una manera sucinta. El modo en que estos cambios sociales afectan a la literatura pastoril en concreto es determinante para el estudio de su evolución y decadencia,

10 Véase Robert Jammes, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980, pp. 3-11.

11 Según afirma Edwing S. Morby en la introducción a su edición de *La Arcadia*, de Lope de Vega: «Risas hay muchas en los libros de pastores; humorismo, poco, como si los novelistas hubiesen temido disipar su tibia atmósfera de ilusión con una ráfaga de aire frío», *op. cit.* (nota 6), p. 21.

pues es precisamente en los últimos años del XVI y a lo largo del XVII cuando las características que definen al género comienzan a desgastarse y a evidenciar una inminente desaparición. Me refiero, sobre todo, a la introducción, por diferentes vías, de aspectos que pertenecen a la más pura realidad, tan dañinos para la naturaleza de ese mundo literario de los pastores[12]. Uno de ellos es el humor, algo muy alejado, en principio de los campos pastoriles.

La risa, que ya había hecho su aparición en la novela que da inicio al género, despunta de manera más evidente y revestida de tintes humorísticos en muchas de las novelas continuadoras del género, especialmente en las del XVII. Ahora bien, no se trata de la risa jocosa de las obras medievales[13] ni de la risa irreverente de la literatura entremesil; la risa en las novelas pastoriles cumple la función de cautivar al público, que había evolucionado en los gustos, y sigue, en buena parte, aunque de manera sutil, la idea de la crítica hacia el género.

¿Cuáles son las causan que mueven a risa a los pastores? Se podría afirmar que la risa viene provocada fundamentalmente por tres factores: en primer lugar, por el comportamiento de los pastores, por su falta de habilidad o por su torpeza en el obrar. En segundo lugar, como consecuencia de la lectura de algunas composiciones o de cuentos graciosos. Y, por último, como efecto del desamor; la crueldad de la dama considerada libre de amor le lleva a reírse del amante.

2.1. Comportamiento de los pastores

Si los personajes que habitan los campos pastoriles destacan por algo, es precisamente por distanciarse tanto de los pastores reales; por ser cultos, refinados, y ejercer como poetas y músicos. Su única actividad es amar, y su principal entretenimiento cantar sus males de amor. Se trata de personajes que están perfectamente mitificados, acordes con el mundo idealizado en el que viven. Lo sorprendente será toparse en algunas novelas del XVII con pastores que en su modo imperfecto de actuar se muestran mucho más humanos, y —precisamente— de la atención que

12 Un recorrido por algunos de esos momentos cambiantes de la vida del género lo realiza M.ª Soledad Arredondo en su artículo «Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia», *Dicenda* 6 (1987), pp. 349-358.

13 *Cfr.* Curtius, Ernst R., «Bromas y veras en la literatura medieval», en *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 594-618, y Green, Otis H., «Risa medieval: El *Libro de Buen Amor*», en *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vol. I, cap. II.

a ellos se les presta se generará la risa. Un ejemplo claro se encuentra en *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader. En el momento en que Belisa pide a Fideno que baile con ella, éste comienza a temblar de tal manera que causa risa a los que lo ven, y no menos gracia provoca la torpeza que este pastor gasta en el baile:

> Pidió Belisa licencia a sus padres, y tomándola, saludó a los pastores de Denia, dexando asir su mano con la de Fideno elada, que no causó poca risa a todos, ver temblar vn pastor tan animoso y gallardo, con el rostro tan difunto y palido, como el de Belisa colorado y bello, porque obró en ella la vergüença al contrario de lo que en él pudo el temor: y ocupado el puesto, bailaron al son de algunos bien templados rabeles, q[ue] ya para esto tenían apercebidos los zagales; pero no puso Fideno tanto cuidado en los pies para bailar, como en los ojos para mirar a Belisa; y esto fue causa de que erró del todo la mudança empeçada, cosa que dio harto gusto a todos, y compassión a los que sabían la causa, que tan fuera de sí le tenía[14].

De manera semejante, en la novela de Bernardo de Balbuena *Siglo de oro en las selvas de Erifile* los pastores ríen al escuchar comentar la torpeza de un pastor al caerse en un lodazal:

> Otro día siguiente, que casi todo él sin cessar avía llovido, a buel-tas de un frío cierço, que los pinos con increíble furia derribava, no muy desviado del río, a la parte de la sierra, encontré al Baquero Vrsanio, tan mojado y lleno de lodo, que si yo enxuto, y bien comido me hallara, de buena gana riera su donoso talle y vistas: y más quando con mil plazeres, como si un gran sucesso fuera, me llegó a contar de la manera que al passar unos atolla-deros que junto al vado se hazen, así a un tiempo se le fueron ambos pies, que quando sobre sí volvió, se halló tendido en el lodo donde largo rato, por no sacar las manos del seno, no se pudo desmarañar de su capote: y lo que sobre todo a mí mayor gana de reír me dava, era ver, que en su cuerpo no traxesse cosa enxuta, sino las manos, y éstas hasta entonces no las avía saca-do del seno, temeroso que el frío no se las arrebatasse [...][15].

Y más llamativo es el ejemplo que nos brindan las *Tragedias de amor*, cuando Lidoro y Daciano se ríen de la vanidad de una pastora en

14 Mercader, Gaspar, *El prado de Valencia,* Valencia, 1600, pp. 20-21.

15 Balbuena, Bernardo de, *Siglo de oro en las selvas de Erifile,* Madrid, 1608, ff. 37v-39v.

absoluto hermosa. El engaño en que vive resulta de todo punto humorístico, no sólo para los pastores que la escuchan, sino incluso para los lectores. Creyendo que nadie atiende a sus palabras, dice:

> Que bien se vee la malicia y invidia de Laura, pues por loar la negrura de sus cabellos, vituperaba el roxo color de los míos que son como hebras de oro, y a las narizes me ponía fallos que eran anchicortas, los ojos pequeños, las mexillas descoloridas, y la voca grande, los labios cárdeno y los dientes descarnados. Esta fuente me desengañará de todo. Levantóse, llegóse al agua y mirándose en ella diziendo: ¡Ay Dios, quán falsas y invidiosas son algunas gentes y quánta pena reciben de la hermosura agena! [...]. Bendito sea el día en que nací, el padre que me hizo, la tierra que piso y el pan que como, y bendita sea tan buena fuente que quita de dudas y saca de engaños descubriendo tan milagrosas verdades. Con tales meneos, y afectos, engañada del amor propio, dezía esto la pastora, que Eusebio y los pastores ya no podían dissimular la risa[16].

Todos estos ejemplos responden a una de las principales causas que más mueven a risa en la literatura. Ya lo señaló Alonso López Pinciano en la epístola nueve de su *Philosophia Antigua Poetica*, dedicada a la comedia, al afirmar que «la materia de la risa es fundada en torpeça y fealdad»[17].

2.2. Cuentos y composiciones poéticas humorísticas

La risa no sólo se desprende del propio comportamiento de los personajes, sino que, en algunos libros de pastores, se desencadena a partir del relato o la recitación de cuentos y composiciones poéticas humorísticas. Tal es el caso de *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, de Jacinto de Espinel Adorno, en el que se intercalan un par de cuentos de innegable raigambre popular —al estar basados uno en el engaño y otro en la confusión[18]—, que ponen una nota de humor en la historia pastoril. Ambos son narrados por el personaje princi-

16 Arze Solórzeno, Juan, *Tragedias de amor,* Madrid, 1607, ff. 165v-166v.

17 Carballo Picazo, Alfredo, ed., Madrid, CSIC, 1973, p. 32.

18 Aunque ninguno de ellos aparece catalogado en Stith Thompson, *Motif index of folk literature*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University, 1955, ni en Aarne, A., ni en Thompson, S., *Los tipos del cuento folklórico*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1995.

pal de la obra, Arsindo. El primero de estos relatos alude al modo en que engañó a un pastor ignorante, convenciéndolo de que le dejara comerse los tasajos que llevaba en una olla y dijera a los compañeros que le esperaban hambrientos que se le cayeron por lo calientes que estaban, pero éstos no le creyeron y optaron por mantearlo[19]. No muchas páginas más adelante, este mismo pastor vuelve a introducir un nuevo relato jocoso por él protagonizado, cuando al despedirse de un amigo por la noche, confundido por la oscuridad, comenzó a increpar y a bregar con un bulto alargado que resultó ser una viga, provocando la hilaridad en los allí congregados[20]. Es necesario señalar que, aunque en contexto y con personajes diferentes, existen varios cuentos populares de carácter humorístico basados en la confusión originada por la oscuridad[21].

En otra obra, no muy alejada en el tiempo de ésta, *El prado de Valencia*, se introducen diversas composiciones poéticas que causan la risa de quienes las escuchan, seguramente de quienes las leyeron y aun de quienes hoy las leen. Los pastores, en esta novela, no se entretienen tanto con el lamento de los enamorados, sino con la entonación de poemas y canciones. El pastor de Denia lee, de un papel sellado, las coplas que cuentan cómo una dama, por equivocación, en lugar de dar un billete a su amado le dio un papel con sus pecados:

Tú piensas con el papel
acreditar tus pasiones,
y avré de serte cruel
si juzgo por las razones
que van escritas en él.
Estraños son tus cuidados,
pues con efetos turbados,
tan sin acuerdo estuviste,
que por billete me diste,
el papel de tus pecados.

Lo que yo miro de aquí
que tu descuido promete
es ver que darás allí
al confessor el billete
que escribiste para mí.
Que a él con nuevos errores

19 Espinel Adorno, Jacinto de, *El premio de la constancia,* Madrid, 1620, ff. 52-54.
20 Espinel, Adorno, Jacinto de, *op. cit.* (nota 19), ff. 58-59.
21 Maxime Chevalier señala algunos en su libro *Tipos cómicos y folclore. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Edi-6, 1982, pp. 120-121.

porque nunca te mejores,
y que todo se rebuelva,
pues pides que yo te absuelva,
pedille querrás fauores
[...][22].

Y, dentro de esta misma obra, el pastor Lisardo entona unas redondillas que desmitifican por completo el amor al tratar de un galán que estaba esperando a su dama, que nunca llegó porque se le rompieron los chapines:

Amor con traças ruines
porque mi dichosa traça
no tuviesse alegres fines,
colérico despedaça
el corcho de tus chapines.
Y como lo hizo pieças,
porque a hazerme bien empieças,
o al menos lo determinas,
quando a mi suerte caminas,
en mi desdicha tropieças.
[...][23]

Estos ejemplos de poemas de tipo humorístico son muy del gusto de las composiciones que se cantaban y se improvisaban en las academias literarias del XVII. No podemos pasar por alto que Gaspar Mercader formó parte de estas reuniones y que además concibió su novela pastoril como un breve cancionero en el que poder incorporar sus poemas y los de otros poetas contemporáneos[24].

2.3. Efecto del desamor

El tercero de los puntos que me interesa señalar como generador de situaciones risibles es el provocado por efecto del desamor. En los libros de pastores estos personajes siempre se manifiestan ante el amor, aunque sea para declararse libres de él. Una de las figuras más atractivas que aparecen en muchas de estas obras es la del desamorado. Quien

22 Mercader, Gaspar, *op. cit.* (nota 14), pp. 182-183.
23 Mercader, Gaspar, *op. cit.* (nota 14), p. 179.
24 *Cfr.* King, Willard F., «Prosa novelística y academias literarias en el XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, X (1967).

mejor ha sabido perfilar a estos personajes que niegan el amor ha sido Cervantes, no sólo en la figura de Gelasia, en *La Galatea*, sino también en la de Marcela, del primero de los episodios pastoriles intercalados en *El Quijote*. La particularidad de estos pastores es que, aún siendo enemigos del amor y causantes de que otros lo padezcan, no lo ridiculizarán nunca. Sin embargo, en obras posteriores como *La constante Amarilis*, de Cristóbal Suárez de Figueroa, el pastor Damón se lamenta del modo en que Tarsia, su enamorada, se rió de él cuando le declaró su amor:

> Mas amor que desata las lenguas a sus siervos, haziendo a vezes se manifieste más bien vn tierno coraçón con palabras imperfetas y confusas, que con acentos distintos y elegantes, mandó hablase mi silencio con eloquencia, y rogasse con humildad mi turbación. Rióse quien la causaba, y (aunque cubriendo de púrpura el rostro) recibió al parecer suavemente estos miedos y recelos míos; sin reprehender por entonces mi atrevimiento, ni admitir al descubierto mi fe: mas de allí a poco se fue mostrando sorda a mis quexas, ingrata a mi afición, y esquiva a mis ruegos[25].

Esta situación se repetirá, de manera semejante, en *La enamorada Elisea*, en la que don Felis y la pastora que da nombre a la obra se ríen sin compasión del desgraciado Rusticano al verlo desmayarse por amor a esta última[26]. Y lo mismo en *Desengaño de celos*[27], pues la pastora Clarina se burla del dolor del enamorado Delanio.

A esos tres factores, ya analizados, que provocan la risa, habría que añadir uno más —no de menor importancia—, que merece ser tratado aparte por su condición única. Se trata del personaje de Cardenio el Rústico, de *La Arcadia* de Lope de Vega, definido y perfilado con las características propias del gracioso de comedia, aunque, según Juan Bautista Avalle-Arce, «En su aspecto más amplio la concepción de la novela tiene bastante parecido con la de tantas comedias suyas de enredo»[28]. Cardenio aparece en más de una ocasión sobre su flaco asnillo, al que alaba y quiere más que a cualquier mujer. Sus opiniones acerca de los más variados temas sirven de contrapunto satírico.

25 Suárez de Figueroa, Cristóbal, *La constante Amarilis,* Valencia, 1609, p. 8.
26 Covarrubias Herrera, Jerónimo de, *Los cinco libros de la enamorada Elisea,* Valladolid, 1594, f. 37v.
27 López de Enciso, Bartolomé, *Desengaño de celos,* Madrid, 1586, p. 40.
28 Avalle Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, p. 165.

3. Conclusiones

Con relación a la inclusión de la risa humorística en el interior de las novelas pastoriles podrían aducirse más ejemplos pero estamos rozando los límites del tiempo permitido y es hora de ir concluyendo.

La presencia abundante de las lágrimas, además de ser un motivo, como hemos visto, que comulga con las otras características del género de los libros de pastores, podría considerarse heredera de la ficción sentimental —aunque eso sí, sólo en el hecho de que los personajes de ambos modelos narrativos lloran, y no en el modo en que lo expresan, pues es más hiperbólico e incluso metafórico en las novelas sentimentales[29]—.

Seguramente el término «risa» y otros términos relacionados con este mismo campo semántico presenten menos ocurrencias en los libros señalados que las apuntadas para el vocablo «lágrimas» en *La Diana*. Lo importante, no obstante, no es tanto la cantidad como el modo en que la incursión de la risa en las novelas pastoriles distorsiona la armonía perfectamente melancólica de éstas.

La lectura aislada de estos episodios, cuentos o poemas en absoluto haría sospechar que son fragmentos extraídos de novelas pastoriles, pues no existe ni conexión temática ni mucho menos ideológica. Sin embargo, se dan y no de manera escasa —como se ha comprobado—, en muchas de las novelas que componen el *corpus*. Es evidente la diferencia con esos breves guiños escasamente humorísticos de la *Diana* y de otras obras iniciadoras del género, en las que los pastores reían sin que apenas existiera ruptura con la atmósfera melancólica creada por el sufrir y el lamentarse de los pastores. La presencia de la risa, especialmente en los títulos aparecidos durante el XVII, sirve para corroborar que el género había evolucionado y que los autores habían sabido percibir los cambios de gusto en los lectores y habían intentado ofrecer algo más acorde con sus intereses, contribuyendo, consciente o inconscientemente, a la decadencia y posterior desaparición del género.

29 Tal como afirma Enrique Moreno Báez en la introducción a su edición, ya citada (en nota 2), de *La Diana*: «El sentido de la proporción que caracteriza al arte del Renacimiento no deja aquí que el dolor aflore con la desmesura con que se muestra en las novelas sentimentales. ¿Quién no recuerda a aquel personaje de la *Cárcel de amor*, que, lastimado por una respuesta de Laureola, nos dice que, si fuera buscado, por el rastro de mis lágrimas pudieras hallarme? ¿O cuando Curial, al recibir una carta de Güelfa, se desmaya por lo violento que es el deseo que le entra de verla? ¿O aquel episodio de *Menina e moça* en que Bimnarder llorando hace un charco en el que una tórtola viene a beber? Nada de esto hay en la *Diana*, cuyo autor evita lo ruidoso y lo desmesurado, y donde las hipérboles son de lo menos original que puede imaginarse y repiten una y otra vez la imagen del que acrecienta con su llanto un río o una fuente, o se limita a ponderar por medio de una cifra elevada», pp. XLIII-IV.

BIBLIOGRAFÍA:

Libros de pastores

Arce Solórceno, Juan, *Las tragedias de amor*, Madrid, 1607, BNM R/5438.
Balbuena, Bernardo de, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile,* Madrid, 1608, BNM R/2831.
Covarrubias Herrera, Jerónimo, *Los cinco libros intitulados de la enamorada Elisea,* Valladolid, 1594, BNM R/11214.
Espinel, Jacinto de, *El premio de la constancia,* Madrid, 1620, BNM R/13353.
Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Morby, Edwing S., Castalia, Madrid, 1975.
López de Enciso, Bartolomé, *Desengaño de celos,* Madrid, 1586, BNM U/2940
Mercader, Gaspar, *El prado de Valencia,* Valencia, 1600, BNM R/1182.
Suárez de Figueroa, Cristóbal, *La constante Amarilis,* Valencia, 1609, BNM R/13345.

Bibliografía general

Aarne, Antti y Thompson, Stith, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1995.
Arredondo, Mª Soledad, «Las críticas a los libros de pastores: de la ironía a la parodia», *Dicenda* 6 (1987), pp. 349-358.
Atkinson, William C., «Studies in literary decadence. III. The pastoral novel», *Bulletin of Hispanic Studies*, IV (1927), pp. 117-126 y 180-186.
Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
Brandenberger, Tobias, «¿'Decadencia' y 'muerte' de géneros? Reflexiones críticas», en *Actas del II Encuentro Internacional de Filólogos Noveles (Granada 7 de mayo-Córdoba 10 de mayo de 2001)*, Basel-Granada-Córdoba, Universität de Basel-Universidad de Granada-Universidad de Córdoba, 2002, pp. 7-12.
Chevalier, Maxime, *Tipos cómicos y folclore. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Edi-6, 1982.
Curtius, Ernst Robert, «Bromas y veras en la literatura medieval», en *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 594-618.

Green, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, tomo I, cap. II: «Risa medieval: el Libro de Buen Amor», pp. 44-93.

Jammes, Robert, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Theâtre Espagnol. Toulousse 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980, pp. 3-11.

King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el XVII*, *BAE*, X (1967).

La risa en la literatura española (Antología de textos), edición, introducción y notas de Antonio J. López Cruces, Alicante, Aguaclara, 1993.

López Pinciano, Alonso, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, vol. III.

Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. Enrique Moreno Báez, Madrid, Editora Nacional, 1981.

Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

Thompson, Stith, *Motif index of folk literature*, Bloomington-Indiana, Indiana University, 1955.

Wallace, Jeanne C., «El llanto como elemento dramático en *La Galatea*», en *Cervantes and the pastoral*, ed. José J. Labrador Herraiz y Juan Fernández Jiménez, Cleveland, University, 1986, pp. 185-195.

Lazarillo de Tormes: variantes de la técnica narrativa de la novela al cine[1]

Luisa Shu-Ying Chang

Introducción

Los estudios de «cultura comparada» (de diferentes géneros o diferentes áreas culturales) han llegado a ser una rama importante de investigaciones científicas a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Es digno de atención que la cultura cinematográfica, desde su tendencia de consumo comercial hasta su técnica derivada de la alta tecnología industrial, se haya convertido en un campo de estudio interdisciplinar junto a otras investigaciones científicas. Tomaremos como ejemplo y tema del presente artículo la novela picaresca de la época renacentista española el *Lazarillo de Tormes* (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*[2]) para dedicarnos a los estudios transculturales, y enfocaremos el «trasplante de la técnica» o «transculturación» entre dos géneros dispares —la novela y el cine— que engendran otro mundo caleidoscópico del arte. *Lazarillo de Tormes*, novela que apareció en pleno esplendor político-cultural del Siglo de Oro español, se considera la primera novela moderna europea, y a su vez presenta un gran contraste entre la potencia del Imperio Español y el pauperismo y mendicidad social que trasluce la familia del niño Lázaro. Aparte de ser una novela realista de género, es a la vez una obra representativa del subgénero llamado «novela picaresca», que más tarde se ha convertido en una tradición novelística de la literatura española. Cuatro siglos después, esta obra ha sido adaptada y proyectada al público lector como un nuevo espectáculo, a través de la formidable técnica cinematográfica y los

1 La novela *Lazarillo de Tormes* ha sido llevada al cine dos veces, la primera en 1925, dirigida por Florián Rey y la segunda en 1959 por César Fernández Ardavín. Esta última versión ganó el Gran Premio Oso de Oro en el X Festival de Berlín (1960). Este mismo año el Jurado del Círculo de Escritores Cinematográficos calificó a Ardavín como mejor realizador del año y a su obra fílmica como la mejor película, la mejor fotografía y la mejor música. Véase *La novela española y el cine* de Luis Quesada, Madrid, Ediciones JC, 1986, p. 32.

2 Como referencia textual, escogemos dos ediciones distintas de Francisco Rico y Alberto Blecua.

efectos audiovisuales del arte fílmico. La industria cinematográfica se ha desarrollado desde hace más de un siglo como gran fruto explotado del siglo decimonónico al cabo de la revolución industrial.

Aquí surgen el interés y la curiosidad nuestra por indagar la doble presencia de esta obra picaresca —la representación literaria y la fílmica— que puede tener muchas variantes, como por ejemplo los diferentes focos de atención, puntos de vista entre el autor (anónimo) y el director de cine, las circunstancias y condiciones del trasfondo social del siglo XVI y el XX, las características literarias y las consideraciones artísticas del cine, etc. Todos estos elementos ejercen una gran influencia en la forma y técnica de presentación. Basándonos en los estudios teóricos analizaremos primero la forma de adaptación de la novela al cine, y a continuación, las discrepancias de la técnica narrativa entre la novela y el cine, sendos valores y méritos, desde el punto de vista de un escritor literario y un director de cine, respectivamente.

NOVELA PICARESCA Y PELÍCULA «PICARESCA»

Alexander A. Parker tiende a ejemplificar que el *Lazarillo de Tormes* no es una auténtica novela picaresca propiamente dicha porque en cierto sentido «Lázaro no es en modo alguno un pícaro»[3]; no obstante, Parker no niega que su contribución de precursor queda patente[4]. Justificando el valor literario del *Lazarillo de Tormes* desde otro horizonte, Francisco Rico indica que «es inútil caracterizar la novela picaresca por referencia exclusiva al tipo real del *pícaro* o al arquetipo de la picaresca cotidiana: otra cosa es intentarlo a partir del *personaje*, la criatura literaria del Pícaro»[5]. Adoptemos el juicio que adoptemos, la película de Ardavín será menos «picaresca» aún en el sentido de «pícaro» y en las condiciones que se le imponen. La etimología del vocablo «pícaro» del siglo XVI también ha experimentado una evolución y generalización hasta la explicación en sentido lato del siglo XX; así, como interpreta Parker:

3 Parker, Alexander A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, (título original: *Literature and the delinquent. The picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753*), Madrid, Editorial Gredos, 1975, p. 37.

4 Parker, *op. cit.* (nota 3), pp. 39-40.

5 Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 100.

> Ya que hoy, la palabra picaresca normalmente se aplica de hecho a «cualquier novela en la que el protagonista emprende un viaje en el curso del cual tropieza con hombres de toda suerte, clase y condición»[6].

Al hilo de la lectura de la novela y al paso del crecimiento del niño Lázaro percibimos el carácter y la personalidad del protagonista, desde que es un pobre niño desgraciado hasta que acaba convirtiéndose en un adulto que acepta un matrimonio deshonroso. Lázaro ya constituye el arquetipo de un personaje «bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza»[7]. No obstante, todas estas características se plasman bien esfumadas en la película, en la que, en vez de ser un «delincuente», un mísero a la fuerza del siglo XVI, Lázaro se transforma en un «divertido»[8] vagabundo del siglo XX, a pesar de que no por esto deja de sufrir a lo largo de su vagabundería. El personaje se presenta más bien con un matiz cómico en vez de ser muy trágico y mezquino. Si dejamos el texto novelístico al lado, delante de la pantalla igual nos enfrentamos a un viaje realizado por un niño vagabundo en su ruta de búsqueda del pan. No obstante, el «vagabundaje» y el hambre que aguijonea por la escasez de comida no se presentan tan fuertes y vívidos como los que se perciben a través de la novela. Lo que ha adaptado César Fernández Ardavín, director y guionista, para su película basada en la novela homónima, es la interpretación generalizada de la picaresca, que encaja con la corriente española de los años cincuenta y sesenta al estilo de «libros de viaje»[9]. El tema del hambre, con el que se puede descubrir más explícitamente el punto flaco de los seres humanos, tampoco ha sido revelado con mucha seriedad. Este puede ser el punto de vista del director, y el trasfondo social en el que vive le guía hacia esta presentación moderada.

Realismo versus antirrealismo

En su libro *Understanding movies* (*Conozca el cine*)[10], Louis Giannetii pone el dedo en la llaga de la dificultad de un guionista del cine y la im-

6 Citado por Parker, *op. cit.* (nota 3), p. 5. La cita de Parker viene del libro de Allen, Walter, *The English Novel*, Penguin Books, 1958, p. 32.

7 Parker, *op. cit.* (nota 3), p. 37. Ha sido definición del primer *Diccionario de la Academia Española* de 1726 que refleja el uso del siglo XVII.

8 Aquí nos referimos más bien al carácter del personaje.

9 Véase la «Introducción» de Pozuelo Yvanco, José María, a *Viaje a la Alcarria*, de Camilo José Cela, Madrid, Espasa-Calpe, Coleccion Austral, 1993, pp. 9-53.

10 La traducción del título al español es mía.

posibilidad de reproducir totalmente una obra literaria a la forma fílmica[11]. El talento del guionista no se valora en la reproducción del texto, sino en cómo arreglar y revelar el texto literario. Según Giannetii, la adaptación puede clasificarse en tres tipos: adaptación suelta, adaptación fiel y adaptación literal[12]. En base a este criterio, la película *El Lazarillo de Tormes* puede ser una adaptación fiel, si bien ha suprimido varios tratados de la novela, como por ejemplo el cuarto, el sexto y el séptimo, que de hecho son relativamente menos intensos que los demás tratados adaptados al cine. No obstante, los episodios llevados a la pantalla, a su vez, han sido alargados y forman el ritmo de la película en constantes caídas[13]. El texto literario, sea suprimido o alargado, sigue esta fidelidad teórica de la filmología frente a la materia literaria. Carlos Fernández Cuenca también aborda este tema de la adaptación textual:

> Ha puesto Ardavín mucha fidelidad, la que permitía el paso de expresión de un medio a otro y la que las circunstancias hacían posible en su trabajo riguroso. Usa abundantes y espléndidos escenarios naturales, incluso estupendos interiores auténticos de extensa geografía castellana (Salamanca, Toledo, Lerma, Frías, La Alberca...) mostrándolo todo en una plástica audaz y siempre adecuada y armoniosa...[14].

Cabe tener en cuenta que, además de la trama, el tema de la novela picaresca tiene que ver con los elementos religiosos. Así, como oberva Américo Castro, «la novela picaresca surgió como expresión del resentimiento social de la gente mísera contra las clases privilegiadas[15]. En otra situación Parker reiteró esta idea y enunció la correlación entre la influencia religiosa y la literatura picaresca: «La novela picaresca nace con el movimiento de reforma religiosa»[16]. De este modo vemos que los tratados del encuentro de Lazarillo con el clérigo, el buldero y los elementos eclesiásticos forman el eje central de la trama y ambientan la mayor parte del texto fílmico. La injusticia social, la hipocresía y el cinismo de la sociedad española del siglo XVI son, a su vez, problemas so-

11 Giannetti, Louis, *Understanding movies*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1996, p. 386.

12 Giannetti, *op. cit.* (nota 11), p. 387.

13 Augusto M. Torres, *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 174.

14 Citado por Quesada, *op. cit.* (nota 1), p. 31. El artículo de Carlos Fernández Cuenca lo publicó en el diario madrileño *Ya* del mismo año que la película rodada.

15 Citado por Parker, *op. cit.* (nota 3), pp. 48-49. La cita de Parker viene del artículo «Perspectiva de la novela picaresca» en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960.

16 Parker, *op. cit.* (nota 3), p. 60.

ciales del siglo XX y Ardavín los revela sin ocultarlos, aunque tampoco sin mesura.

En cuanto a la variación del texto novelesco al texto fílmico cabe decir que, además de ser el pionero de la novela picaresca, el *Lazarillo de Tormes* es a la vez una novela de «realismo social». El personaje del pícaro y la narración en forma autobiográfica son factores primordiales para denominar lo que es una novela picaresca. En el siglo XVI, el *Lazarillo de Tormes*, con su popularidad y gran aceptación del lector público, no podía evitar el destino de ser llevado al Catálogo de libros prohibidos (1559)[17]. Es comprensible, pues, que el director de cine César F. Ardavín, que vivió en pleno dominio del generalísimo Franco con la dictadura, tuviera que cuidar su forma de presentación. Tal como los críticos de cine han hecho hincapié en su preocupación por motivos comerciales para plantear un ambiente ameno y por causa política para que su obra fílmica sea «cine de lo posible»[18] ante la censura.

> Esa traición a la obra original está hecha en función de una razón de índole comercial que busca lograr un film amable, apto para grandes públicos, hurtando las lacras del pasado histórico español, más bien planteando el relato desde una posición «literaria», culta, estilística, asumiendo la carga ideológica, crítica, del autor anónimo[19].

A juicio de esta crítica, vemos que hay una gran gama de variedades de la novela al cine. La novela narra la vida de Lazarillo desde los ocho años de edad hasta que se casó con una criada del arcipreste, mientras que, en el cine, Lázaro se presenta en pleno periodo infantil desde el principio hasta el final. En la novela, pues, el mundo de Lázaro se proyecta desde la sencillez infantil hasta la madurez del adulto, y el protagonista experimenta una evolución sicológica y física, mientras que el Lazarillo del cine se porta de un modo más inocente, más encantador, sin mucha bellaquería y digno de compasión (en el sentido de la aceptación del público). Además, en el cine parece que Lazarillo sale de casa en busca de aventuras, y no se vislumbra ese tono miserable y humilde que se ha descrito la novela. Lo mismo conmenta Augusto M. Torres diciendo que Marco Paoletti (actor que desempeña el papel de Lazarillo) era «muy co-

17 Rico, Francisco, *op. cit.* (nota 5), p. 95.

18 «Cine de lo posible» lo utilizo para describir la situación flexible o tolerante de la censura, ya que durante los años sesenta del pasado siglo, en España se hablaba mucho de «teatro de lo posible» para interpretar la representación teatral de Antonio Bueno Vallejo y «teatro de lo imposible» (censurado) de Alfonso Sastre.

19 Quesada, *op. cit.* (nota 1), p. 32.

nocido en aquella época de *niños prodigio*, demasiado pequeño, guapo y blando para encarnar al protagonista[20]. Como consecuencia, esta imagen pública de un niño prodigio es muy difícil que encaje con el concepto del pobre mendigo Lázaro de la novela y su imagen primitiva en la Biblia. Además, el niño de la película aún confiesa sus faltas con claro arrepentimiento, al contrario de la astucia sofiscada de la novela al aprender de sus amos todos los trucos e intrigas. Es lógico que el filmaje atienda mucho a los actores que protagonizan los personajes novelísticos, ya que Carlos Casaravilla (ciego), Marco Paoletti (Lazarillo), Margarita Lozano (madre), Memmo Carotenuto (jefe), Antonio Molino Rojo (alguacil), Juan José Menéndez (escudero famélico), etc., hasta cierto punto, son actores conocidos de la época. El reparto cinematográfico decide la suerte o la taquilla de la película, y en ésta se han limado las asperezas y el desgarro de los elementos característicos de la novela picaresca[21]. El cine ha embellecido al protagonista y a los personajes, e incluso ha elevado el espíritu noble en cotraposición a la baja categoría social a la que pertenece esa galería de tipos (ciego, capellán, alguacil, escudero, buldero... etc.)[22].

Por otro lado, si dejamos aparte el realismo autobiográfico de la picaresca o la «traición» del director al texto literario y tomamos como punto de partida el arte cinematográfico y la estructura espacial del montaje fílmico, podrá haber una perspectiva y justificación más objetiva. La película *El Lazarillo de Tormes* se estrenó en el año 1959, época en la que se trataba mucho de la «autoría» («la politique des auteurs» en francés), autonomía del autor/director y el valor de cada medio de expresión[23]. Esta teoría del director francés François Truffaut cuyas directrices abogan por el estilo y la técnica personal del director cuando interpreta cualquier materia según su propia estilística y estética. De modo que los directores de cine, en el rodaje de la película, en vez de atender al «qué» (la materia textual), se preocupan por el «cómo» (la técnica en conjunto) para justificar el valor de la obra fílmica[24]. Ardavín debe de tener en cuenta esta iniciativa de la «política del autor» para rodar *El*

20 Torres, *op. cit.* (nota 13), p. 173; *Diccionario del Cine Español*, prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón, Madrid, Espasa, 1996, p. 272.

21 Quesada, *op. cit.* (nota 1), p. 32.

22 En su *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, 1972, Maurice Molho trata la cuestión de que, si el *Lazarillo de Tormes* es un libro antinobiliario, al menos en la novela se condena a los personajes fuera de la serie del espíritu noble (p. 53).

23 A mediados de la década de los cincuenta, el director de cine francés François Truffaut —en la revista *Cahiers du Cinéma*— publicó su concepto de «la politique des auteurs», con el que causó un gran impacto en la crítica del arte cinematográfico.

24 Giannetti, *op. cit.* (nota 11), pp. 447-448.

Lazarillo de Tormes, y, si no, es digno de aprecio y mención especial que haya hecho un nuevo experimento «traidor» en la perspectiva convencional respecto a la adpatación literaria al cine. A consecuencia de esta aportación teórica de la «autoría», la novela sirve de base estructural para la película, y, a continuación, el director es el que manipula toda la operación para intercalar sus consideraciones artísticas y recalcar su propio estilo como director de cine.

Al paso de un montaje a otro notamos que los personajes de la película son relativamente más amenos, comprensivos y humanos. El pícaro no tiene tendencia a ser un «pícaro» propiamente dicho, y los amos ruines despiden virtudes humanas de cuando en cuando. Al arreglar los elementos religiosos, se nota que el director ha moderado el aspecto negativo de la Iglesia. Añadir la escena de la confesión de Lázaro puede ser un reflejo de la necesidad de la fe en la vida coditiana y el apoyo moral para los seres humanos a través de la religión. El rechazo eufemístico y la confesión del buldero ante la niña ciega que acude a él por otro «milagro» para su hermanito enfermizo es otra forma de revelar la pureza en el fondo del alma de cada cual, por muy engañoso que sea. El buldero dice a la niña: «Soy el más falso de cuantos hombres que hayas visto y soy el peor de todos aquí presentes, no esperes nada de mí». Por esta confesión del buldero se divisa la naturaleza humana y se descubre que la verdad sólo se trasluce en el mundo de la candidez y la sinceridad. Fuera del mundo de la niña ciega, todo está cubierto por la hipocresía y la mentira de los adultos, la ignorancia y la ceguera de los creyentes, más, en este caso, el silencio de Lazarillo ante la trampería de los bulderos. ¿Acaso podría ser el ideal del director plantear un mundo cuajado de esperanza dentro de esa sociedad llena de falsedad?

Punto de vista: objetividad y subjetividad

El valor de la narrativa picaresca reside en que el protagonista cuenta su propia experiencia. La historia de Lázaro tiene sentido sólo cuando él mismo nos cuenta su propia autobiografía. En el cine, los estudios semióticos muchas veces indican que la forma narrativa en primera persona revela más autoridad y autenticidad de la historia personal del protagonista[25]. Ante esta novela el lector es «el otro» frente al narrador-autor. Sin embargo, en el cine el director Ardavín ensancha la vía de

25 Stam, Robert; Burgoyne, Roberto; Flitterman-Lewis, Sandy, *New vocabularies in film semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond,* London, T J Press, 1992, p. 99.

comunicación, invitando al lector público que participa en la vida de Lázaro como si fueramos Lázaro mismo. Augusto M. Torres cree que Ardavín plantea «demasiado simple la estructura de itinerario, sólo alterada cuando al final se descubre que el primer plano inicial de un hombre y la voz de fondo que puntea el relato corresponde, respectivamente, al de un cura y a la confesión de Lázaro[26]. No obstante, creo que el cura que sale en el primer plano al comienzo de la película con cara de perfil (tres cuartos)[27] crea intensidad y suspense de la trama. A través de esta disposición tridimensional (la confesión de Lázaro, el cura oyente y el espectador público delante de la pantalla), los espectadores pueden ser narradores como Lázaro, confesando «nuestra historia en común». Entonces, el público lector es narrador-sujeto contando la historia de modo subjetivo. Por otra parte, el cura escucha con cara de sospechoso, moviendo los ojos, lleno de escrúpulos y mirando de un lado a otro; es un oyente-objeto a la forma objetiva. Mientras que al final, la cara del cura sale más segura y transmuta de tres cuartos de perfil a la espalda de la cámara y sólo se ven la rejilla del confesionario y la cara de Lazarillo. La voz del cura contesta a Lazarillo: «no diré nunca que esta boca es mía» en respuesta a su confesión. Esta variación de la postura del cura hace al espectador convertirse en oyente frente a Lázaro. Los espectadores estamos metidos en el confesionario, como el cura, y escuchamos la confesión de Lazarillo de modo objetivo. En la primera secuencia las palabras de Lázaro salen en forma de «monólogo», una comunicación lateral, mientras que al final interviene la respuesta del cura y la comunicación llega a ser un diálogo bilateral. La postura del cura puede provocar una transformación del espectador público entre el sujeto y el objeto. Es decir, los espectadores pasamos del papel de Lazarillo al de cura, contando y escuchando la confesión del protagonista. Las palabras del cura se convierten en un sentido común (y sentimiento común), y allí despiden la compasión y la misericordia del espectador público frente a las vicisitudes de la vida del niño. La función del doble (desdoblamiento de personalidad) del espectador del confesante-oyente en el cine sustituye a la función singular de ser receptor/lector sólo en la novela.

26 Torres, *op. cit.* (nota 13), p. 173.

27 Según Giannetti (*op. cit.* (nota 11), pp. 76-79), la focalización de cámara al personaje tiene gran importancia en la presentación y significado subyacente en cuanto al aspecto psicológico del personaje. Generalmente se divide en cinco posturas: de cara al foco; de medio perfil, de perfil, tres cuartos de perfil y de espalda a la cámara. Cuanto más se ve al personaje, tanto más entrañable resulta el ambiente y, en cambio, también más misterioso.

La aparición de la niña ciega crea otro plano de dramatismo fuera del argumento de la novela. Ésta es la causa por la que Lazarillo acude al cura a confesarse. En este episodio del encuentro del niño Lazarillo y la niña ciega, el protagonista Lázaro (autor-narrador) se retira al segundo plano, suplantado por la niña ciega, convirtiéndose en un oyente-espectador. Lázaro se encontró con su igual, compadeciendo la tristeza y la resignación de la niña (otra narradora-otro sujeto) porque se le va a morir el hermanito. El falso «milagro» que han creado los bulderos no puede salvar la suerte de la familia de la niña. Sin embargo, la niña sigue siendo inocente ante la mentira de los adultos, y el Lazarillo ya está muy metido en el mundo de la observancia hipócrita de la religión a lo largo de sus desventuras. La voz autobiográfica de Lazarillo recobra fuerza a través del testimonio de la vivencia de la niña y en el Lazarillo ya se incuba otra mentalidad. Esta pareja de niño-niña constituye un mundo diametralmente opuesto al de los mayores. Desde luego, la imagen de la niña, al igual que la de Lazarillo (Marco Paoletti), despide un aire de espíritu noble, muy atractiva en la iconografía visual, pero menos realista y convincente para su clase social.

Lenguaje fílmico-contraste del espacio

Aunque los críticos y los directores de cine tienen opiniones muy dispares en cuanto a la división y diferencia entre el cine y la literatura[28], reconocen la flexibilidad de la operación espacial y función audiovisual de la película frente a la escritura de la creación literaria. Respecto al lenguaje ya se ha estudiado que la novela del *Lazarillo de Tormes* se escribe con un lenguaje sencillo y espontáneo, sin mucha adjetivación, a pesar de su uso de refranes tradicionales. El lenguaje del cine que desarrolla Ardavín es mucho más rico y cambiante en sentido lato. A través de los efectos iconográficos, la oposición del espacio y el montaje de los planos, los espectadores pueden averiguar las relaciones de los personajes y el medio ambiente que oprime al protagonista.

En la película, Ardavín suele proyectar un espacio inmenso para hacer contraste con el destino de Lázaro, junto a la destreza de los efectos fotográficos de Manuel Berenguer. Al despedirse de su madre, por ejemplo, Lázaro se va con el ciego, y los dos llegan a un campo infinitamente espacioso: en la pantalla se divisan, a lo lejos, dos figuritas ne-

28 Carmen Peña-Ardid estudia la clasificación tradicional en tres aspectos fundamentales, y menciona las opiniones de oposición en cuanto a esta división. Véase más detalles en *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 159-160.

gras (el ciego y Lázaro) dando la espalda a los espectadores. No se vislumbra ni el horizonte ni el fin de la tierra. El contraste del color negro con el blanco se alterna constantemente dibujando un paisaje nublado. Esta oposición del ambiente natural junto al destino de un niño de ocho años de edad parece aludir a la insoportable gravedad y al peso de la vida impuestos al niño, y a su porvenir inseguro sin que nadie pueda orientarlo. Por otra parte, en la escena de la huida por el callejón estrecho, largo y encerrado como un túnel por las altas paredes, la fuerza del sino no le da a Lázaro la oportunidad de dar la vuelta: detrás de él se ve la luz transparente en la entrada, y alargada hacia el callejón, y, sin embargo, él sólo puede seguir hacia delante, como si quisiera pedir socorro al espectador; pero lo que le queda enfrente tampoco es una salida asegurada, porque al recorrerla se aleja cada vez más de la luz, y delante de él no hay más espacio ni luces. En este escenario atisbamos la vida sin meta de Lázaro y su condición opresiva. Al final de la película, Lazarillo se mete otra vez en un campo inmenso, y ahora es él el que se queda en el plano medio dentro del marco fílmico, mientras a su derecha se van marchando los bulderos. Al ver a los bulderos que se van alejando, él se queda allí sin moverse, abrazado a un árbol firme y único del campo sin límite, un árbol rajado sin la parte superior del tronco pero con ramas y hojas por los dos lados, ¿podría ser un «árbol de la esperanza»[29]? El árbol puede ser símbolo de la predestinación de Lazarillo: en pleno crecimiento se corta y delibita la fuerza de la vida. Al igual que los episodios independientes de la novela, el desarrollo de la acción fílmica queda truncado, sin un desenlace definitivo, como en espera de nuevos acontecimientos, pero ahora Lazarillo está mirando a la cámara y se sitúa vis a vis con los espectadores, pese a la amenanza de la tormenta y la lluvia que van a acometerle. A fin de cuentas, los relámpagos y la tormenta no serán más horribles que los males de los seres humanos. Con estos tres ejemplos de la disposición del marco fílmico notamos que Lazarillo va creciendo y llega a ser consciente del valor de su ser y su existencia. Ahora quiere tomar su propia decisión separándose de aquellos bulderos hipócritas. Si bien en la película el director sólo proyecta la vida de la infancia de Lazarillo, los espectadores pueden figurar su crecimiento y madurez. Giannetti ya analiza cómo el espacio del marco fílmico define la psicología del personaje y su relación social. Dice el crítico:

29 Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1985, p. 61.

> En el cine, el espacio muchas veces simboliza el poder... los protagonistas suelen ocupar mayor espacio dentro del marco cinematográfico, a no ser que sean perdedores de la sociedad y se trate de su actitud inerte o resignación ante estas circunstancias que le rodean. La situación espacial que ocupa el personaje no equivale exactamente a su categoría social, a saber, el papel del rey puede ocupar menos espacio si no es protagonista de la película. De modo que el espacio decide el dramatismo de la película y el director maneja toda la estructura espacial con distintos ángulos de cámara y focos de atención[30].

Esta explicación coincide con el papel de Lazarillo, que es un perdedor, una víctima de la injusticia social y de la pobreza económica. La condición espacial en que se sitúa en el cine suele ser muy humilde, muy amenazante, y siempre en una postura inferior frente a otros personajes que aparecen junto a él. Otras escenas similares pueden explicar esta oposición superior-subordinada al contrastar las relaciones de Lazarillo con los demás personajes. En la escena de comer la salchicha, por ejemplo, cuando le pega el ciego, Lázaro se mete detrás de la rueda, agachado; y, en el momento de tomar las uvas, aparecen en el fondo del plano dos monjas que parecen estar discutiendo o riñendo, lo cual es sin duda una alusión a la inminente querella entre el ciego y Lázaro. Y lo mismo sucede cuando Lazarillo está con los bulderos: al hacer caer el jarrón por un descuido, el alguacil baja del carro y Lazarillo se esconde otra vez detrás de la rueda, para defenderse del posible ataque que le viene de fuera. Si él protagoniza el plano general del marco fílmico, lo que contrasta con su figura solitaria será un vasto ambiente hostil de la naturaleza, que lo desafía y lo acorrala. Todas estas secuencias por medio del arte fílmico y la construcción del espacio serán lo que aventaje al director de cine por encima del escritor para interpretar lo que una novela no puede exponer a través del lenguaje escrito.

Conclusión

Agusto M. Torres indica que el máximo atractivo de la película de Ardavín «es ser una película sobre el hambre, rodada en un momento en que la situación de posguerra de España ha mejorado, pero todavía están en la mente de casi todos las grandes hambrunas de los años cuarenta»[31]. Tanto la novela como la película dejan el desenlace abierto, un espacio

30 Giannetti, *op. cit.* (nota 11), pp. 66-67. La traducción al castellano es mía.
31 Torres, *op. cit.* (nota 13), pp. 174-175.

abierto a la espera de otros incidentes que queden por venir. Sin embargo, al ser mayor de edad, el destino del Lázaro novelístico parece más definitivo, mientras que al Lazarillo de la película todavía le falta mucho por hacer en el futuro. Aparte de la figura de Lazarillo, en el panorama general de estos géneros, observamos que el director de cine tiene una visión de la vida más bien positiva, mientras que el autor del libro (el anónimo) presenta una actitud más negativa. Tal como el destino inverso y el trasfondo social de sendos siglos: la España del siglo XVI iba a encararse al fracaso de la Armada Invencible, mientras que en los años sesenta del siglo XX la España de la posguerra se encaminaba hacia la ruta del mejoramiento económico. Lázaro Carreter sintetiza que «Lázaro... no recompone su vida tras un accidente, sino que va forjándola en conflicto con un mundo hostil; al final, el lector, en desacuerdo con el personaje, observará que el resultado de aquel conflicto es desolador»[32]. En cambio, los conflictos y el percance que se plantean en la película son más llevaderos. El Lázaro y los demás personajes también son más alentadores y conciben el espíritu moral. A pesar de todo, la tragedia siempre perdura y la historia del Lazarillo seguirá dando vuelta por este mundo nuestro, lo cual es el valor literario de la novela en la que el anonimato del autor siente esa necesidad interna de contar, de decir en voz alta y escueta que la vivencia de Lazarillo está dentro de cada uno de nosotros.

32 Fernando Lázaro Carreter, *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Madrid, Ediciones Ariel, 1972, p. 63.

BIBLIOGRAFÍA

Cela, Camilo José, *Viaje a la Alcarria*, introducción de José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 9-53.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.

Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Título original: *Story and discurse: Narrative Structure in Fiction and Film*), versión castellana de María Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990.

Giannetti, Louis, *Understanding movies*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1996.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, edición, introducción y notas de Alberto Blecua, Madrid, Castalia, 1972.

Lazarillo de Tormes, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1992.

Lázaro Carreter, Fernando, *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Madrid, Ediciones Ariel, 1972.

Molho, Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, (título original: *Romans picaresques espagnols*), Madrid, Anaya, 1972.

Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Stam, Robert; Burgoyne, Roberto; Flitterman-Lewis, Sandy, *New vocabularies in film semiotics. Stucturalism, post-structuralism and beyond*, Londres, T J Press, 1992.

Parker, Alexander A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, (título original: *Literature and the delinquent. The picaresque novel in Spain and Europe*, 1599-1753), Madrid, Gredos, 1975.

Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996.

Torres, Augusto M., *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza, 1997.

— *Diccionario del Cine Español*, prólogo de Manuel Gutiérrez Aragón, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

Quesada, Luis, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC, 1986.

El Siglo de Oro visto por Jorge Luis Borges*

Kyung-Won Chung

I. La literatura española del siglo XVII y Borges

Como es sabido, la literatura española del siglo XVI era realista o idealista y al mismo tiempo las dos cosas. En aquel entonces el realismo se caraterizaba por la manifestación de una vida sana, y por la alegría, en tanto que el idealismo se caracaterizaba por la jocundidad y el traspaso de la luz renacentista. En cambio, y debido a la descomposición del Imperio Español, el realismo del siglo XVII es triste, agrio, hosco y hasta cruel. Ya el idealismo empezaba a declinar. Y se acabó el misticismo como su más alta expresión. Además, la admirable fusión de fondo y forma ha acabado. Unos poetas, los culteranos, tratan locamente de conseguir la conquista de la forma con menosprecio del contenido, mientras que otros, los conceptistas, prefieren primordialmente el contenido a la forma con olvido de la expresión literaria. En cualquier caso, nos muestran obras de alta calidad, pero siempre nos damos cuenta de que les falta algo. Por muchos esfuerzos que hagan no pueden lograr la belleza total. De tal manera, el *Polifemo* de Góngora y muchos sonetos de Quevedo, a la vez, aunque de signo contrario, no llegan a la perfección de la obra artística. A pesar de ello, a Jorge Luis Borges le gusta personalmente más Quevedo que Góngora, porque aquél hereda su capacidad de pensador y moralista español mediante su mundo literario.

Por otro lado, a principios del siglo XVII, España dió a luz al *Quijote* por manos de Cervantes. Don Quijote y Sancho en primera fila nos brindan la esencia de la obra: lo ideal y puro triunfa sobre lo material y grosero. Borges ha manifestado en varias ocasiones que aunque él era poco lector de novelas, le fascinaba leer el *Quijote*. Sobre todo, Borges se ha sentido ensimismado en la segunda parte, ya que, a diferencia de la primera, el ambiente de la segunda es sentimental y psicológico, sin tantos golpes ni tantas tundas. En este trabajo vamos a sondear las carac-

* Este trabajo ha sido respaldado por la Hankuk University of Foreign Studies Research Fundo, 2002.

terísticas de la literatura del siglo XVII vistas por Borges en torno a Cervantes y a Quevedo, y al mismo tiempo en las infuencias que ha recibido de esa lectura Borges, para construir su mundo literario.

II. QUEVEDO

1. El literato de los literatos

Borges admira a Quevedo y está convencido de la extravagante omisión de su nombre en los centros de literatos universales. Lo curioso es que Quevedo todavía no se ha valorado como escritor universal. Según Borges, las principales causas de esa curiosidad provienen del hecho de que no existe lo sentimental, ni en la obra y ni en la vida de Quevedo. En realidad Quevedo no es inferior a nadie, sin embargo no nos brindó un personaje simbólico que se apodere de nuestra imaginación. Cada escritor de fama mundial tiene un símbolo propio.

> Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles; Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino; Lucrecio tiene el infinito abismo estelar y las discordias de los átomos; Dante, los nueve círculos infernales y la Rosa paradisíaca; Shakespeare, sus orbes de violencia y de música; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de *yahoo* bestiales; Melville, la abominación y el amor de la Ballena Blanca; Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos[1].

Pero el símbolo no es la única manera objetiva y externa para la fama del escritor. Góngora y Mallarmé perduran en nuestra memoria como los autores que elaboran una obra secreta; Whitman como protagonista semidivino de *Leaves of Grass*. En cambio, Quevedo se recuerda como una imagen caricatural. Respecto a esto Leopoldo Lugones opina: «El más noble estilista español se ha transformado en un prototipo chascarrillero». Según palabras de Lamb, Edmund Spenser era *the poet's poet*, el poeta de los poetas, y ante esto Borges fue impulsado a decir que Quevedo es el literato de los literatos.

1 Borges, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 55-56.

2. Grandeza verbal

Según se dice, los culteranos buscan casi exclusivamente una finalidad estética. Es decir, se sienten más que nada poetas. El conceptista, en cambio, se dirije a una finalidad moral, política y pedagógica. A consecuencia de esto suele hablarse de «la preferencia del culterano por el verso, como se presta más a los primores de la forma, y la del conceptista por la prosa»[2]. De ahí también que haya podido surgir que si el cultismo fue un amenaramiento superlativo del lenguaje, el conceptismo lo fue del concepto o pensamiento. Pero Borges no está de acuerdo con estas definiciones tradicionales sobre las diferencias entre el culteranismo y el conceptismo, y quiere abolir la división tajante entre ambos lados. Borges observa la grandeza de Quevedo en su capacidad de manejar la lengua verbal. Es verdad que Quevedo, como conceptista, tiende a amonestar, aprovechar y enseñar en lugar de deleitar. Sólo aspira a deleitar en útima instancia. Quevedo —perteneciente al conceptismo— produce unas obras ascéticas, filosóficas y políticas. Aunque son menos leídas que sus sonetos, ellas constituyen un amplio sector dentro de la producción de Quevedo, y en sus páginas se ve el alma del escritor, donde continuamente se juntan religión católica, patria y filosofía. Lo que más llama la atención de Borges es que el fervor religioso, el ardor patrio y el ideal filosófico se expresan de manera literaria y estética. En los cuarenta y siete capítulos de su *Política de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor*, Quevedo propone una curiosa hipótesis de que los actos y palabras de Cristo son símbolos secretos que sirven de luz para guiar al político a resolver sus problemas. A fin de cuentas, Borges destaca que Quevedo salva a todos los hombres con un valor retórico.

> Su *Política de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor* debe considerarse, según Aureliano Fernández Guerra, «como un sistema completo de gobierno, el más acertado, noble y conveniente» [...] los actos y palabras de Cristo (que fue, según es fama, *Rex Judaeorum*) son símbolos secretos a cuya luz el político tiene que resolver sus problemas. Fiel a esa cabala, Quevedo extrae, del episodio de la samaritana, que los tributos que los reyes exigen deben ser leves; del episodio de los panes y de los peces, que los reyes deben remediar las necesidades; de la repetición de la fórmula *sequebantur*, que «el rey ha de llegarse a los ministros, no los ministros a rey»... El asombro vacila entre lo arbitrario del

2 Díez-Echarri, Emiliano; Roca Franquesa, José María, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1982, t. I, p. 390.

> método y la trivialidad de las conclusiones. Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje[3].

Así, Borges renueva nuestra visión y forma de ser, aboliendo el criterio anquilosado y antiguo. El escritor argentino nos da otra discordia en el *Marco Bruto*. En esta obra sucede lo mismo: el pensamiento no llega a la perfección, mientras que son perfectos los estilos. Fuera de dudas, el valor de dicho texto se debe al «ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras». Éste verbigracia, es un párrafo del *Marco Bruto*, que copia Borges y que merece el juicio de perfectos:

> «Honraron con unas hojas de laurel un linaje; pagaron grandes y soberanas victorias con las aclamaciones de un triunfo; recompensaron vidas casi divinas con unas estatuas; y para que no descaeciesen de prerrogativas de tesoro los ramos y las yerbas y el mármol y las voces, no las permitieron a la pretensión, sino al mérito»[4].

3. Lenguaje lógico

Borges cita la definición de Chesterton sobre el lenguaje: «El lenguaje no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores, y es muy anterior a la ciencia». Pero Quevedo nunca consideró el lenguaje como el método artístico, porque para él el lenguaje es básicamente es un instrumento lógico. Borges observa que de ahí surge el conceptismo, cuya escencia es lo estructural-mental. La palabra tiene que ser exacta, y estar exenta de metáforas y adjetivos superfluos. La metáfora que se utiliza en la poesía no convence a Quevedo. El escritor conceptista es intolerante con la asimilación de dos cosas por ser falsas: «aguas equiparadas a cristales, manos equiparadas a nieve, ojos que lucen como estrellas y estrellas que miran como ojos». En el lenguaje se necesita más la coherencia y el rigor del pensamiento discursivo. En este sentido Borges muestra posturas negativas sobre los defen-

3 Borges, Jorge Luis, *op. cit.* (nota 1), p. 58. Borges cita al respecto las palabras de Reyes: «Las obras políticas de Quevedo no proponen una nueva interpetación de los valores políticos ni tienen ya más que un valor retórico... O son panfletos de oportunidad o son obras de declamación académica. La Política de Dios, a pesar de su ambiciosa apariencia, no es más que un alegato contra los malos ministros. Pero entre estas páginas pueden encontrarse algunos de los rasgos más propios de Quevedo».

4 Cito por Jorge Luis Borges, *op. cit.* (nota 1), pp. 58-59.

sores de la metáfora. Según ellos la poesía se identifica con la metáfora, y además sin ella no puede existir. Bajo la influencia de Quevedo, Borges ha asumido la posición de que la palabra o la metáfora en sí no pueden poseer el valor poético como portadoras de belleza. Para mayor entendimiento, voy a recurrir a las explicaciones de Loreto Busquets: «Las palabras poseen simplemente multitud de potencialidades que se actualizan en virtud de un afortunado contexto, no en una determinada forma retórica, incluida la metáfora»[5]. Pero al mismo tiempo Borges indica la exageración de Quevedo en cuanto al valor poético relacionado con la metáfora. Quevedo no toma en cuenta que la metáfora no asimila metódicamente dos cosas, sino que hace el contacto momentáneo de dos imágenes. Aparte de esto, Borges nos dio a conocer que Quevedo abominó los idiotismos. Para despreciarlos preparó una rapsodia que se titula *Cuento de cuentos*. Pero a lo largo del tiempo muchos lectores han preferido salvar del olvido las locuciones, al destacar el absurdo de la rapsodia: «*zurriburi, abarrisco, cochite hervite, quitome allá esas pajas y a trochi-moche*».

Por otra parte, Borges nos advierte que para combatir las divinidades idolátricas Quevedo acude a una tradición literaria que se basa en el lenguaje lógico. Pero en el siglo II, Luciano de Samosata combate las divinidades olímpicas por medio de la polémica religiosa. Así, sobre la base del lengaje lógico, el conceptista resuelve los problemas religiosos.

4. El acento personal

Borges no puede dejar de opinar acerca de la poesía de Quevedo, quizá porque él mismo comienza y termina su obra escribiendo poesía. Borges no aprecia tanto los poemas eróticos de Quevedo como los documentos de una pasión. Aún así, en el aspecto de manejar juegos de hipérboles y deliberados ejercicios de petrarquismo, los considera admirables. Uno de los acentos personales de Quevedo es la aspiración al ascetismo estoico causada principalmente por su carácter vehemente. Así es que los seres humanos no deben depender de mujeres. Borges nos muestra unos versos quevedianos para evidenciarlo: «aquél es avisado, que usa de sus caricias y no se fía de éstas». De ahí viene la artificialidad voluntaria que se ve en Musa IV de su Parnaso: «canta hazañas del amor y de la hermosura». Borges observa la melancolía, el coraje o el

5 Busquets, Loreto, «Borges y el Barroco», en Jorge Luis Borges y otros, *Cuadernos Hispanoamericanos, homenaje a Jorge Luis Borges*, 505/507 (1992), p. 316.

desengaño en el soneto que envió a don José de Salas donde se destacan los rasgos conceptistas: «escuchar con los ojos, hablar despiertos al sueño de la vida». Borges pone énfasis en la importancia de las palabras que dieron origen a la imagen poética: «No diré que se trata de una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal, pero sí que sus palabras importan menos que la escena que evocan o que el acento varonil que parece informarlas»[6].

Borges indica otro rasgo peculiar quevediano: la cita a un texto clásico como punto de partida. Por ejemplo, el verso «*Polvo serán, mas polvo enamorado*» (*Musa,* IV, 31) es una recreación o exaltación del de Propercio «*Ut meus oblito pulvis amore vacet*» (*Elegías*, I, 19). Borges explica que el ámbito de la obra poética de Quevedo es muy amplio, y lo enumera de la siguiente manera:

> Grande es el ámbito de la obra poética de Quevedo. Comprende pensativos sonetos, que de algún modo prefiguran a Wordsworth; opacas y crujientes severidades, bruscas magias de teólogos («Con los doce cené; yo fuí la cena»; gongorismos intercalados para probar que también él era capaz de jugar a ese juego; urbanidades y dulzuras de Italia («humilde soledad verde y sonora»); variaciones de Persio, de Séneca, de Juvenal, de las Escrituras, de Joachim de Bellay; brevedades latinas; chocarrerías; burlas de curioso artificio; lóbregas pompas de la aniquilación y del caos[7].

Borges estima que la grandeza literaria de Quevedo existe más allá de la moción que la engendró y de las comunes ideas que la informan. Y que su esencia se hace en los objetos verbales, puros e independientes, como una espada o un anillo de plata. Por eso, Borges define que, como otros grandes literatos, «Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura».

III. Miguel de Cervantes

1. El mundo imaginario poético frente al mundo real prosaico

Borges es reacio a lo novedoso, se resiste a los cambios, a las modas. Más bien ha indagado las formas más puras con la meta de ser un clásico. Yurkievich lo observa de manera muy aguda, y afirma que a

6 Borges, Jorge Luis, *op. cit.* (nota 1), p. 61.
7 Borges, Jorge Luis, *op. cit.* (nota 1), pp. 61-63.

Borges le interesaba cada vez más «no lo sigular, sino lo genérico; no lo ambiguo, sino lo unívoco; no lo pasajero, sino lo intemporal»[8]. A mi modo de ver, este carácter literario borgiano se deriva de la influencia del *Quijote*.

A diferencia de otros libros clásicos como la *Ilíada*, la *Eneida* o la Comedia dantesca, el *Quijote* es realista. Este realismo difiere básicamente del realismo del siglo XIX. Borges insiste en que la forma del Quijote le obligó a Cervantes a contraponer un mundo real y prosaico a un mundo imaginario y poético. Joseph Conrad y Henry James interpretan la realidad como poética. En cambio Cervantes pone lo real opuesto a lo poético. En otras palabras, ha creado la poesía de España del siglo XVII, porque en aquel entonces España no era poética para él. Borges, con mayor importancia, dice que para realizar esta antinomia entre lo real y lo poético en su mundo literario Cervantes recurre a lo sobrenatural.

2. Lo objetivo es lo subjetivo

Borges indica que Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo: el mundo del lector y el mundo del libro. En estas circunstancias la bacía del barbero es un yelmo, la albarda se convierte en un jaez. Además, el episodio de la biblioteca de Don Quijote llama la atención de Borges. En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero dan con la *Galatea* de Cervantes en la biblioteca de Don Quijote. Resulta que el barbero es amigo de Cervantes y no lo admira tanto. El libro tiene algo de buena invención, propone algo, pero no concluye nada. Aquí Borges nos advierte que el personaje como sueño del autor critica al autor: «el barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes...»[9]. Borges menciona que el *Quijote* no es la obra de Cervantes, sino una traducción del manuscrito hecha por un morisco. Cervantes consiguió el manuscrito en el mercado de Toledo y pidió una traducción del morisco, en la que tardaron más de mes y medio. Así nos podemos enterar del proceso de la creación como si fuéramos su autor. Esta es una de las características de la metaficción que sirve para borrar las fronteras entre la realidad y la ficción[10].

8 Yurkievich, Sául, «Borges, poeta circular», en *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*, Barcelona, Barral, 1973, p. 121.

9 Borges, Jorge Luis, *op. cit.* (nota 1), p. 66.

10 Borges muestra otros ejemplos que aparecen en la historia literaria. Carlyle fingió que *Sartor resartus* era versión parcial de una obra publicada por el Doctor Diógenes

Todavía Borges nos presenta un ambiente fantástico en la segunda parte. Los protagonistas del *Quijote* han leído la primera parte. Es decir, los protagonistas del *Quijote* son a la vez lectores del *Quijote*. Así, el procedimiento fantástico nos permite destruir la separación entre el mundo del lector y el mundo del libro. Borges manifiesta que este juego de confusión entre lo objetivo y lo sujetivo se ha encontrado de manera repetitiva a lo largo de la historia literaria: *Hamlet* de Shakespeare, *Ramyana* y *Las mil y una noches*:

> Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de *Hamlet* [...] aun más asombroso, figura en el *Ramayana*, poema de Valmiki, que narra las proezas de Rama y su guerra con los demonios. [...] Ese maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro en que estudian, el *Ramayana*. [...] Algo parecido ha obrado el azar en *Las Mil y Una Noches*. [...] Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo—, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro?: la reina persiste y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las Mil y Una Noches*, ahora infinita y circular...[11]

Borges dice que lo mismo pasa en el sector de la filosofía enseñando el primer volumen de la obra *The World and the Individual* de Josiah Roce. Imaginemos que un cartógrafo traza un mapa de Inglaterra en una porción del suelo de Inglaterra perfectamente nivelada. En tal caso, este mapa debería contener un mapa del mapa, que a su vez debería contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito. Borges destaca el texto dentro de otro texto como una de las técnicas fantásticas de crear un puente entre lo real y lo irreal[12]. Ahora Borges centra su atención en la inversión entre lo real y lo ficticio. Es cierto que en el *Quijote* Cervantes hace una ruptura del orden conocido y hecho, una irrupción de lo inadimisible dentro de lo cotidiano. Es la intrusión de lo real en lo irreal —y viceversa— para abrir el camino hacia otra realidad más perfecta.

Teufelsdroeckh; el rabino castellano Moisés de León compuso el *Zohar o Libro del Esplendor* y lo divulgó como obra de rabino palestiniano del siglo III.

11 Borges, Jorge Luis, *op. cit.* (nota 1), p. 68.

12 Borges comenta los numerosos procedimientos de la literatura fantástica y los resume en cuatro: el texto dentro de otro texto; la contaminación de la realidad por el sueño; el viaje en el tiempo, y el doble.

> ¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches?* ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también escriben[13].

IV. Conclusiones

Como hemos visto, según Borges, lo sentimental no existe ni en la obra y ni en la vida de Quevedo. Es obvio que Quevedo no es inferior a nadie pero, sin embargo, no tiene un símbolo que se apodere de nuestra imaginación, aunque cada escritor de fama mundial lo tiene. En lugar de un símbolo, Quevedo nos brindó una imagen caricaturesca. Borges afirma que Quevedo es el literato de los literatos, y añade que la grandeza de Quevedo se basa en su capacidad de manejar la lengua verbal. Es verdad que, como buen conceptista, tiende a amonestar, aprovechar y enseñar en lugar de deleitar. Borges destaca que Quevedo pudo construir su mundo conceptista con un valor retórico.

Por otro lado, Quevedo piensa que la palabra tiene que ser exacta y estar exenta de metáforas y adjetivos superfluos, y Borges ha asumido la posición quevediana de que la palabra o la metáfora en sí no pueden poseer el valor poético como portadoras de belleza.

Al mismo tiempo, Borges nos advierte de que, para combatir las divinidades idolátricas Quevedo utiliza el método de una tradición literaria que se basa en el lenguaje lógico.

A diferencia de Joseph Conrad y Henry James, que interpretan la realidad como poética, Cervantes pone lo real opuesto a lo poético. En otras palabres, crea la poesía de España del siglo XVII, porque en aquel entonces España no era poética para él. Borges opina que para realizar esta antinomia entre lo real y lo poético en su mundo literario Cervantes recurre a lo sobrenatural.

Borges nos indica un ambiente fantástico o sobrenatural que se desarrolla en la segunda parte del *Quijote*. Los protagonistas de la novela ya han leído la primera parte de la misma. Es decir, los protagonistas del *Quijote* son a la vez lectores del *Quijote*. Así, Cervantes destruye la se-

13 Borges, Jorge Luis, *op. cit.* (nota 1), pp. 68-69.

paración entre el mundo del lector y el mundo del libro para crear las ambigüedades. Borges manifiesta que este juego de confusión cervantino entre lo objetivo y lo sujetivo se repite a lo largo de la historia literaria: *Hamlet* de Shakespeare, *Ramyana* y *Las mil y una noches*. Borges enfoca su atención a la inversión entre lo real y lo ficticio, pues para él fue uno de los motivos más fuertes para establecer el concepto de lo infinito y la literatura metafísica y fantástica. En su obra fantástica se encuentran los procedimientos principales que han tenido una fuerte repercusión en la narrativa francesa y norteamericana. Por eso, a mi parecer, la literatura de la posmodernidad surge desde una originalidad iberoamericana a través de la narrativa de Jorge Luis Borges. Pero esta originalidad iberoamericana borgiana en buena parte se deriva de la literatura de Quevedo y Cervantes. En este sentido, yo diría que la literatura posmoderna está influida por Quevedo y Cervantes. He ahí la grandeza de la literatura española del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

Borges, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

Busquets, Loreto, «Borges y el Barroco», en Jorge Luis Borges y otros, *Cuadernos Hispanoamericanos, homenaje a Jorge Luis Borges*, 505/507 (1992), Madrid.

Cañeque, Carlos, *Conversaciones sobre Borges*, Barcelona, Ediciones Destino, Áncora y Delfín, 1995.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha I, II*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1984.

Díez-Echarri, Emiliano y Roca Franquesa, José María, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1982.

Jaén, Didier T., *Borges' Esoteric Library –Metaphysics to Metafiction*, Maryland, University Press of America, 1992.

Kason, Nancy M., *Borges y la posmodernidad*, México, UNAM, 1994.

Madrid, Lelia, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987.

Milano, Laura y Ravera, María, «El Barroquismo Borgeano», en *Jorge Luis Borges: pensamiento y saber en el siglo XX*, eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 1999.

Paz, Octavio, *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

Pérez, Alberto Julián, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1986.

Quevedo, Francisco de, *Antología Poética*, Prólogo de J.L. Borges, Buenos Aires, Alianza, 1985.

Yurkievich, Sául, «Borges, poeta circular», en *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana*, Barcelona, Barral, 1973.

Del cielo a España y viceversa: recorridos espaciales por las *comedias de santos* de Lope de Vega

Noelia Sol Cirnigliaro

Las escasas pautas explícitas que presenta la utilización del espacio escénico[1] en las *Comedias de santos* áureas constituyen, para los estudios actuales, un argumento en favor de la especificidad genérica de estas obras. De todas formas no se puede negar el predominio de los espacios superiores del escenario, tanto si hablamos de los corredores como del espacio aéreo en que se suspendían los actores —elevados por la maquinaria teatral—; tampoco se puede negar el papel de los inferiores, esto es, por debajo del horizonte del tablado. Como ha sido estudiado, tramoyas como la canal o los escotillones permitían los desplazamientos de figuras humanas o sobrehumanas entre los tres espacios físicos, un distintivo casi exclusivo de estas Comedias. Este fenómeno espacial y dinámico tiene, como se sabe, estrecha relación con el espacio simbólico que aquellos dramas hagiográficos intentaban evocar. Se trata de un espacio de oposiciones: lo terrenal finito *versus* lo extraterreno infinito, el mundo material *versus* el inmaterial; en definitiva, la oposición del Mal y el Bien absolutos, mediados por la esfera humana. Desde el punto de vista de la puesta en escena hay un —llamémoslo así—, «modelo macroespacial de representación del mundo», que responde al imaginario tripartito de cielo, tierra e infierno. Si la Comedia barroca no era —ni pretendía ser— realista, menos apostaban al verismo estas hagiografías contrarreformistas *en movimiento*[2], que por esta disposición y uso del escenario permitían la comunicación inmediata y visible de lo que pretendían figurar las esferas celestial, infernal y terrenal; comunicación que se repite, condensa y metaforiza en la figura misma del santo, de naturaleza divina y humana.

1 Adoptamos en esta comunicación la distinción espacio dramático - espacio escénico según la definición de Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

2 Así las ha denominado Javier Aparicio Maydeu en «A propósito de la Comedia hagiográfica Barroca», en *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, 1993, vol. I, p. 147.

Por todo esto, solemos considerar que las *Comedias de santos* de Lope —como las de otros dramaturgos áureos— son un género, en tanto que estas producciones son susceptibles de ser agrupadas por una serie de constantes, entre las que se encuentra la cuestión escénica, espacial y simbólica, y otras tantas que aquí no desarrollaremos, como la apropiación de recursos pictóricos, el uso de las fuentes hagiográficas, el uso de alegorías, la forma y el contenido de la narración, el vestuario, la elaboración del héroe-santo, etc.

Ahora bien, nos interesa señalar que el estudio del espacio dramático obliga a realizar algunas matizaciones en relación con el problema del género. Desde el punto de vista del espacio dramático no podemos pensar en las *Comedias de santos* estrictamente como un género. Deberíamos pensar en este teatro —y ésta no es una salvedad menor— como en una subespecie o subgénero que forma parte de un corpus mayor: la Comedia histórica.

Es sabido que esto no escapó de ningún modo a la mirada de los preceptistas de la época, tal vez más por cuestiones ideológicas que estéticas. La visión cristiana del universo denotada en las Comedias inhibía la presentación a-histórica de santos o beatos —mucho menos en el Barroco— aun si sus leyendas sabían más a cuento maravilloso que a historia, aun si había sido el culto popular el que había elevado al personaje, local o legendario, a dicha jerarquía. Pues bien, ya desde un punto de vista actual, el espacio escénico y, más especialmente, el espacio dramático, serán los instrumentos que guíen aquí el estudio del teatro hagiográfico de Lope de Vega. Partimos de un reducido corpus conformado por *El divino africano*[3], *El cardenal de Belén*[4] y *san Segundo de Ávila*[5], para abordar el análisis de la espacialidad del mundo representado, con el objeto de abordar sus implicancias genéricas e ideológicas al dramatizar ese mundo, en tanto una versión de la Historia.

***

3 Lope de Vega y Carpio, Félix, *El divino africano, Comedias de Lope de Vega,* B.A.E. t. IX, Marcelino Menéndez y Pelayo, ed., Madrid, Atlas, 1965, pp. 313- 362.

4 Lope de Vega y Carpio, Félix, *El cardenal de Belén, Comedias de Lope de Vega,* B.A.E., t. IX, Marcelino Menéndez y Pelayo, ed., Madrid, Atlas, 1965, pp. 209-252.

5 Lope de Vega y Carpio, Félix, *San Segundo de Ávila, Comedias de Lope de Vega,* B.A.E., t. X, Marcelino Menéndez y Pelayo, ed., Madrid, Atlas, 1965, pp. 227- 270. *El divino africano* fue compuesta en 1610-1611 aprox. y publicada en la *Parte XVIII* en 1623. *El cardenal de Belén* data de 1610. Se conserva el ms. Fue publicada en la *Parte decimotercera* en 1620. *San Segundo de Ávila* fue publicada en 1594. Se encuentra en un manuscrito —copia del original— firmado en Alba de Tormes el mencionado año. Las tres son auténticas según Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1963.

Como decíamos, si hacemos crítica externa y aceptamos lo que las preceptivas dramáticas del Siglo de Oro comunican, deberemos entender que las *comedias de santos* son Comedias históricas. Entre otros preceptistas lo decía Bances Candamo

> [A las Comedias] Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias o historiales, porque las de santos son historiales también y no de otra especie. Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en... [6]

Pues bien, las Comedias hagiográficas construyen el espacio dramático de las ciudades en el nivel dramático. Esto es así por la construcción verbal de los personajes que relatan lo que ocurre (*ticoscopia*). Con ese relato de lo pasado pero ubicado en un espacio que también es presente, escena y extraescena entablan un diálogo y quedan espejadas en tanto realidad y representación de la realidad en otro contexto histórico. Así, dos tiempos quedan enfrentados y se iluminan mutuamente, pues la Historia se lee a partir de un horizonte de expectativas únicamente presente[7].

A través de las didascalias implícitas —que son casi siempre valorativas y que poseen una extraordinaria fuerza visual, tal como señaló I. Arellano[8]— se reafirma la presencia de los personajes en ciudades que el espectador probablemente ligaba en un instante por un lado con la leyenda personal del santo, seguramente conocida por él, por otro lado con la historia de la evangelización de Occidente, y por otro con la historia de España, como veremos, aun cuando el santo no fuese nacional.

En el caso de *San Segundo de Ávila,* por ejemplo, hay una constante dramática: marcar la presencia de la acción tanto en España (especialmente en Ávila) como en Roma y Jerusalén. Estos tres escenarios —que corresponden siempre al plano medio de la representación, puesto que son ciudades terrenales—, serán atravesados por san Segundo, padre apostólico y primer obispo abulense, quien, por su presencia y contacto con los apóstoles Santiago y Pedro, extiende un hilo de Ariadna entre las tres cunas históricas del Cristianismo: liga una Jerusalén y una

6 Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan Moir, W., ed., London, Tamesis, 1975, p. 75.

7 Trabajo sobre las conclusiones del ya canónico trabajo de Ruiz Ramón sobre teatro histórico áureo recogido en *Celebración y Catarsis (Leer el teatro Español),* Murcia, Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988.

8 Me refiero a Arellano, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1999.

Roma paleocristianas con una Ávila contrarreformista. Y lo logra mediante un procedimiento típico de la Comedia de encargo: un parlamento del personaje 'Inspiración divina' elogia al obispo contemporáneo, Jerónimo Manrique, en los últimos versos de la Comedia.

> Después, teniendo la silla
> de Ávila, ilustre en armas,
> un Jerónimo famoso
> de los Manriques y Laras,
> viéndose libre de muerte
> por la oración y plegarias
> de su Iglesia y de sus pobres,
> hecha a tus reliquias santas,
> ha de trasladar tu cuerpo
> haciendo que fiestas hagan
> a la catedral insigne
> que en lugar digno te aguarda.
> Será en el dichoso tiempo
> de un rey, luz y gloria de Austria,
> coluna, amparo y defensa
> de la Iglesia y fe cristiana[9].

En la primera mitad de la Comedia el desplazamiento sucede en dirección Occidente-Oriente y luego a la inversa, y en ese retorno repite la historia de la evangelización de Occidente: San Segundo se halla en España cuando comienza la Comedia; luego se dirige a Jerusalén junto con Santiago. Éste morirá allí por voluntad de Herodes. A continuación Segundo continúa solo su camino hacia Roma, en donde san Pedro lo nombrará obispo de Ávila, ciudad de la cual no se moverá hasta su muerte.

De regreso entonces, Ávila y sus inmediaciones serán el espacio dramático en el que se materializará una oposición ideológica de espacios de poder: el cristiano y el pagano. El que ocupan Segundo y los otros padres apostólicos será un espacio de irradiación que irá transformando a lo largo de varios cuadros la fe de los otros. En calidad de predicador, es lógico que encontremos la calle o el desierto como espacios dramáticos menores y abiertos, en los que se manifiesta la irradiación de la palabra, y por lo tanto la ampliación de los alcances del espacio cristiano.

Lo que intentamos señalar es que el modelo espacial del mundo elegido por Lope implica no dejar la travesía del santo en el nivel del *racconto* o la profecía. Elige llevar al santo hacia los senos históricos del

9 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 5), p. 266.

paleocristianismo —Roma y Jerusalén— y, a partir de allí, hacerlo retornar a España para que sea el santo, el epicentro de un espacio que se impone triunfante sobre el pagano. El efecto de espejos de temporalidades en tanto que drama histórico solapa el espacio 'abulense remoto' sobre el 'abulense contemporáneo' de una España cristianizada y contrarreformista, que, de la mano de figuras como el Obispo Manrique, quiere imponerse también como nuevo espacio histórico triunfante.

Ahora bien, este nomadismo de los personajes manifestado dramáticamente desde el nivel medio de la escena se acompaña también por habituales desplazamientos en sentido vertical. Es un rasgo genérico, habíamos dicho, que las tramoyas permitan descensos y ascensos entre los niveles medios y superiores de la escena, característica integrante de las estrategias consagradas a causar admiración. Ya se ha señalado que el teatro hagiográfico no escatimó en recursos «que ponían en jaque al espectador, exigiéndole los cinco sentidos»[10], pues éstos constituían también un camino de conocimiento, una vía melificada de incorporación del contenido doctrinal y ejemplar que quería transmitirse.

En esta Comedia, Lope aprovecha los espacios escénicos superiores, por ejemplo para colocar simbólicamente, en la dimensión celestial, el reencuentro de san Segundo y Santiago. Dice la didascalia:

> Suena música y aparece Santiago con un báculo de obispo, en una nube, y el demonio se va con ruido.

Santiago ofrece luego su báculo a Segundo, quien también emprende un camino ascendente:

> Vuelve a sonar la música y sube por invención san Segundo hasta que pueda tomar el báculo, y dice arriba.

Al terminar su parlamento la acotación indica

> Vase bajando san Segundo y desaparece Santiago, y salen Lisandro y Lucindo[11].

Nótese, a su vez, que el báculo se carga en este traspaso de un gran valor simbólico, tanto porque el padre apostólico lo hereda del apóstol

10 Aparicio Maydeu, Javier, «La Comedia hagiográfica en el siglo XVII. Una silva de varia lección», en *Calderón y la máquina Barroca. Escenografía, religión y cultura en* 'El José de las Mujeres', Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 32.

11 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 5), p. 263.

de Cristo, como porque la entrega sucede en un espacio elevado y por lo tanto más dignificado.

Vemos pues, que este juego entre espacio escénico concreto y espacio simbólico, entre nivel superior del escenario y esfera celeste, conviven con los alcances de la verosimilitud que buscan los espacios históricos que antes analizábamos, y al parecer no representaban, para el espectador áureo, ninguna contradicción. Si la consigna era «tratar de hacer posible lo imposible», ésta maniataba

> la Comedia hagiográfica introduciéndola en un círculo concéntrico en el que se movían elementos irreconciliables, que forman parte de la poética propia del género: lo admirable y lo verosímil[12].

El análisis de los modelos de espacialidad del mundo representado permite notar que lo verosímil se construye en la Comedia hagiográfica justamente por el anclaje referencial-histórico que se inclina a manifestar. Por esto, y tal como indicábamos al inicio de esta comunicación, a la hora de adoptar una perspectiva genérica, el punto de vista espacial obliga al menos a tener ciertos recaudos.

Veamos ahora el caso similar de *El divino africano,* Comedia cuyo santo no es nacional. En esta Comedia —tal como se narra en las *Confesiones*— san Agustín viaja desde África (Cartago) hacia Roma; luego a Milán (en donde toma contacto con el obispo San Ambrosio y abraza la fe cristiana) para retornar más tarde hacia África —hacia Hipona, más precisamente, ciudad de la que será obispo hasta su muerte.

Desde que san Agustín llega a África, se da en la historia un periodo de gran agitación política y teológica, ya que mientras los bárbaros amenazaban el Imperio llegando a saquear Roma en el 410, el cisma y la herejía amenazaban también la unidad de la Iglesia. La Comedia manifiesta el deseo por plasmar esta realidad histórica con toda precisión; por ende, el espacio dramático de Hipona estará planteado como un espacio de conflicto.

El espacio del cristianismo representado por la figura del santo, como antes veíamos en san Segundo, estará en este caso asediado por un lado por el diablo, encarnado en varios personajes que buscan tentar a San Agustín, y por otro por Fortunato y Donato, que intentan matarlo.

12 Aparicio Maydeu, *op. cit.* (nota 8), p. 33.

Esta última es la vía elegida por Lope para dramatizar los debates teológicos en los que san Agustín intervino contra el mismo maniqueísmo que había abandonado, y contra las nuevas doctrinas que ponían en peligro el dogma, tales como el arrianismo, el pelagianismo, y, por supuesto, el donatismo. Así pues, en la escena de la playa del tercer acto, Lope aprovecha la famosa parábola del niño. Mientras Agustín medita en la costa y el niño se aparece (él es quien le advierte sobre la inconmensurabilidad del océano en parangón con la imagen de Dios), Donato y Fortunato, desde las peñas, planean sorprenderlo por detrás, matarlo y tirar su cuerpo al agua. Peña y playa de un mismo espacio dramático sugerido, Hipona, constituyen un modelo espacial bipartito a partir del cual se representa la lucha histórica de estas doctrinas. Finalmente una voz advierte a Agustín del plan homicida, y huye.

Cabe mencionar que aunque la vida de Agustín no transcurre en España, Lope hace uso de una licencia histórica, muy común en la Comedia histórica. Aprovechará la invasión de los Godos para llevar virtualmente al espectador hacia España, aunque paradójicamente la acción no se mueva nunca de África. Al final de la Comedia, Hipona es casi cercada por Ulderico, rey Godo español, quien, al enterarse de la muerte del santo decide no invadir. España, en la figura de Ulderico, su capitán y las tropas, rinde tributo a Agustín, cuya imagen se alza apoteótica «vestido de obispo, con su cayado y la Iglesia en la mano, como le pintan»[13].

Previamente, mientras agoniza, Agustín profiere un discurso proléptico en el que adelanta el éxito que su orden tendrá en territorios europeos, entre los que menciona explícitamente a España:

> Plegue a su piedad que sea
> tan extendido en el mundo,
> que ensalce su nombre santo,
> para confusión y espanto
> de las furias del profundo;
> que de ítalos y españoles.
> y galos, en Dios confío
> que saldrán del Orden mío
> plumas de la Iglesia, soles[14].

El complemento ascendente de los traslados de Agustín se relaciona esta vez con el bautismo del santo. La didascalia indica que

13 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 3), p. 362
14 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 3), p. 360.

> descúbrase en una pila Alipo, Deodato y Agustino, como que se acaban de bautizar, y Ambrosio, como que deja el aguamanil, y Simpliciano y Mónica, y digan entre los dos[15].

Más adelante, el personaje de Agustín alcanza los espacios escénicos superiores, cuando —mientras escribe un tratado sobre la trinidad—

> Va subiendo y descubriéndose una cortina se ve san Agustín elevado, con la pluma en la mano, mirando un sol en que estará pintada la Santísima Trinidad[16].

Veamos finalmente qué sucede con *El Cardenal de Belén,* una Comedia que, a pesar de estar ubicada cronotópicamente en el mismo período histórico que *El divino africano*, resuelve la trama a partir del uso de más personajes alegóricos que esta última. La obra se ocupa en su primer acto de la juventud de san Jerónimo, su contacto con Gregorio Nacianceno y su retiro espiritual al desierto (en la Comedia se dice que es el desierto de Jerusalén) en donde estudia la Biblia para traducirla. La lectura de otras obras hagiográficas desvela que el desierto y el campo constituyen los espacios en los que se instala una verdadera poética del apartamiento; por ello, estos son espacios dramáticos dilectos para la introspección y la suspensión contemplativa del santo. Otros, como san Josafá en *Barlaam y Josafá* o san Diego de Alcalá en la Comedia homónima, son allí sorprendidos por mensajeros divinos que los encomiendan a una tarea particular. En el caso de *El cardenal de Belén,* las peñas elevadas en el desierto servirán de pilares sobre los que se cree el espacio de primer contacto entre el santo y Cristo. Dice la acotación:

> Véase San Jerónimo en lo alto, abierto el pecho de la túnica con un canto en la mano y un Cristo en una peña[17].

Puesto que es llamado por el papa Liberio y es nombrado cardenal, en el segundo acto Jerónimo abandona el desierto y se va a Roma, donde se desarrolla su famosa amistad con la noble romana Paula y su hija (quienes más tarde colaborarán en la fundación de la rama femenina de la Orden de los Jerónimos), y se convierte en colaborador del recién elegido papa español Dámaso, para quien traduce la Biblia. Mientras tan-

15 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 3), p. 343.
16 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 3), p. 353.
17 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 4), p. 220.

to, el emperador Juliano será vencido en una campaña, por los persas. El acto tercero transcurre primeramente en Belén, cuando ya Jerónimo ha fundado sus monasterios, y en África, donde san Agustín es visitado por Orosio —el teólogo hispanorromano— para pedir consejos sobre cómo combatir la insurgencia de una secta. Luego, Orosio va a Belén y se presenta ante Jerónimo, finalmente, con estas palabras:

> Orosio me apellido.
> De España vine al África al notable
> ingenio de Agustín esclarecido
> que todo aquel distrito miserable
> agora en opiniones dividido
> me enviaba a saber cuál era cierta
> de una quistión que a muchos desconcierta.
> Agustín me mandó que de su parte
> con esta carta me partiese a verte
> en que de todo debe de informarte
> mira la duda, y la respuesta advierte[18].

Como adelantábamos, en el final de la Comedia desaparecen los personajes históricos que ejercieron presencia en los primeros momentos para dar paso al diálogo de un ángel y un demonio, y las figuras alegóricas de Roma y España.

En ambos casos, el espacio se polariza a partir de dos personajes. Ángel y demonio representan el mundo celestial y el infernal. El triunfo del primero sobre el segundo se percibe a partir del discurso proléptico del ángel, quien cuenta cómo los monasterios «por las mudanzas del tiempo» serán abandonados, hasta que en España, bajo el reinado de Alfonso XI, se renueve la regla de san Jerónimo.

> verás cómo se renueva
> de Jerónimo sagrado
> el orden, hábito y regla,
> porque quiere Dios que a España
> su restauración se deba.
> De un camarero del rey
> Don Pedro Fernández Pecha
> tendrá principio en Lupiana
> su primer casa e iglesia[19]

18 Lope de Vega, *op. cit.* (nota 4), p. 247.

19 Se refiere al camarero mayor de Enrique II de Castilla, Pedro Fernández Pecha, que consiguió en 1373 la aprobación de la orden. Lope de Vega, *op. cit.* (nota 4), p. 249.

Por otra parte, los personajes alegórico-geográficos España y Roma se jactan cada uno de tener un imperio más glorioso: España por haber renovado la regla, y Roma por albergar el sepulcro de Jerónimo.

***

Si para pensar el teatro hagiográfico de Lope partimos de una definición espacial de obra artística, y entendemos a esta última, en términos de Lotman, como «un espacio en cierto modo delimitado que reproduce en su finitud un objeto infinito —el mundo exterior respecto de la obra—»[20], inevitablemente surgen varios interrogantes en relación con ese espacio: ¿Cómo determina estética e ideológicamente la limitación del espacio al fenómeno teatral o, a la inversa, cómo el fenómeno teatral, el dramaturgo en última instancia, aprovecha esta limitación? ¿Con qué modelos espaciales de representación del mundo opera la Comedia? ¿Por qué elige esos modelos y no otros? ¿Cómo se apropia de los espacios que las leyendas hagiográficas le proporcionan?

Algunas de estas preguntas son las que han guiado de algún modo el desarrollo de esta ponencia. Creemos que, si bien entre otras constantes de producción, el diseño espacial escénico de la Comedia nos lleva a considerarla como un género, el relato histórico es un manto que cubre constantemente el desarrollo dramático y por lo tanto debe ser considerado *sine qua non* a la hora de un análisis sub-genérico. Como en toda la Comedia Nueva, y especialmente en el teatro histórico, aquí el relato de la historia sagrada universal se entrelaza y contamina con los componentes del relato idealizado de la historia nacional. Lo hace a partir de situar la acción en España, o al menos de relacionar a ésta con la hagiografía. Esto manifiesta gracias a la prolepsis, cuya función es enlazar los tiempos a partir de la palabra, y con esto, enlazar virtual y simbólicamente los espacios. Las dicotomías espaciales más concretas sirven para narrar los procesos de ampliación del espacio hegemónico cristiano hacia el de la herejía o el paganismo. Los debates teológicos que ocurren en las Comedias autorizan a pensar que esto es más un diálogo con el cisma protestante que con los cismas paleocristianos.

Con todo, vemos que las limitaciones del espacio escénico son usufructuadas en toda su riqueza por el espacio dramático hagiográfico, con la construcción simbólica de una metafísica espacial tripartita, en cuyo eje central se activa la polaridad espacial histórica cristiano /no cristia-

20 Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, p. 270.

no, polaridad en la cual España se configura como soporte de esa expansión que absorbe el segundo término. En otras palabras, las *Comedias de santos* de Lope quieren ser un recorrido del Cielo a España y viceversa: paradigma del relato providencial y nacional de la historia que la Comedia Nueva llevó a cabo.

Bibliografía citada

Aparicio Maydeu, Javier, «A propósito de la Comedia hagiográfica Barroca», en *Estado actual de los estudios sobre siglo de oro. Actas del II congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, Vol I.

— «La Comedia hagiográfica en el siglo XVII. Una silva de varia lección», en *Calderón y la máquina Barroca. Escenografía, religión y cultura en* 'El José de las Mujeres', Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

Arellano, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan Moir, ed., London, Tamesis, 1975.

Lope de Vega y Carpio, Félix, *Comedias de Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles,* vols. IX y X., Menéndez y Pelayo, Marcelino, ed., Madrid, Atlas, 1965.

Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1963.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

Ruiz Ramón, Francisco, *Celebración y Catarsis (Leer el teatro Español),* Murcia, Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988.

Cervantes lee la picaresca, la picaresca lee a Quevedo: dos versiones morales

William H. Clamurro

Un comentario necesariamente breve que sugiera una comparación entre *El Buscón* de Quevedo y la doble novela de Cervantes, *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* corre el riesgo de lindar en lo más arbitrario y superficial, ya que las dos obras parecen muy distintas, tanto en la forma como en la visión temática. Las diferencias entre los dos textos son obvias: el libro de Quevedo, aparentemente, nunca fue elaborado con la intención de convertirse en un «libro», es decir, en una obra publicada, sino que, al contrario, fue un capricho del joven escritor que anduvo en manuscrito varios años antes de aparecer de forma impresa sin el permiso de su autor. Pero el libro es obviamente una versión paródica del género, entonces bien reconocido y reconocible. Por otro lado, la novela de Cervantes apareció en 1613 con una cuidadosa redacción, con toda la bendición autorial, y como elegante conclusión de las *Novelas ejemplares*, tal vez la colección más genial e impresionante de su género y la obra cervantina sólo superada por el *Quijote*[1].

Sin embargo, junto a estos contrastes tan notables ay al menos unos cuantos puntos en común. En primer lugar podría sugerirse que ninguno de los dos textos representa una narración picaresca exitosa, pero las dos obras se desvían de las normas del género de maneras tan distintas como reveladoras: la obra de Quevedo proyecta desde el comienzo un tono y ambiente cómicos, y se muestra ingeniosamente contaminada por unos impulsos satíricos irrefrenables[2]; mas, hacia el final, el autor apa-

1 El comentario de *El Coloquio de los perros* que ofrezco sigue las ideas elaboradas en mi estudio de las *Novelas ejemplares* (*Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's* Novelas ejemplares, Nueva York, Peter Lang, 1997); la presente comunicación también debe mucho a los estudios de Checa, Jorge, «Cervantes y la cuestión de los orígenes: escepticismo y lenguaje en *El coloquio de los perros*», *Hispanic Review,* 68.3 (2000), pp. 295-317; Díaz Balsera, Viviana, «Un diálogo cervantino con la picaresca: intertextualidad, desplazamiento y apropiación en el *Coloquio de los perros*», *Crítica Hispánica,* 17.2 (1995), pp. 185-202; Zimic, Stanislav, *Las* Novelas ejemplares *de Cervantes,* Madrid, Siglo XXI, 1996.

2 Para la consideración de *El Buscón,* me he aprovechado de los comentarios críticos, sobre todo, de Allatson, Paul, «Policing the Picaresque: *Lazarillo de Tormes* and *El buscón* on Trial», *Journal of Iberian and Latín American Studies,* 1.1-2 (1995), pp.

rentemente no sabe cómo desasirse de su protagonista, monstruoso pero perversamente entretenido. El texto cervantino, en contraste, no se inserta conscientemente dentro de la tradición picaresca, sino que parece existir al lado de ésta como una obra asediada por ciertas preocupaciones éticas que surgen de los famosos antecedentes picarescos[3].

Más específicamente, podría argüirse que los dos textos son respuestas, ya sea fracasadas ya metacríticas, a las implicaciones y desafíos de la narrativa picaresca. Tal como mi título sugiere, el texto cervantino representa un acto de investigación metacrítica de lo que puede ser una narración y una vida picarescas pero que tal vez no lo son[4]. El elemento innegable del *Coloquio* es la preocupación recurrente por la ética de contar los hechos y describir a la gente y los submundos sociales encontrados por el putativo protagonista perruno, Berganza. Sin embar-

119-127; Cordero Cuevas, Idalia, *El «Buscón» o la vergüenza de Pablos y la ira de don Francisco,* Madrid, Playor, 1987; Díaz Migoyo, Gonzalo, *Estructura de la novela: Anatomía de* El Buscón, Madrid, Editorial Fundamentos, 1978; Dunn, Peter N., «Cervantes De/Reconstructs the Picaresque», *Cervantes,* 2.2 (1982), pp. 109-131 y *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History,* Ithaca & London, Comell University Press, 1993; Friedman, Edward H., «Narcissus's Echo: *La vida del Buscón* and the Question of Authority in the Baroque», *Indiana Journal of Hispanic Literatures,* 1.1 (1992), pp. 213-260 y *«Trials of Discourse: Narrative Space in Quevedo's* Buscón», en Maiorino, Giancarlo, ed., *The Picaresque: Tradition and Displacement,* Minneapolis & London, Universidad de Minnesota, 1996, pp. 183 225; Johnson, Carroll B., *«El Buscón:* D. Pablos, D. Diego y D. Francisco», *Hispanófila* 51 (1974), pp. 1-26; Moore, Roger C., «Autobiography, Pseudo-Autobiography, Life Writing, and the Creation of Fiction in Quevedo's *Buscón», The International Fiction Review,* 21 (1994), pp. 7-19 y «No death, no closure: the open ending of Quevedo's *Buscón», Romance Languages Annual,* 6 (1994), pp. 539-545; Rabell, Carmen R., «Carnaval, representación y fracaso en *El Buscón 1.4», Revista Chilena de Literatura,* 51 (1997), pp. 59-79; Riandiére la Roche, Josette, «Aspectos de la personalidad de Quevedo: de los orígenes cantábricos a la lucha contra los franceses», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 15-44.

3 La bibliografía sobre el tema de Cervantes y la picaresca es inmensa, desde las observaciones de Américo Castro («La ejemplaridad de las novelas cervantinas», en *Hacia Cervantes,* Madrid, Taurus, 1967, pp. 451-474) hasta los estudios de E. Michael Gerli («La picaresca y *El licenciado Vidriera:* Género y contragénero en Cervantes», en Criado de Val, Manuel, ed., *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 577-587) y otros; he comentado este tema en mi estudio en el capítulo pertinente; el acercamiento más sugerente y de aparición reciente es el artículo citado de Díaz Balsera.

4 Véase el art. cit. de Díaz Balsera; en particular la sugerencia de que «La plática de los perros es también una alegoría de la lucha de la escritura picaresca por desplazar y criticar ingeniosamente a sus pretextos para promoverse a sí misma» (p. 186); y comentando el proyecto complejo de Cervantes, señala la ironía de que «al exponer, parodiar y/o reconocer los trucos de la novela picaresca, el *Coloquio* muestra la ambigüedad corrosiva de esta nueva escritura, pero también se revela contagiado de sus estrategias» (p. 192).

go, la naturaleza del diálogo, por un lado, y la curiosa dinámica de la «historia de marco» (el nivel de los dos hombres, Campuzano y Peralta), por otro, definen una estructura más grande e inclusiva, una estructura cuyo fin parece ser un deseo de cuestionar las posibilidades de la narración picaresca y —más significativamente— las tentaciones de una «lectura» picaresca. Sobre todo Cervantes parece llevar esencialmente el control de su obra, aun cuando este control sea más bien ilusorio e incompleto.

Para Cervantes, la cuestión de la narración picaresca empieza y termina con las complejidades e inquietudes de los dos actos fundamentales de la literatura, esto es, el acto de escribir o narrar oralmente, y el acto de leer. Se puede decir que Cervantes plantea esta curiosa problemática en el bien conocido pasaje del *Quijote* (I, 22) en el que don Quijote y Sancho se encuentran por primera vez con el ingenioso ladrón y pícaro Ginés de Pasamonte, quien se jacta de su identidad de autor incipiente y también subraya la paradoja chistosa de cualquier «autobiografía»[5]. Pero, mientras que las alusiones al género picaresco en el capítulo 22 del *Quijote,* primera parte, son satíricamente explícitas, en el *Casamiento/Coloquio* el vínculo o pertenencia a la narrativa picaresca no se manifiesta abiertamente. Al contrario, hay que inferirla. Pero otra vez la conciencia de los problemas éticos y estéticos de la narración y la lectura predomina por todas partes, tanto en la estrategia engañosamente compleja de Campuzano como en las muchas digresiones de los dos canes, Cipión y Berganza, en las que éstos cuestionan repetidamente el peso y el desafío moral de cualquier acto relacionado con hablar y contar las experiencias y las observaciones recogidas a lo largo de una vida perruna.

Para enfocar un poco más la cuestión de la lectura moral como base y problema del texto cervantino, hay que subrayar ciertos elementos de la conexión entre el *Coloquio* y la otra narración, *El casamiento engañoso,* que le sirve de preludio y punto de conclusión. La curiosa dinámica del diálogo o interacción entre Campuzano y Peralta nos proporciona la clave teórica: el alférez acaba de contar la triste pero cómica historia de su casamiento mal aconsejado, y así se ha ubicado en una condición de credibilidad cuestionable, a pesar de la apariencia de una confesión total y sincera. Con esta confesión o denuncia de sí mismo, Campuzano puede

5 Como responde el ingenioso Ginés cuando don Quijote le pregunta «¿Y está acabado?», «¿Cómo puede estar acabado... si aún no está acabada mi vida?» (p. 265). De esta manera, el galeote —y en efecto Cervantes— hace hincapié en el hecho de que una «vida» escrita nunca puede ser una vida auténtica, vital y total. Cito por la edición de John Jay Allen (Madrid, Cátedra, 1977, vol. I).

abrir la puerta desde una historia asombrosa pero creíble —la suya propia— a otra narración, —sacada del supuesto diálogo entre los dos perros, oído por el delirante soldado en su lecho de convaleciente hospitalizado—. Ante las protestas de Peralta, quien se niega a aceptar la veracidad del relato de su amigo, Campuzano modifica sutilmente la cuestión partiendo de un debate inútil pero central sobre la veracidad de los hechos alegados —o es, que los perros hablan—, y llegando hasta la tentación irresistible de ceder a la curiosidad. Así lo expresa el alférez: «Pero puesto caso que me haya engañado, y que mi verdad sea sueño, y el porfiarla disparate, ¿no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?» (II, 294)[6]. A lo cual su amigo responde «Como vuesa merced... no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros, de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor Alférez, ya le juzgo por bueno» (II, 294). Así, Cervantes logra reemplazar o re-ubicar los criterios de propósito y validez de la verdad histórica (¿qué pasó realmente?) a una posible verdad estética (¿qué nos muestra, por medio de lenguaje y argumento, esta narración?).

Algo similar acontece dentro del coloquio mismo. Junto con el asombro experimentado al hallarse con capacidad de hablar, los dos canes advierten maravillados la repentina adquisición de inteligencia humana, como observa Cipión, «y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón» (II, 299). La habilidad de hablar «con discurso», es decir, de pensar y expresarse de una manera «humana», parece imponerles una grave preocupación moral. En efecto, Cipión y Berganza dedican una cantidad enorme, tanto de su precioso y limitado tiempo con habla como de su energía intelectual, al problema de la «murmuración», es decir, a la exigencia ética de controlar la lengua y el relato a fin de evitar cualquier crítica o comentario que pudiera causar daño o que conllevara calumnias. Claro está que, perversamente, las desviaciones del estrecho camino de los meros hechos de la acción hacia las marismas de lo chismoso y de juicios difamatorios son frecuentes. Cipión tiene que interrumpir a su compañero Berganza, y a veces éste se interrumpe a sí mismo, para notar y corregir el desliz de murmurar no «de luz» sino «de sangre» (II, 306). Gran parte de la ironía de este juego o vaivén entre la narración de los hechos y experiencias de su vida, por un lado, y la denuncia de la maldad y la corrupción moral prevalecien-

6 Las citas del texto se refieren a la edición de H. Sieber (Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares,* Madrid, Cátedra, 1980) y se identifican por tomo y número de página.

te del género humano, por otro, se basa en el hecho de que tales «interrupciones» y fracasos de mantenerse en la pista forman un elemento indispensable de la armazón esencial del texto.

Otro elemento o problema de la dimensión moral del *Coloquio* tiene que ver con el carácter —o «personalidad»— de Berganza, y con el resultado de su formación vital, o sea su educación, dentro de un mundo picaresco y marginal. En primer lugar, y aunque Berganza sufre unos cuantos castigos y dificultades, en ningún momento tiene que aguantar las —alegadas— violencias y privaciones casi mortales del prototípico Lazarillo de Tormes. Más bien al contrario, el perro de Cervantes es un observador irónicamente privilegiado, y no una víctima casi indefensa; Berganza nos recuerda más al Lazarillo del tratado cinco —testigo de los embustes del buldero— que al niño del que tanto se abusa en los tratados uno y dos. Similarmente, nos cabe recordar que este protagonista canino también goza de una superioridad moral bien llamativa en comparación con el Lazarillo de Tormes o el narrador-personaje del *Buscón.* Mientras que la autobiografía sutilmente manipulada del Lazarillo pretende explicar y justificar su total rendición moral y su escandalosa deshonra en el momento de la narración de su «caso», la forma y el contenido de la vida de Berganza lo llevan a una situación —vivir y trabajar en el Hospital de la Resurrección— que no podría calificarse en otros términos que los de una vida ejemplar de virtud, sacrificio y servicio cristianos. Es como si su vida hubiera sido un proceso, no de progresiva degradación moral, sino de iluminación y purificación.

Por esta razón, tanto en la propia y limitada autobiografía de Berganza como en la dinámica dialógica del *Coloquio* total (la interacción de Berganza y Cipión), este texto, así como sus protagonistas, constituye más una *lectura* de la picaresca que la *presentación* de la existencia o la bien conocida degeneración de un pícaro. El efecto final y el propósito del *Coloquio* tal vez puedan entenderse en el contexto de la desgracia y tontería de Campuzano. El cuadro pintado por Berganza es el de una sociedad que —con la excepción del curioso interludio con los jesuitas y la escuela a la que asisten los hijos del mercader sevillano— revela toda clase de violencia, engaño, hipocresía e injusticia. De esta manera sirve como contraste a la necedad y al fracasado casamiento de Campuzano con doña Estefanía.

Ante el mundo revelado por los perros, o sea, más correctamente por el alférez-autor, lo necio y lo inmoral del hombre resultan muy insignificantes. Tal vez este contraste exculpatorio y suavizante es, al fin y al cabo, el propósito del texto. O quizá la disculpa o redención que pretende Campuzano no sea un contraste con el contexto moral esbozado en la narración de Berganza tanto como el placer logrado por el poder

del arte y de la imaginación, como así se sugiere inmediatamente antes de que Peralta lea el diálogo e inmediatamente después de terminar esta misma lectura. Como observa Peralta al final, «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo» (II, 359), y un poco después, subrayando el verdadero fin del problemático texto: «Yo alcanzo el artificio del *Coloquio y la* invención, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento» (II, 359).

En resumen, el *Casamiento/Coloquio* de Cervantes se encuentra ante el mundo de la picaresca, con las tendencias del género y la dimensión de comentario social, pero la novela de Cervantes parece no querer adentrarse plenamente en ese mundo o género como participante. Al contrario, este encuentro con la picaresca comienza y termina con la conciencia del acto de la lectura. Como queda dicho anteriormente, para Cervantes la tarea de escribir y narrar una historia, así como el desafío y peligro de leer, siempre surge a nuestra atención profundamente involucrada en cuestiones y retos morales. Pero, más allá de esta tendencia cervantina bien conocida, el *Casamiento/Coloquio* es de por sí una «lectura» —en el sentido de un juicio o una interpretación— del género picaresco[7].

En contraste con la compleja distancia y la lectura problematizada que se establecen dentro del texto cervantino, *El Buscón* puede considerarse una novela picaresca más abiertamente convencional, si no derivativa[8]. En esta obra tan notoria, Quevedo ha creado, en el curso de las aventuras y los personajes —que son más caracterizaciones lúdicas que retratos bien realizados de personas verosímiles—, un texto que, en cuanto al argumento y al tema, termina en ambigüedades y aporías reveladoras de una situación social que afecta al propio autor. Como ya he deslindado en una presentación reciente sobre Quevedo, en *El Buscón* el autor parece haber comenzado a crear una imitación algo satírica pero

7 Otra vez, quisiera mencionar el incisivo análisis propuesto por Díaz Balsera, quien hacia el final ofrece lo siguiente: «Podemos concluir entonces que en el audaz experimento novelesco que es el *Coloquio* se establece una compleja relación intertextual: el texto repite y es cómplice... del lenguaje de la usurpación de sus novedosos pre-textos picarescos porque al desmistificarlos y pretender trascenderlos es que se constituye como texto» (art. cit., p. 197).

8 Mi comentario de *El Buscón* debe mucho, en particular, al citado libro de Cordero Cuevas y los artículos ya referidos de Friedman, Johnson, Moore y Riandiére la Roche. Las citas del texto se refieren a la edición de Domingo Ynduráin (Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos,* Madrid, Cátedra, 1980) y se identifican por número de página entre paréntesis.

bien convencional de la narración de un pícaro, aunque muy pronto distingue a su protagonista mediante las aspiraciones —malévolas y peligrosas— que le caracterizan para alzarse en el orden social[9]. En cualquier caso, sea por razón del encanto de la agudeza verbal de su propia creación —Pablos—, sea por razón de las implicaciones de un parasitismo social más grande y complejo —es decir, las posibilidades de movilidad y los límites y obstáculos al cambio de una identidad social—, Quevedo no puede concluir netamente la historia de este criminal marginado. No puede desasirse de su menospreciada creación, a la vez que tampoco puede admitir abiertamente la autoría de la obra[10]. He sugerido que esta relación tan compleja es una revelación sintomática de la inseguridad y los resentimientos sociales de Quevedo como miembro de la pequeña nobleza y como cortesano de *status* precario. Así, pues, aunque el autor ha empezado ensayando una narración picaresca, la dinámica autor / texto termina identificando al mismo Quevedo.

Desde el primer capítulo del libro surge la tensión del complicado tejido entre el evidente impulso hacia la parodia del género literario, por un lado, y el tema —un poco más velado pero mucho más serio y angustiado— de la identidad, por el otro. Antes de pasar adelante hay que definir con más precisión lo que quiere decir «la identidad» en el contexto de *El Buscón.* Que la identidad del protagonista-narrador y de su familia en una narración picaresca sea un problema, punto de ambigüedad o fuente de vergüenza y conflicto parece ser central en el relato picaresco, y no es nada nuevo ni único al texto quevediano. Se da por sentado que un protagonista pícaro será hijo de padres pobres, si no ladrones, y que provendrá no sólo de la clase pobre, sino de la de los más marginados, por razones de linaje sospechoso en cuanto a la limpieza de sangre[11]. Pero en *El Buscón* la cuestión de la identidad se desarrolla de una manera más bien penetrante y compleja. Después de la introducción, en los primeros párrafos, del carácter y ascendencia de los padres, con el intento de enfatizar lo infame de tales características en cada uno de ellos, el joven protagonista se distingue tanto de sus propios progenitores como de sus consejos —de hacerse brujo o ladrón o las dos cosas—, y, muy

9 Véase «Quevedo y *El Buscón:* texto huérfano, voces subversivas», discurso presentado en noviembre de 2001 y de aparición próxima en las actas del simposio, *Quevedo en el nuevo milenio* (Nueva York, 2001).

10 Para la cuestión de si Quevedo había reconocido o no la autoría del texto, véanse las opiniones diferentes de Pablo Jauralde Pou (*Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998, pp. 132-133) y Alfonso Rey («Más sobre la fecha del *Buscón»,* en Schwartz, Lía y Carreira, Antonio, eds., *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 161).

11 Véanse los estudios citados de Cordero Cuevas, Johnson y otros.

al contrario, expresa su deseo de ascender en el rango social. Este propósito, que bien puede parecernos algo superficial y un tanto paródico, tiene resonancias más importantes a través de la trama. Aunque Pablos nunca llega a ser una «amenaza creíble» para la integridad de una aristocracia a la que él quiere adherirse, y aunque el esfuerzo de casarse con la prima de su viejo amigo y antagonista don Diego Coronel resulte tan fracasado como absurdo y ridículo, desde el principio el protagonista expresa un anhelo por superarse[12]. Hacia el final del primer capítulo esta ambición se muestra en términos de un deseo de educarse. Como dice el propio Pablos, «Metílos [a sus padres] en paz, diciendo que yo quería aprender virtud resueltamente, y ir con mis buenos pensamientos adelante. Y así, que me pusiesen a la escuela, pues sin leer ni escribir, no se podía hacer nada» (p. 86).

Sin embargo, esta ambición superficialmente encomiable está ligada a otro deseo mucho menos positivo, que es el de actuar astutamente, y por medio de engaño e impostura alzarse en rango social, incluso hasta el nivel de la aristocracia. Muy temprano en la narración de la historia, por ejemplo, Quevedo presta particular énfasis a la —putativa— amistad entre Pablos y el joven compañero de escuela y universidad, don Diego Coronel (libro I, caps. II, III y IV). Después de una notable separación de tiempo y espacio entre los dos, don Diego reaparece en la historia (libro III, caps. VI, VII) como el antagonista que frustra el plan de Pablos de casarse con doña Ana, una pariente de los Coronel. Pero como varios críticos han indicado, la identidad y el carácter y significado del mismo don Diego son profundamente ambiguos y sospechosos[13]. Ello se advierte particularmente en el episodio del cambio de las capas y el doble castigo que recibe el pobre Pablos: primero, en un caso de identidad equivocada, un ataque planeado para don Diego (merecido por razón de su mal comportamiento con una puta), y segundo, dispuesto por don Diego, para castigar al impostor Pablos por su intento de entrar en la clase noble. Es bien obvio que, en este contexto, no hay «héroes» ni un solo ejemplo de lo virtuoso y lo honrado.

Después del malogrado esfuerzo de Pablos para casarse con doña Ana, y después de su recuperación, tanto sus aventuras y desventuras como su «identidad» parecen degenerarse, o sea disolverse; como bien se recuerda, Pablos primero vuelve a su actividad —y bien ensayado papel de mendigo (III, viii), sigue al curioso episodio de «representante, poeta y galán de monjas» (III, ix), y, por fin, asume el rol de pleno

12 Véase el citado estudio de Rabell.

13 Véanse otra vez los estudios referidos de Johnson y Cordero Cuevas; he tratado el tema también en mi libro, véase en particular pp. 77-84.

criminal violento (III, x) en Sevilla. Casi todos los lectores recuerdan, tal vez con incomodidad o insatisfacción, el abrupto final abierto, trillado en su mensaje moral y algo desconcertante. En realidad, después de la confrontación con el viejo «amigo», don Diego, el argumento del libro parece perder propósito y enfoque; el anticlímax y pérdida de energía son resultados del problema central de la historia o trama con respecto a la lección censoria propuesta por Quevedo (es decir, lo malvado de cualquier subversión del orden social, y en particular el ascenso social de las castas y las clases ínfimas) dentro del contexto de una conciencia de la contaminación prevaleciente de las mismas clases nobles, por un lado, y, por otro, la situación precaria y en efecto parasitaria de Quevedo mismo como un aristócrata, si bien no de sangre —supuestamente— limpia, sí de recursos y riqueza limitados.

En efecto, la novela de Quevedo propone una denuncia de la «movilidad social» por parte de personas como el protagonista impostor, Pablos. Al mismo tiempo, el autor puede sugerir una crítica más amplia de ciertos elementos del orden social por medio del retrato más complejo y sutil de don Diego Coronel. Pero, más allá del nivel de lo consciente y del mensaje ideológico intencionado, la interacción entre Quevedo y su creación Pablos también refleja las ansiedades del autor mismo, un hombre que no tiene paralelo alguno dentro del mundo creado por la novela pero que experimenta, desde otros puntos de vista e implicaciones, la inseguridad del noble cortesano que se encuentra con la necesidad de ganarse la vida gracias al apoyo de otros aristócratas más poderosos, y de promocionarse dentro del mundo de la corte. De este modo, mientras Cervantes, por medio de los artificios literarios así como por la reinante visión crítica establecida por los diálogos de sus personajes (y perros), investiga las posibilidades y limitaciones de la picaresca, Quevedo empieza «jugando» satíricamente con las convenciones del género para introducir acto seguido el problema de la peligrosa penetración en la clase noble de unos individuos más ínfimos, y para terminar con un personaje (Pablos) tan espantoso como perversamente encantador, de quien el autor no sabe desasirse por completo, dejando una conclusión algo inconclusa. Sobre todo, El *Buscón* nos deja la sospecha de que el mundo de corrupción, engaño, hipocresía e identidades sociales fraudulentas traza la sutil revelación de una inseguridad personal, una conciencia medio inconsciente de su propia y precaria posición. Así, el experimento literario de Quevedo con «la picaresca» resulta una lectura reveladora de lo que es su propio autor.

Algunas funciones del espacio sevillano en las comedias de Lope de Vega[1]

Manuel Cornejo

A la memoria de Stefano Arata

Aunque Madrid, en tanto que Villa y Corte, suele ser el marco urbano más frecuente en las comedias de capa y espada de los Siglos de Oro, eso no significa que sea el único como se ha podido afirmar a veces. Así, los dramaturgos no pudieron prescindir de tan inagotable fuente de inspiración como fue en la arista de los siglos XVI y XVII el apogeo de Sevilla, «puerto y puerta de las Indias, por donde todos los años se puede decir que entra dos veces en ella el sustento universal de España»[2]. Por añadidura cabe señalar la coincidencia histórica entre el auge hispalense y el florecimiento de la Comedia nueva, y los corrales de comedia en las grandes ciudades peninsulares.

Sevilla aparece, pues, como telón de fondo de numerosas piezas, en particular bajo la pluma de Lope de Vega, quien nos dejó un corpus de dieciséis comedias de ambiente sevillano, redactadas todas después de 1600. Salvando cuatro excepciones[3], casi todas se amoldan al modelo de la comedia urbana: *El amante agradecido*; *Amar, servir y esperar*; *El amigo hasta la muerte*; *El Arenal de Sevilla*; *La esclava de su galán*; *Los peligros de la ausencia*; *El premio del bien hablar*; *La prisión sin culpa*; *El ruiseñor de Sevilla*; *Servir a señor discreto*; *El testigo contra sí*; *La victoria de la honra*[4]. Al no respetarse escrupulosamente la unidad de lugar de la acción, el espacio puede compartirse con otras ciudades, así, en *El testigo* y en *Servir* observamos un sugestivo vaivén entre Sevilla y Madrid.

1 Véanse nuestros estudios *Séville dans le théâtre de Lope de Vega*, Nanterre, Université de Paris X, 1993 (inédito) y «Sevilla: puerto y puerta de las Indias. El motivo de la indianización y su papel en las comedias sevillanas de Lope de Vega», *Teatro* (Alcalá), 15 (2001), pp. 97-126.

2 Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 353-354.

3 *La carbonera*, *Lo cierto por lo dudoso* y *La niña de plata* y *Los enemigos en casa*.

4 Quedan aquí excluidas las comedias que dan a Sevilla un lugar demasiado reducido como escenario de la intriga: *La octava maravilla*, *El valiente Céspedes*, *La buena guarda* o *El anzuelo de Fenisa*. Lo mismo ocurre con las comedias sevillanas que no son segura o probablemente de Lope: *Las audiencias del rey don Pedro*, *La estrella de Sevilla* y *Los Vargas de Castilla*.

Con todo, el dramaturgo madrileño no se limitó a testimoniar la fama de que gozaba Sevilla, sino que expresó también su agradecimiento a una ciudad a la que se sentía íntimamente vinculado desde niño[5]. Este apego por la capital bética se arraigó de modo decisivo durante las estancias que hizo en ella entre 1601 y 1604, relacionadas con sus picarescos amores con la actriz Micaela de Luján[6], la Lucinda de sus *Rimas* y algunas comedias[7], quien le dio cinco hijos. Además de esta dimensión sentimental, Lope recibió una calurosa acogida en el mundo de las letras y artes sevillanas, trabando amistad con Mateo Alemán o Juan de Arguijo y asistiendo a las representaciones teatrales durante el periodo del Corpus, en los corrales de doña Elvira, de las Higueras y de San Pedro.

Ahora bien, nuestro enfoque pretende apartarse de los prejuicios de la crítica decimonónica, persistentes hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx, aferrada al costumbrismo de las obras literarias[8]. Estos estudios eruditos llegaron a borrar la dimensión prioritariamente literaria de la comedia, olvidando que está regida por una serie de códigos éticos y estéticos que la alejan de cualquier pretensión historicista, como lo recalca Marc Vitse al recordarnos acertadamente que la comedia es «un simulacre poétique ouvertement affranchi de tout asservissement à l'étroitesse du réel»[9]. Por consiguiente, trataremos de ir más allá de los planteamientos sociológicos de Jean Sentaurens[10] y demostrar que la representación del marco urbano es un elemento clave y estructural de la comedia, sometido a la progresión y resolución de la intriga.

Un primer rasgo es que Lope modela una ciudad fragmentaria y emblemática que resulta de la selección de la quintaesencia de la topogra-

5 *Cfr.* Seris, Homero, «Lope de Vega y los sevillanos: una carta inédita del Fénix», *Bulletin Hispanique*, 65/1-2 (1963), pp. 20-34; Case, Thomas E., «Seville and Lope's *Parte* dedications», *Bulletin of the Comediantes*, 26/2 (1974), pp. 65-68.

6 *Cfr.* Rodríguez Marín, Francisco, «Lope de Vega y Camila Lucinda», *Boletín de la Real Academia Española*, I (1914), pp. 249-290; Cotarelo, Emilio, «La descendencia de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 32-56; Castro, Américo, «Alusiones a Micaela de Luján en las obras de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, V (1918), pp. 256-292.

7 *Cfr. El amante*, *El Arenal*, *La prisión* y *El ruiseñor*, obra ésta en que Lucinda se casa con «el ruiseñor» don Lope.

8 Véanse por ejemplo Montoto, Santiago, *El Arenal de Sevilla en la historia y la literatura*, Sevilla, Cilverio Domínguez, 1934, y Álvarez Quintero, Joaquín y Serafín, «Lope de Vega en Sevilla», *BRAE*, 22 (1935), pp. 305-317.

9 *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM, 1990, p. 266.

10 Véase: *Séville dans les comedias de Lope de Vega*, Bordeaux, Université, 1961 (inédito); «Quelques remarques à propos des classes sociales urbaines de Séville dans la *comedia* lopesque», en Jacquot, J., ed., *Dramaturgie et Société aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, CNRS, 1968, t. I, pp. 31-45.

fía urbana, a lo que se añade el esparcimiento de las evocaciones de Sevilla, algo que se observa a un doble nivel: dentro del corpus, ya que hay comedias mucho más ambientadas que otras, y en el seno de cada comedia, puesto que el esbozo de Sevilla resulta diseminado a través de numerosas alusiones más o menos ambientadoras y cuyas funciones analizaremos a continuación, sabiendo también que no es nada casual el inserto de evocaciones urbanas en tal o cual momento de la comedia.

Siendo lógicamente «Sevilla» el topónimo más recurrente al aparecer unas veinte veces en cada comedia, Lope reconstruye una ciudad ideal que une sintéticamente múltiples facetas: la Sevilla andaluza y la indiana, ambas fusionadas por la Sevilla fluvial. La Sevilla andaluza es la de la Giralda, la Catedral, el Alcázar, el Cabildo, el paseo de la Alameda de Hércules, las calles y plazas, etc, es decir que es la que se deriva del sincretismo cultural andaluz y yuxtapone los estilos arquitectónicos hispanocristiano e hispanomusulmán, medieval y renacentista; mientras que la Sevilla indiana es la que debe sus rasgos a su vocación de capital de los intercambios comerciales entre el antiguo y el nuevo mundo, ciudad simbolizada por la Contratación, la Lonja de mercaderes, la Aduana, la zona portuaria del Arenal, los galeones y galeras, etc. En vez de enumerar detalladamente toda la toponimia sevillana escogida por Lope en sus comedias, resulta más sugestivo centrarnos en el ejemplo más significativo de evocación sintética de Sevilla en el *incipit* de *Servir*:

PEDRO Para alabar a Sevilla
deja su Contratación
y cuanto encierra, Girón,
de Guadalquivir la orilla;
deja la Torre del Oro
y aquellos barcos de plata
en que el Indio mar desata
su más precioso tesoro;
deja la hermosa Aduana
y la puente que en su orilla
para alcanzar a Sevilla
sirve de brazo a Triana;
deja sus puertas y hermosos
edificios y sus muros
altos, del tiempo seguros
y del agua temerosos;
deja su famosa Iglesia
y templo tan soberano
que se le rinde el de Jano
y la maravilla Efesia;

deja sus plazas, teatros,
de grandeza y de sustento,
su cabildo y regimiento,
jurados y veinticuatros;
deja su insigne Alameda,
su diversidad de calles,
sus hermosuras, sus talles
donde con envidia queda
toda Europa, y sólo alaba,
Girón, a doña Leonor,
a quien ha dado el amor
su fuego, flechas y aljaba,
porque con eso dirás
lo que en Sevilla sólo,
que es reina de polo a polo
con esta prenda no más. (pp. 72-74)[11]

Este trozo de sabor marcadamente encomiástico es representativo de cuantas observaciones podemos hacer sobre el conjunto del corpus. Lope esboza una Sevilla universal *regina urbium*, gozne entre el antiguo y el nuevo continente. La «Torre del Oro» es el topónimo idóneo para fundir en un mismo crisol ambas facetas —andaluza e indiana— de Sevilla, y se asocia siempre tópicamente con los «barcos de plata» —vale decir los galeones de las flotas de Indias llenos de riquezas—. La *amplificatio*, el sobrepujamiento retórico y lírico, se percibe en cada verso: la adjetivación ensalzadora (campos léxicos de la hermosura, vistosidad, grandeza, fuerza, fama, etc), la comparación teórica con una de las siete maravillas de la Antigüedad, la metáfora del «brazo» para designar al puente flotante de diecisiete barcas que enlaza las orillas sevillana y trianera, el elogio inevitable a las autoridades de la ciudad o la impresión de armonía y cornucopia que se desprende de tal enumeración son unos de los rasgos más llamativos[12]. Pero allí no radica lo más fundamental, que es el final del elogio: Lope anuncia de entrada que la única finali-

11 Citamos por la edición crítica de Kurlat, F. Weber de, Madrid, Castalia, 1975. Para las demás comedias citaremos por la edición: *Obras de Lope de Vega Carpio*, eds. E. Cotarelo y otros, Madrid, RAE, 13 vols., 1916-1930; utilizando la sigla AN seguida del volumen.

12 Sobre el elogio literario de Sevilla *cfr.* Brioso Santos, Héctor, *La imagen de Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*, Sevilla, Diputación, 1998; *Sevilla en la literatura del Siglo de Oro*, Sevilla, Ayuntamiento, 1998; Reyes Peña, Mercedes de los, «El espacio urbano de Sevilla en obras dramáticas del Siglo de Oro: una loa y un auto sacramental sobre *Las grandezas de Sevilla*», en *Homenaje a Frédéric Serralta*, eds. M. Vitse y otros, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 451-495.

dad de la *laus urbi* es alabar la belleza de la dama amada y festejar el amor, evidenciando que el decorado, lejos de ser el pasivo y pintoresco telón de fondo verbal de la comedia, va a participar plena y coherentemente en la fábula de amores, creando un mapa urbano de la seducción.

Lo que está en juego en la comedia no es ni mucho menos el realismo, sino la sugerencia ensoñadora de un universo exótico, presente en el imaginario colectivo hispánico. De ahí el encarecimiento abierto de Sevilla como encrucijada entre el viejo y el nuevo mundo situado en una lejanía inasequible para la mayoría de los oyentes de los corrales de comedias. El gran número de extranjeros e indianos en perpetuo vaivén intercontinental hace surgir la metáfora tópica de «puerta de España» dando lugar al juego paronomástico con «puerto»:

ORTIZ
Cuanto ha encarecido es poco;
no tiene el mar tal ribera.
Ésta es una puerta indiana,
que pare tantos millones,
puerto de varias naciones,
puerta para todos llana. (*El Arenal*, AN XI, p. 370b)

Sobre las posibilidades de enredos surgidas de la congregación de forasteros en Sevilla, es llamativa la pregunta de un sevillano a un castellano recién llegado, ya que en ella se resumen sintéticamente las posibles y evidentes motivaciones mercantiles o «turísticas» de su venida:

LEONIDO
¿A qué bueno, Riselo, es la venida?
¿Trújoos acaso la opinión famosa
desta insigne ciudad, mapa del mundo?
¿Tenéis algunas barras de las Indias
en la Contratación? ¿O habéis venido
a la voz de sus ricos casamientos?
Para cualquiera cosa soy yo bueno.
(*El testigo*, AN IX, p. 696b)

Ahí surge otra opción, también tópica, como es la huida a las Indias tras alguna pendencia o la búsqueda de algún fugitivo en el Arenal antes de que se vaya con la flota. Es el caso de Riselo quien, tras negar las razones aludidas, contesta que sigue las huellas de un enemigo. Los fugitivos de la comedia, como el Lope de Medina del Campo en *El Arenal* o el madrileño Feliciano en *Amar*, piensan haber matado a un rival amoroso durante un duelo. Frente al pasaje a las Indias, el galán noble lopesco manifiesta el desgarramiento que supone el exilio y sobre todo el abandono de la amada. Pero resulta siempre que las potenciali-

dades funestas que dejaba presagiar su paso a las Indias, con el juego sobre el doble sentido de «nuevo mundo», se invierten, ya que ningún galán cometió el crimen que se imputaba, y puede quedarse y casarse en España. El amor es la fuerza motriz que impide a cuantos galanes intentan irse a las Indias que cumplan su propósito y les obliga a permanecer en Sevilla, como las damas suelen advertírselo:

ÁNGELA Si a las Indias te dispones,
aquí es mejor que te pares
sin andar por altas mares
peregrinando naciones.
(*El premio*, AN XIII, p. 386b)

En el ejemplo llamativo y atípico de *El Arenal* vemos que la exuberancia de la actividad portuaria valorada por el diálogo inaugural entre la dama Laura y su tía, preludia lo extraordinario del encuentro, en medio de la muchedumbre abigarrada, con el galán don Lope, a punto de pasar a las Indias. Laura utiliza la toponimia sevillana para tratar de «pescar» al galán en las redes amorosas del Arenal, y la tentativa surtirá efecto:

LAURA Cuando salgáis de Triana,
el río abajo, veréis
un templo, donde tendréis
cierta vista y salud llana.
Los Remedios es su nombre,
remediad ese rigor
y creed que con amor
no pasa a las Indias hombre. (AN XI, p. 373b)

Asimismo, la sugestión verbal de la atmósfera bulliciosa del Arenal mediante una serie excepcionalmente larga (tercera parte del Acto I) de «cuadros de costumbres» esboza semánticamente un ambiente amenazador por las muchas alusiones al universo del engaño y la burla. La amenaza que parece cundir en estos cuadros, al parecer incongruentes con respecto a la acción, se concretarán al final del Acto I con la emboscada nocturna de Lope. En realidad la dilación de estas escenas deja tiempo suficiente a Laura y Lope para que galanteen en una de aquellas barquitas enramadas que cruzaban el río, creando una ucronía similar a la que se vislumbra en *Los peligros*:

CARTA DE BLANCA A PEDRO Podréis, señor mío, entrar al descuido en el mismo barco, donde podré hablaros, y, ¡ay Dios!,

> si fuera tan ancho Guadalquivir que nunca llegáramos a Triana.
> (AN XIII, p. 172a)

Volviendo a *El Arenal*, el léxico del engaño constituye el hilo conductor del motivo del disfraz de gitano que surgirá en el Acto II y se generalizará en el último. Pero si consideramos el atraco de Lope por una cuadrilla en el Arenal, percibimos claramente que tal incidente no es nada trágico, sino todo lo contrario: es el pretexto inesperado para permanecer en Sevilla, en casa de Laura, de la que está enamorado. El famoso soneto «Sembrando en tu Arenal mis esperanzas» pronunciado por Lope justo antes de su agresión, además del juego paronomástico «arena-Arenal» que pinta una ciudad con peligros en ciernes, recoge el tema de la espera y la esperanza (de riquezas ultramarinas, amor, etc), por lo que al mismo tiempo que se perfila un peligro ya se entreve un feliz desenlace. Evidentemente, este doble motivo —recurrente en muchas comedias— no sólo remite a los protagonistas, sino indirectamente a las expectativas del propio público.

La nómina de personajes de la comedia de capa y espada queda limitada por la peculiaridad y codificación del sistema de los personajes, que impide que todas las capas sociales y todos los componentes del hogar familiar estén representados en papeles de protagonistas. Los galanes y damas proceden siempre de la nobleza, alrededor de la cual giran todas las demás categorías sociales. La comedia urbana lopesca, cualquiera que sea su escenario, diferencia —algo maniqueamente— dos tipos de nobleza: una que se dedica al comercio con las Indias y casa a sus hijas con tratantes de las Indias, y otra que permanecería íntegra y fiel a su prestigio y su limpieza de sangre. El tipo de lo que Lope llama el «caballero indiano», con cierta ambigüedad terminológica, es frecuente en la macrofamilia de los *dramatis personae*, y varios son los galanes nobles pero pobres que llegan a Sevilla para ir a las Indias a recomponer el caudal familiar: así, el toledano don Félix, en *La prisión,* o los madrileños don Juan, en *El premio*, y don Félix, en *Los peligros*.

No existe un arquetipo del indiano, ya que su valoración resulta muy variable según sea su postura frente al dinero: generosidad o codicia. Las riquezas se estiman más por su uso que por su procedencia, la comedia enfatiza la conversión inmediata del dinero en amor y honor: «Loin que l'amour sorte sali du contact de l'argent, c'est l'argent qui sort purifié de l'emploi amoureux qu'on a pu en faire»[13]. No obstante, Lope adopta la postura más aristocrática posible, tal como queda refle-

13 Vitse, *op. cit.* (nota 9), p. 476.

jada en el *Tratado de la Nobleza* de fray Juan de Guardiola (1591), y todos los ricos casamientos están condenados a fracasar de antemano. Una razón ideológica —la imposibilidad de dejar la victoria al mercantilismo—, y una razón teatral —el rechazo de los indianos por damas que ya se han empeñado por voluntad propia en amores con galanes nobles—, explican este resultado.

Basten tres ejemplos: en *El amante*, Lucinda, cuyo padre está en Lima, no se casa con Gerardo, el hidalgo indiano que su tío quería imponerle, sino con el joven don Juan, otro hijo de indiano pero de comportamiento noble, que acaba de regresar de Italia; en *Amar*, Dorotea se casa con el noble don Feliciano, madrileño que pensaba pasar a las Indias, y no con el «caballero indiano» don Diego, quien usurpó, movido por el interés, la identidad de otro indiano muerto en el camino de regreso a España; en *El amigo*, Ángela y Julia se casan con sus nobles y respectivos galanes, Sancho y Bernardo, mientras que el «mercader indiano», Octavio, de origen italiano, fracasa en su proyecto de casarse.

En muchos casos llama nuestra atención la serie de recursos teatrales para descalificar previa y explícitamente las pretensiones de los indianos movidos por el interés. En *El testigo* hallamos una sugestiva denuncia de la codicia en boca de dos criados, que dan una visión paródica del mecanismo comercial entre las Indias y España, parodia acentuada por la asimilación de este vínculo al que une a Sancho y su mula, en un refrán anterior a la obra de Cervantes[14]:

MORATA Este, hermana, es un indiano
venido de allende el mar:
nació en el Reino del Dar.

SABINA ¿Del dar? ¡Reino soberano!

MORATA De ahí era natural
el hijo pródigo. [...]

SABINA Y la señora que ves
de la Ciudad de Tomar,
de suerte que se han juntado.

MORATA Como Sancho y su rocín. (AN IX, p. 690ab)

En *El amante*, resaltemos la eficacia del disfraz de rico y noble indiano que adopta el gracioso imponiendo un trueque carnavalesco de los

14 No es una alusión al *Quijote* como opinaron Morley y Bruerton fijando el *terminus a quo* después de enero de 1605 (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 86), así que la comedia puede fecharse entre 1600 y 1604.

papeles entre criado y galán, a fin de comprobar la firmeza de los sentimientos de la dama amada y su rechazo de las riquezas. Para mayor efecto de su enmascaramiento, el ingenioso criado inserta palabras de quechua en sus relatos extraordinarios sobre las riquezas y curiosidades de ultramar, la trampa confirmará naturalmente la firmeza de la dama:

GUZMÁN Traigan presto
aquel divino compuesto
para las tristezas mías.

JUAN ¿En qué lo mandas traer?

GUZMÁN En aquel vasillo de oro
que, aunque valiera un tesoro,
es digno de tal mujer.
Tiene conchichí corí
que es polvos de oro, otras cosas
en extremo provechosas,
porque hay jacintos allí,
y algo de puca mullú
que aquí se llama coral.

LUIS (Habla indiano.

JUAN ¡Pesia tal
Nació en Indias!) (AN III, p. 130b)

Las soluciones ideales propuestas por las comedias lopescas contradicen la realidad histórica. Si es cierto que la comedia es un *mixto poema* que mezcla aspectos trágicos y cómicos, no se sustituye ningún aviso o sermón bíblico anticiudadano puesto que el amor sale siempre victorioso y purificado de sus avatares por el laberinto ciudadano. Si puntualmente, por razones nada moralizadoras, se emplean metáforas cosificadoras o comparaciones con el mundo infernal (Babilonia, máquina, confusión, mar de perdición, etc), es para lograr mayor eficacia teatral o crear una red de resonancias semánticas y poéticas.

Quisiéramos recalcar ahora el papel de las letras para cantar que Lope aficionaba insertar en sus comedias. Tales canciones no son meramente ornamentales o creadoras de cierto descenso del dramatismo, efecto rematado a menudo por el hecho de que son mulatas negras las que van interpretando y bailando estas canciones. Las letrillas más famosas son las «seguidillas del Guadalquivir» cuya función es alabar tanto a la Sevilla indiana como a la mujer cuya belleza aúna todas las riquezas, siendo además uno de los pocos casos en que Lope recurre a la escenografía haciendo surgir barcos al tablado:

Véanse dos medias barcas, con sus ramos, a la puerta del vestuario, con mujeres y gente y músicos.

CANTEN Vienen de Sanlúcar,
rompiendo el agua,
a la Torre del Oro,
barcos de plata.
¿Dónde te has criado
la niña bella,
que, sin ir a las Indias,
toda eres perla?
[...]

OTRO Sevilla y Triana
y el río en medio:
así es tan de mis gustos
tu ingrato dueño. (*El amante*, AN III, p. 136b)

Algunas de las letras desempeñan un papel más funcional en el desarrollo de la intriga. Así, en *La victoria* se van sucediendo tres cantos y bailes de esclavos negros (unos cien versos en total), en los que la temática del amor está presente de manera alusiva, y donde el exotismo verbal es digno de resaltar con deformaciones lexicales («Cupilo», «Siviya», etc.) y la anáfora obsesiva de una palabra supuestamente africana: «aquisá». Lejos de ser arbitraria, la disposición de estos cantos responde a una construcción bastante elaborada del final del Acto I: la primera canción interrumpe una discusión entre el capitán Valdivia y la dama Ana; el segundo pone fin a una escena de seducción paralela entre la esposa del militar y un galán tan atrevido que la llevará hasta el adulterio; y por último, la tercera canción, como podía anticiparse, permite que el marido celoso encuentre *in fraganti* a su mujer, a la que había prohibido salir a la calle de noche, a pesar del regocijo popular de las fiestas celebradas con motivo de la venida a Sevilla del rey Felipe II (1570). Así se observa una especie de *crescendo*: mientras que el ambiente es cada vez más festivo, se alcanza paradójica y repentinamente el máximo grado de tensión dramática.

La representación encomiástica de la urbe, además de ejercer un papel de *captatio benevolentiae* y constituir un *leitmotiv* poético, cumple las funciones de *delectare, movere, docere*, al favorecer el buen desarrollo del enredo y la transformación de Sevilla como sede del *ars amandi* de las damas y galanes, quienes deben orientarse en «la carte imaginaire du Nouveau Monde de la Comédie»[15]. El tratamiento del de-

15 Vitse, *op. cit.* (nota 9), p. 323.

corado por el verbo todopoderoso basta por sí mismo y no requiere ningún telón de fondo vistoso y realista del estilo del famoso óleo *Vista de Sevilla*, atribuido a Sánchez Coello, para que los oyentes estén en situación de espera, como si fueran ellos mismos otros tantos indianos embarcados en la comedia y codiciosos de su intriga y desenlace. Por otra parte, la ambigüedad o doble cara de Sevilla se ve matizada, ya que el lado oculto está prácticamente ausente del teatro —o cuando surge es para efectos burlescos o dramatúrgicos—. El halago urbano de una Sevilla arquetípica y triunfadora llega a tal énfasis que, por muy tópico que resulte, a veces no deja de sorprendernos la capacidad creadora de Lope y su originalidad para renovar temas e imágenes, teniendo en cuenta la función sin duda no desdeñable del feliz y apacible recuerdo de las estancias sevillanas de Lope:

> Dichoso ochenta veces quien vive en Sevilla; así estaba yo cuando en un barco me iba todas las mañanas a las Cuevas y volvía a la noche, alegre de haber hablado con un hombre solo y no haber topado a nadie ni a caballo ni en coche[16].

16 Lope de Vega, *Epistolario*, ed. A.G. de Amezúa, Madrid, RAE, t. IV, 1989, p. 67.

Significado y contexto de un *acto* alegórico representado en Huesca (1609)

Pablo Cuevas Subías

En septiembre de 1609 tuvo lugar en Huesca el solemne recibimiento de las reliquias de San Orencio, obispo de Aux, a quien se veneraba como compatriota en la localidad aragonesa. Se había anunciado con un pregón en el que se exhortaba

> a que se previniesen fiestas e invenciones para el recibimiento y entrada de la sancta Reliquia, prometiendo la Ciudad, con mucha liberalidad, premio de precio y honra a los que en esto se aventajasen[1].

Acabado el oficio de *vísperas*, y hasta entrada la noche, tuvieron lugar durante ocho días las celebraciones más festivas, que comprendieron música, danza, teatro y poesía, así como justas caballerescas, toros y diversas representaciones. Las autoridades consiguieron que ciudadanos y colectivos, fuera cual fuese su condición, consagraran su capacidad de *inventiva* a la celebración religiosa. El ingenio y la diversión brillaron en aras de una causa santa[2]. Y, en efecto, a lo largo de la relación de los hechos que hizo el cronista Francisco Diego de Aynsa, es motivo recurrente justificar el regocijo y los espectáculos profanos. El re-

1 Aynsa, Francisco Diego de, *Translación de las Reliqvias del Glorioso Pontifice S. Orencio*, Huesca, Iuan Perez de Valdiuielso, 1612, fol. 23. El lunes 7 de septiembre de 1609 salió de Huesca una nutrida expedición de ciudadanos que llegó a Aux el domingo siguiente. El sábado 26 estaban de vuelta en Huesca con las reliquias conseguidas en Aux, lo que supuso el inicio de unas fiestas en honor de la translación que se celebraron los siguientes días, de domingo 27 a domingo 4 de octubre, si bien el lunes 5 se completaron los actos interrumpidos el día anterior por la lluvia. Por su parte, la justa poética aplazó su celebración hasta el día de San Lucas, cuando comenzaban las clases en la Universidad de Huesca (curso 1609-10). De todo ello dio cumplida reseña Aynsa en la publicación que señalamos arriba. De aquí en adelante las citas del libro de Aynsa tendrán la indicación de la página en el texto, entre paréntesis.

2 La *exaltación* de San Orencio en la ciudad tenía que estar marcada con celebraciones deslumbrantes por la *invención* de sus coterráneos. En realidad la fiesta ya se celebraba el quince de marzo pero las autoridades de la ciudad decidieron trasladarla al veintiséis de septiembre para conmemorar la llegada de las reliquias del santo (Aynsa, *op. cit.* (nota 1), fols. 86-87).

flejo de la alegría cristiana de la ciudad la hace resplandecer, se dice, como un sol en la tierra y en el cielo (fol. 173).

Entre los que colaboraron esos días con sus invenciones nadie satisfizo tanto a las autoridades como el maestro Dimas Pérez —que a la postre sería recompensado— y sus alumnos, niños en principio de no más de diez años[3]. Las invenciones del maestro Dimas Pérez fueron las siguientes: el segundo día de la octava de San Orencio representó *El acto a la Venida de las Sanctas Reliquias del Glorioso San Orencio*, objeto de nuestro estudio; al día siguiente, martes, puso en escena una segunda pieza que fue, según el cronista, «muy curiosa y gustosa» (fol. 95); y el jueves, «otra *comedia* diferente de las pasadas, la cual, aunque representada por muchachos, dio mucho gusto y contento y fue de todos muy alabada» (fol. 96). Por último, en la invención de la tarde del viernes, sexto día de la octava, al parecer estuvieron especialmente graciosos los alumnos del maestro (fol. 98).

Fueron, pues, cuatro invenciones, tres piezas teatrales, *comedias*, y esta última, especie de pantomima. Entre aquellas piezas no se da el texto, por desgracia, de las que debieron de tener un contenido más profano. En esos dos casos se daría una mezcla de comedia y pantomima, aprovechando la soltura de los alumnos del maestro Dimas Pérez. En cambio sí aparece el texto de la primera que se representó. El cronista la cataloga de «invención y comedia»[4], términos que se complementan:

3 Dimas Pérez era maestro de leer y escribir, correspondiente a la etapa anterior a la Escuela de Gramática. En Huesca había dos escuelas de gramática, la de la Universidad *Sertoriana* y la de los jesuitas. En la *Sertoriana* se ingresaba aproximadamente a los once años. Los maestros de leer y escribir eran contratados por el concejo. Hemos encontrado el escrito en el que Dimas Pérez solicita al concejo de Huesca una ayuda económica para sufragar los gastos que le había ocasionado la representación. Hablando de sus servicios, da interesantes noticias sobre la actividad teatral que se desarrollaba en Huesca con los niños de *primaria*: «Dimas Pérez, Maestro, dize que en las fiestas del Corpus, S. Lorenço, Nauidad, S. Uicente, del año pasado, en todas ellas ha hecho regocijos, assí de dançaas, como de comedias y otras inuenciones, todo affin de aprouechar sus discípulos para que con tales exercicios se habituasen assí en el escriuir como en el hablar, sin que por ello se le [h]aya dado ninguna cosa; antes, el suso dicho [h]a gastado en ello más que el salario que esta Ciudad le ha dado, teniéndolo por muy bien empleado, sólo por seruir a V[uestra] S[eñoría], m[e]r[ce]d[e]s, y adelantar y aprouechar sus discípulos [sigue]» (Archivo del Ayuntamiento de Huesca, *Actas del Concejo*, sign. nº 105, sin foliar, 26 de noviembre de 1608). «Por esta *invención* y por *las demás* que este Maestro hizo, le premió la Ciudad dándole cuatrocientos reales» (Aynsa, *op. cit.* (nota 1), fol. 98). Hemos comprobado que así fue: «*item*, determinaron se den al maestro Dimas Pérez por el carro triunfal, tres representaciones que ha hecho y un juego de cañas con los niños, en que ha puesto mucho gasto y trabajo, quareynta escudos» (A.A.H., *Actas del Concejo*, sign. nº 105, 9 de octubre de 1609, fol. 127v.).

4 Aynsa, *op. cit.* (nota 1), fol. 87. El texto dramático, inserto en el libro tercero, comprende 422 versos (fols. 88-94).

por *comedia* se entiende simplemente pieza teatral, y por *invención*, como se ha dicho, la búsqueda de la espectacularidad, de la imaginación, del artificio, para conmemorar los hechos.

La obra, *Acto a la venida de las Sanctas Reliquias del Glorioso San Orencio*, indica en el título que estamos ante una pieza teatral de una sola jornada, escrita y representada en homenaje a la llegada de los huesos del santo, al tiempo que establece una cierta filiación, por lo religioso, con el *auto sacramental*. Desde luego el marco no lo desdice, pues es la única pieza de la que se dice se escenificó en la plaza de la catedral. Atendiendo a una descripción de sus partes constitutivas podríamos afirmar que es una representación alegórica, una disputa dialéctico-teológica y una escena hagiográfica. Es también una alabanza de Huesca, simbolizada en sus instituciones principales y en su fervor religioso, en lo cual quiere mostrarse ejemplar ante España y el mundo. El argumento es el siguiente: un gran navío llega a la población trayendo las reliquias de San Orencio arzobispo[5], acontecimiento que ocasiona una competencia dialéctica entre las grandes instituciones de la localidad, Ciudad, Iglesia y Universidad. Las tres disputan sobre cuál de ellas tiene mejores razones para mostrar alegría ante la venida de los santos huesos, y su querella obtiene del cielo un veredicto conciliador —por boca de un ángel—. Tras la intervención del celestial mensajero, que ha aparecido en una nube ubicada en el mástil del navío, los santos patrones de la localidad elogian a Orencio y a su ciudad e instan a compartir la alegría a las tres instituciones, corroborando la opinión del ángel. Por último, Ciudad, Iglesia y Universidad hablan de nuevo, aceptando de buen grado compartir su gozo por el feliz regreso de las reliquias.

Los personajes son simbólicos y forman parte de un conjunto alegórico. El público pudo ver, con la catedral como fondo, «un carro triunfal hecho en forma de navío, con todas sus jarcias» (fol. 80), y que «en el mástil o árbol, en lugar de gavia, había una gran nube en forma de globo» (fol. 80), símbolos bien patentes de la vida terrena y de la celestial. Vio también de un golpe de vista los *dramatis personae*, perfectamente identificables para los oriundos: en la proa del navío, cercano al espolón, San Orencio arzobispo, escoltado por su hermano San Lorenzo y por San Vicente, cada uno con sus vestimentas e insignias características, así

5 Sobre la tradición de metáforas náuticas en la Edad Media *véase* Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media Latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1995, I, p. 190. Se está jugando con tópicos perfectamente conocidos por el público, sea cual sea su condición; los sermones son un minero riquísimo para identificarlos. Era habitual en Huesca sacar un carro en forma de galera para servir de escenario a los autos (véase Arco y Garay, Ricardo del, «Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la Catedral de Huesca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLI (1920), pp. 263-274).

como con la palma del triunfo. Lo mismo puede decirse del resto de patrones oscenses que les acompañaban: San Orencio y Santa Paciencia, padres de San Lorenzo y San Orencio arzobispo, y los niños Justo y Pastor y las niñas Nunila y Alodia, todos ellos santos y mártires frente al Islam, así como San Saturnino y San Úrbez. En la popa se hallaban sentadas «con mucha majestad» (fol. 88), con sus insignias características y en hábitos matronales, la Iglesia con la Ciudad a la derecha, mientras permanecía a la izquierda la Universidad.

Observamos que está detrás un autor culto no exento de pericia, al que, sin duda, no falta un conocimiento directo del teatro, que adquiriría fundamentalmente en prácticas escolares y actualizaría con la asistencia al corral de comedias de la ciudad[6]. Además, sabe bien en qué contexto va a representarse la obra, para quiénes y con qué fin. El texto expone llanamente sus mensajes, como llanos se muestran esos días los predicadores que adoctrinan a pueblo y autoridades, predicadores distinguidos de la clerecía aragonesa[7]. La prédica se dirige de forma patente a los eclesiásticos de la localidad (fol. 159), sin olvidarse, entre subidas alabanzas, de los responsables civiles de la ciudad (fol. 165).

Los recursos se supeditan al mensaje de salvación. Estamos ante un nivel de lengua coloquial que incluye materiales de procedencia diversa, y, especialmente, elementos cultos popularizados en una obra donde se mezcla el ámbito escolar y el religioso. La erudición responde al eclecticismo propio del teatro escolar[8]. Todo remite a realidades culturales im-

6 Huesca debía de ser una de las plazas con mayor prestigio en lo que a teatro universitario se refiere. Se deduce de los datos que aporta María Luisa Lobato («Vejamen de grado en Burgo de Osma (1582). Pleito y entremés inédito de *Don Pantalón de Mondapoços*», en Ruiz Sola, Aurelia y otros, coord., *Teatro y poder. VI y VII Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, Burgos, Universidad, 1998, pp. 210, 214 [pp. 203-223]). Ello pudo influir en el desarrollo que tuvo su corral de comedias, uno de los que se tiene noticia en la España de la época (Falconieri, John V., «Los antiguos corrales en España», *Estudios escénicos*, 11 (1965), pp. 104-105 y 107 [pp. 91-117]). Es fundamental la visión de conjunto de Aurora Egido Martínez en su *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo* XVIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987. Además agradecemos al profesor José Ángel Sánchez Ibáñez, especialista en teatro aragonés del Siglo de Oro, la orientación bibliográfica al respecto.

7 Durante la octava de San Orencio predicaron solemnente el obispo de Huesca, F. Don Belenguer de Bardaxí (Aynsa, *op. cit.* (nota 1), fols. 113-132 [en el segundo día de la Octava, lunes, 28-IX-1609]), por tres veces el doctor Pedro Apaolaza, abad electo de San Victorián (fols. 132-145 [3º día, martes, 29-IX], fols. 145-156 [4º día, miércoles, 30-IX] y fols. 170-179 [7º día, sábado, 3-X]), don Juan Jerónimo Zaporta (fols. 157-170 [5º día, jueves, 1-X]) y, por último, el padre Crispín López de la compañía de Jesús de Huesca (fols. 179-189 [último día de la octava, domingo, 4-X-1609]).

8 Ya señalado por García Soriano, Justo, (*El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, Talleres tipográficos de R. Gómez, 1945, pp. 32). La primera referencia expresa a las prácticas teatrales en la Universidad de Huesca es de 1598: «[los

plícitas, porque en la veta de la tradición cristiano-latina nada se desaprovecha. Fundamentales resultan el simbolismo y la exégesis, elementos deudores de la tradición católica; instrumentos para entender en clave de trascendencia la realidad terrena. El escritor católico es consciente del valor añadido de los significantes, acostumbrado desde los tiempos de los Santos Padres a interpretar las palabras y las cosas. Decían los sermones por aquellos días cosas como: «el Espíritu Sancto habla aquí simbólicamente» (fol. 152), «pues sabed que esto no fue sino *in parabolam*, solo fue figura del temor del juicio de Dios» (fol. 176), «muchas ceremonias ordenó Dios a Moisés para que se guardasen en su pueblo y fuesen vivas figuras y representaciones» (fol. 180), «por este símile me entenderéis» (fol. 183), y otras expresiones del mismo orden.

El autor, Juan Miguel de Luna, oscense de nacimiento, licenciado en derecho en la Universidad de Huesca[9], conoce perfectamente, aunque no sea religioso, el mensaje que quiere trasmitirse a las autoridades de la ciudad y a sus ciudadanos. El terreno se halla abonado por la predicación diaria en los púlpitos, por las consignas que el obispo transmite a los altos eclesiásticos de la ciudad y por el devenir de la teología en el presente, traída a la localidad por los teólogos de la Facultad correspondiente o por los colegios de estudiantes de los conventos[10]. La anti-

maestros] háganles representar algunas de las comedias de Terentio, instruyéndolos en el buen ayre que han de tener en la acción y pronunciación» (*Estatutos de la Universidad de Huesca. Siglos XV y XVI*, ed. y trad. de Antonio Durán Gudiol, Huesca, Ayuntamiento, 1989, p. 151). Hay que suponer una tradición teatral anterior, pues estos estatutos no pretenden sino regular, por orden de Felipe II, el funcionamiento inveterado de la institución. De hecho, exponiendo las necesidades de la Universidad, se señala que «no tiene teatro para los actos públicos, en que suelen asistir los de la Iglesia y Ciudad juntamente con los doctores y estudiantes de la Universidad, siéndoles ahora forzoso tenerlos en la iglesia del Hospital con alguna irreverencia de aquel santo lugar» (*Estatutos*, *op. cit.*, p. 137).

9 Juan Miguel de Luna también participó con varios poemas en la justa poética que se celebró para conmemorar la translación de las reliquias de San Orencio: con una canción, unos tercetos encadenados, un soneto y un jeroglífico (Aynsa, *op. cit.* (nota 1), fols. 209-210, 224-225, 228-229 y 237, respectivamente). «P. D. Juan Miguel de Luna», había conseguido el título de «Bachiller en Leyes» el 27 de abril de 1606, por lo que puede calcularse que compuso esta obra con veinticinco años (debo la noticia de la licenciatura de Juan Miguel de Luna al profesor José María Lahoz Finestres). Julio Alonso Asenjo habla de la importancia de las aulas universitarias como vivero de dramaturgos, y recuerda que uno de ellos fue el también bachiller en leyes Fernando de Rojas («Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español», en Chiabò, M. y Doglio, F., eds., *XXI Convengo Internazionale: Spettacoli Studenteschi nell'Europa Umanistica (Anagni 20-22 giugno 1997)*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1998, pp. 185-186).

10 Aynsa, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antigua Ciudad de Hueca, assí en lo temporal como en lo espiritual* (1619),

gua tradición teológica y canónica de la Universidad de Huesca, estrechamente vinculada al cabildo catedralicio, había desarrollado a buen seguro mecanismos eficaces para mostrar al pueblo «en buen romance»[11] el mensaje que la iglesia católica quería trasmitir en cada circunstancia histórica. No en vano llama la atención la sencillez, la naturalidad con la que se concluyen verdades abstractas más bien propias de la teología y se proponen a un público abigarrado, pero sobre todo popular; la paz reina en el corazón de los oscenses que miran con los ojos del *Apocalipsis* de San Juan hacia el trono y la ciudad celestial. La acotación final de la obra dice así:

> Abrázanse las tres [Iglesia, Concejo y Universidad] y diose fin al Acto con mucha música de menestriles (fol. 94)[12].

Son de destacar algunos detalles ideológicos del *Acto*, y, entre ellos, la insistencia en la paz y la concordia de las instituciones. Por supuesto no son ideas originales pero se esgrimen insistentemente como rasgos que distinguen la vida oscense. De hecho, el autor es oriundo; adoctrina a sus ciudadanos y pretende satisfacer a las instituciones y autoridades locales. En segundo lugar, el *Acto* alude en más de una ocasión a la *pobreza* económica de la Ciudad (v. 338) y habla también de un *letargo* (v. 344). Sería cierto, si hacemos caso a las palabras del propio cronista, pues el monarca había recordado al concejo su penosa situación económica, con el fin de que moderara el gasto en los festejos (f. 17).

No pasa desapercibida, igualmente, la intensa alabanza de la ciudad, en su historia, en su amenidad, en sus instituciones, en su santidad. Se presenta como modelo para el resto de España en su catolicismo, ejemplar madre de santos y ejemplar en la devoción de sus hijos a sus santos. Se insiste en el origen *sertoriano* de su Universidad, intentando establecer una continuidad entre la academia que formara Quinto Sertorio en el siglo I a. C. y la Universidad fundada por Pedro IV en 1354. Los

facsímil, ed. Federico Balaguer Sánchez y Ana M.ª Oliva Mora, vols. III y V [5 vols.], Huesca, Ayuntamiento, 1987.

11 Es significativo este sintagma en boca del obispo de Huesca (Aynsa, *op. cit.* (nota 1), fol. 128). También lo utiliza Don Juan Jerónimo Zaporta en el sermón del quinto día de la octava (Aynsa, *op. cit.* (nota 1), fol. 159).

12 No debe olvidarse que quienes representaban a las instituciones eran niños, cuyas blancas voces hacían más eficaz el mensaje de paz y de concordia. Caía sobre terreno abonado, pues una parte importante del santoral oscense estaba constituida por niños: Justo y Pastor, Nunila y Alodia. Como advertían los prelados esos días, en el pueblo, los fieles «aún son niños en el camino de la virtud» (Aynsa, *op. cit.* (nota 1), fol. 159).

festejos de aquellos días y esta representación, única que pasa al papel, fueron expresión de una unanimidad de sentimientos, mensaje que se pretende transmitir, con cierta grandielocuencia, al mundo. La translación es escaparate de la ciudad, y vocero de su historia y de su presente.

La ciudad expone a la monarquía lo que considera uno de sus logros principales, la armonía social y la concordia de los ciudadanos[13]. La clase social de los infanzones, algunos caballeros, especializada en el gobierno del concejo, se enorgullece de la inexistencia de diferencias nobiliarias en el gobierno de la localidad. Tampoco había habido problemas importantes en la integración de familias con raíces judeo-conversas. Abundando en el mismo sentido debe decirse que Huesca apenas participó en las alteraciones aragonesas de 1592, de impronta nobiliaria y fundamentalmente zaragozana.

Por otro lado el apoyo a la Universidad patria venía siendo el catalizador de voluntades y de esfuerzos. El concejo, la catedral, el obispo y las familias pudientes aunaron esfuerzos en apoyo de la Universidad. Este empeño parece haber surgido a finales del siglo XV, con una importante veta judeo-conversa, dando sus frutos académicos en el XVI. Por su parte la fundación de la Universidad de Zaragoza a cargo de Pedro Cerbuna, en el último cuarto del siglo XVI, fue un nuevo motivo de unión, frente a dicha fundación, para las instituciones oscenses, que hicieron todo lo posible para defender el derecho privativo de la Universidad de Huesca en Aragón. Dentro del clima de defensa de la institución, a finales del siglo XVI, habrá que situar la voluntad de conectar la mencionada academia de Quinto Sertorio y la Universidad fundada por los reyes aragoneses. Respecto a las dificultades económicas de la ciudad, a las que se alude en la *Translación*, quizá tenga que ver el gasto del pleito mantenido por la ciudad en defensa de su Universidad.

Tiene que señalarse por último que el esfuerzo de Huesca por significarse en su catolicismo ante la monarquía coincide con las fechas de la expulsión de los moriscos valencianos, y con la preparación de la de los aragoneses. No en vano una de las invenciones más vistosas de esos días fue el asalto a un castillo defendido por los moros. Hay otros detalles que nos hacen ser cautos a la hora de no desdeñar la posible relación de ambos hechos. Debe destacarse, en particular, que las instituciones educativas oscenses se significaron en la defensa de la expulsión de los moriscos. Seguramente se trata de dos fenómenos complementa-

13 *Cfr.* Pablo Cuevas, *La formación de Manuel de Salinas en el Barroco oscense. El entorno familiar y ciudadano del poeta (1616-1645)*, Huesca, Ayuntamiento (Premio de Investigación *Antonio Durán*), 1995, pp. 51-76.

rios, la exaltación del catolicismo de la ciudad, pretendiendo ser ejemplo para España y para Francia, y la defensa en Huesca de la decisión de la monarquía de expulsar a los moriscos, justificada en primera instancia por motivos religiosos[14].

En conclusión señalaremos la coherencia de la pieza teatral en el conjunto de la crónica publicada. Su autor ha captado perfectamente la intención propagandística de las autoridades. La insistencia del *Acto* alegórico en resaltar que la ciudad, Huesca, mira en el espejo de la Jerusalén celestial, debe relacionarse con la gran empresa de Felipe III por esas fechas, la cristianización definitiva de la península. El contenido no tiene desperdicio en cuanto a adoctrinamiento religioso, y como defensa de la patria chica. Realmente literatura y religión van a la par, mostrándose al pueblo los mensajes del día en un material formal e ideológico mil veces manipulado por dos instancias comunicantes, el sermón literario y la literatura evangelizadora.

Respecto a la actividad teatral oscense, se deduce que el autor, Juan de Luna, maneja con soltura los recursos que la tradición literaria pone a su alcance. Como hijo de Huesca por nacimiento y formación bebe de la tradición teatral oscense, que, por lo que parece, fue digna de consideración en la vertiente académica y en la pública. Pero Luna no fue, a buen seguro, el único entre los hijos de la Universidad que compuso obras de ocasión para las festividades patrias. En cuanto a la puesta en escena, evidencia que desde la más temprana etapa educativa las autoridades oscenses fomentaban la práctica teatral entre sus hijos; y que, en concreto, uno de los maestros de leer y escribir hacía representar a los niños espectáculos teatrales bastante sofisticados.

14 Los infanzones oscenses eran fieles intérpretes de la voluntad regia. Véase al respecto Ferós, Antonio, *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2000, p. 368.

Un Ricote verdadero: el licenciado Alonso Herrador de Villarrubia de los Ojos de Guadiana - morisco que vuelve

Trevor J. Dadson

Alonso Herrador murió en su casa en Calle de la Corredera en pleno centro de Villarrubia de los Ojos de Guadiana (villa a unos 30 kilómetros al noroeste de Ciudad Real), en 1658. Contaba casi 80 años, por lo que había tenido una vida bastante larga para aquella época. En ese momento, por toda la Península moría gente de la edad de Alonso Herrador, por lo que su muerte no tendría nada de interés para nosotros, si no fuera porque los que morían en ese momento no eran seguramente como Alonso Herrador, es decir, de su condición, pues Alonso Herrador, hijo de Juan Herrador y María Gómez, nieto de Francisco Naranjo y María Gómez, y bisnieto de Juan Naranjo el Viejo y Mari Peras, era miembro de una de las familias más notoriamente moriscas de todo el Campo de Calatrava, y se contaba entre la elite morisca de Villarrubia, ya que tanto Juan Naranjo como su mujer Mari Peras eran de los moros originales de Villarrubia que se convirtieron al cristianismo en la primavera de 1502. Junto con su padre, Juan Herrador, Alonso había sido expulsado de la villa en 1611 y había visto cómo fueron expropiados todos los bienes de la familia. El que unos cincuenta años más tarde muriera tranquilamente en su cama, en su propia casa, rodeado de su familia y amigos, y dueño de una buena herencia debe hacernos reflexionar seriamente sobre la expulsión de los moriscos, que tuvo lugar entre los años 1609 a 1614, y su verdadero impacto. También nos hará reflexionar sobre la historiografía morisca, que casi en su totalidad ha aceptado el éxito de la expulsión de los moriscos de la Península, expulsión que, de haber ocurrido como dice esta tesis, la habría dejado sin rastro ni huella de esa población otrora árabe e islámica.

De unas pruebas para ser ordenado clérigo que Alonso Herrador hizo en septiembre de 1611, sabemos que la familia era originaria de Bolaños[1], otro pueblo del Campo de Calatrava y una de las llamadas Cinco Villas (las otras eran la misma Villarrubia, Almagro, Daimiel y Aldea del Rey). Y, de hecho, un Juan Herrador aparece listado por Bolaños en la reconfirmación hecha por Felipe II en 1577 del privilegio de los moriscos an-

1 Archivo General de Simancas (AGS), Estado, Leg. 235.

tiguos del Campo de Calatrava[2]. A nuestro Juan Herrador lo encontramos por primera vez en Villarrubia en 1589, como propietario de una de las mayores cuadras de yeguas del pueblo[3], y luego en 1592 como testigo en una probanza que se hizo contra los condes de Salinas sobre la venta de la villa de Villarrubia. Decía tener entonces 44 años. Aparece de nuevo en 1593 como propietario de dos cañamares en la Dehesa de Lote[4], y luego en 1598, residente en Villarrubia, y el primero, después de los oficiales de la villa (señal tal vez de su importancia), en echar su voto a favor de la construcción de un puente de piedra sobre el río Gigüela[5].

Emparentado con los Naranjo mediante su matrimonio con María Gómez, hija de Francisco Naranjo y María Gómez y hermana del clérigo presbítero Pedro Naranjo[6], con los Rodríguez (por su madre) y con los Chuscado (Gabriel Chuscado, originario de Daimiel, era su tío) —todos moriscos—, Juan Herrador había sido alcalde y regidor de Villarrubia, y hombre de cierta importancia en la villa. Fue, por ejemplo, el encargado de llevar el dinero de la sisa a Almagro, tanto en 1603 como en 1604, y en 1608 arrendó para el conde de Salinas la hierba de la Dehesa de Lote, que valía entonces 15.000 maravedises, señal de que disponía de suficiente dinero para hacerse cargo de esta renta.

Ocupando un lugar prominente en la villa, Juan Herrador se esforzó por conseguir para su hijo un futuro prometedor. Alonso Herrador fue confirmado por el Obispo de Salona en la Iglesia parroquial de Santa María de Villarrubia el 5 de octubre de 1593[7]. Juan Herrador destinó a su hijo Alonso, desde muy pequeño, para el estudio: «dice que desde su niñez ha estado en los estudios con aprobación de buen cristiano, temeroso de Dios y de su conciencia, siempre con propósito de ser clérigo»[8]. En cuanto a sus estudios, creemos probable que iniciara sus estudios primarios en la misma Villarrubia, que contaba con algún maestro de niños (en 1611 éste era Gabriel Peras, de otra familia de la elite morisca de la villa), y que luego fuera a Ciudad Real a estudiar en alguna escuela de gramática, como hizo luego Cristóbal Díaz de León, hijo de la morisca Ana López y del

2 Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, Consultas de Gracia, Legajo 4.423, expediente 253, año de 1625.

3 AGS, Diversos de Castilla, Leg. 22, nº 10.

4 Archivo Histórico Provincial, Zaragoza (AHPZ): Casa Ducal de Híjar, 1ª-36-3.

5 AHPZ: Híjar, 1ª-36-35 bis/3.

6 Detalles tomados del pleito iniciado por su hijo Alonso Herrador «sobre la restitución de los bienes» (Biblioteca Bodleyana, Oxford, MS Arch. Σ. 130, núm. 18, fol. 325r).

7 Archivo Parroquial de Villarrubia (APV), Libro 1° de Bautismos, 1585-1595, fols. 88r-93r (fol. 88r).

8 AGS, Estado, Leg. 235.

cristiano viejo Cristóbal Díaz de León, del cual diría su madre: «está en el Estudio en Ciudad Real»[9]. Además de ser sobrino de dos clérigos presbíteros —Pedro Naranjo y Alonso Rodríguez— se hacía llamar licenciado abogado, y, obviamente, para que gozara del título de licenciado, debió de haber ido también a alguna universidad a estudiar. Y en efecto, en 1596, a la edad de dieciocho años, el morisco Alonso Herrador fue a la universidad de Alcalá de Henares a cursar los tres años del Bachillerato en Artes, recibiendo el título en abril de 1599. Pero no contento con ser sólo bachiller, durante el curso de 1599-1600 se matriculó en metafísica y en cánones, recibiendo el 31 de diciembre de 1600 el título de Licenciado en Artes[10]. El que no fuera el único estudiante morisco de Villarubia matriculado en Alcalá de Henares en esos años es buena evidencia del alto nivel cultural alcanzado por algunos moriscos en esta época, que desmiente la tan extendida creencia de que sólo formaban «una grey de labradores y artesanos analfabetos, ignorantes»[11].

Nada más lejos de la verdad: en los años anteriores a la expulsión, los moriscos de Villarrubia habían conseguido acaparar varios puestos de envergadura en la villa. Eran o habían sido alcaldes ordinarios, regidores, depositarios del pósito de granos, arrendadores de las rentas del conde de Salinas, alguaciles, alcaides y carceleros; había entre ellos unos cuantos bachilleres, licenciados, maestros de niños, capitanes de infantería, escribanos, clérigos presbíteros, ¡incluso algún familiar de la Inquisición! Poseían mediante censo enfitéutico la mayor parte de los cañamares de la Dehesa de Lote, más otros terrenos en las demás dehesas y propios de la villa, y muchos eran dueños de sus propias casas. Su poder económico no era desdeñable, como demuestra el que el conde de Salinas en esta época —Diego de Silva y Mendoza— echara mano de ellos para arrendar la mayor parte de sus rentas, a veces en unión con algún cristiano viejo, que actuaba de fiador.

9 AHN, Inquisición, Leg. 194, Expediente 23. Éste también cursó estudios universitarios.

10 Detalles en AHN, Universidad, Libro 483, *Pruebas de curso de 1598 a 1600*; Libro 400, *Libro de actos y grados de 1582 a 1603*; Libro 440, *Matrículas de 1594 a 1598*; y Libro 441, *Matrículas de 1599 a 1603*.

11 Galmés de Fuentes, Álvaro, «La conversión de los moriscos y su pretendida aculturación», en Gil Grimau, Rodolfo, dir., *La política y los moriscos en la época de los Austria. Actas del Encuentro*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1999, pp. 157-174 (p. 162). Galmés de Fuentes cita este tópico para demostrar lo contrario, respaldando por tanto nuestra tesis aquí expuesta. Como dice en otro trabajo: «si es cierto que muchos moriscos fueron 'rudos e ignaros', entre ellos, lo mismo que entre sus contemporáneos de las otras dos castas, existió una elite burguesa y culta» (*Los moriscos (Desde su misma orilla)*, Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, 1993, p. 38).

Al lado de su poder económico y administrativo iba su poder humano o demográfico, ya que representaban alrededor del 40% de la población de Villarrubia en los años anteriores a la expulsión, o tal vez más. La población de Villarrubia había llegado a su cénit en la década de 1590, alcanzando las mil casas o unas 3.800 o 4.000 personas, de las cuales calculamos que alrededor de un 38% a 40% eran moriscos. La peste atlántica que asoló gran parte de Andalucía y Castilla entre 1596 y 1602 parece ser el principal responsable para el notable descenso de la población en la primera década del siglo XVII. Aunque no disponemos de censos fiscales para esos años, los registros parroquiales de bautismos y matrimonios revelan un declive que empieza en 1599-1600 y que no toca fondo hasta 1609. Más o menos al tiempo que empiezan las expulsiones de moriscos, la población de Villarrubia parece haber perdido un tercio de su población desde finales del siglo XVI: de 1.000 casas pasa a tener entre 600 y 700, descenso que refleja fielmente el número de nacimientos, que bajan de 141 en 1596 a 63 en 1609. De las 650 casas de vecinos más o menos que había en Villarrubia a principios de la segunda década del XVII, unas 250, según la lista establecida por el gobernador Diego de Cárcamo en enero de 1610, eran de moriscos granadinos (100) y antiguos (150): un 38% del total, aunque el Concejo calculaba en marzo de 1612 que de los 606 vecinos que había, «son las trescientos de ellos moriscos antiguos y granadinos»; es decir, la mitad[12]. Si la expulsión se hubiera llevado a cabo como quería y esperaba el conde de Salazar (encargado de la expulsión de los moriscos de las dos Castillas, Extremadura y Andalucía), la población de Villarrubia habría acabado en unas 350 casas o 1.330 personas, número totalmente insuficiente para mantener la economía de la villa en los niveles a que estaban acostumbrados los vecinos.

En estas circunstancias, la amenaza de perder más o menos la mitad de la población a raíz de una medida que no gozaba de ningún apoyo en la villa, era muy seria. Al momento de salir los bandos de expulsión, el conde de Salinas movilizó a todos sus oficiales para hacerles frente y estorbar el proceso en todo lo posible. No fue hasta el 22 de marzo de 1611 que se publicó el bando de expulsión que afectó en su totalidad a los moriscos antiguos de Castilla; hasta entonces, los moriscos antiguos (y también los centenares de granadinos, descendientes de los depositados allí en 1570, después de la rebelión de las Alpujarras) habían hecho oídos sordos a todos los bandos, súplicas y amenazas que emanaban de Madrid. Pero el bando del 22 de marzo de 1611 era otra cosa e iba muy en serio.

12 AHPZ: Híjar, 4ª-288-1, «Villarrubia. Poder del Concejo y Ayuntamiento», 26 de marzo de 1612.

Mientras Salinas, desde Madrid, intentaba organizar la resistencia de los villarrubieros, algunos de éstos —cuatro moriscos notables de los más educados: los clérigos Pedro Naranjo y Alonso Rodríguez, y los licenciados abogados Lope el Niño y nuestro Alonso Herrador— decidieron tomar cartas en el asunto, y escribieron una larga carta al secretario del Consejo de Estado, Antonio de Aróztegui, en la que exponen perfectamente su situación:

> Y es ansí que los que hay en la dicha villa de Villarrubia de los Ajos son del tiempo del católico rey don Fernando de gloriosa memoria, todos ellos habidos y tenidos por cristianos viejos y como tales admitidos a todos los oficios honrosos de la república, porque han sido y ejercido los oficios de alcaldes y regidores y los demás honrosos de la república de tiempo inmemorial a esta parte, y son clérigos presbíteros y letrados graduados en las universidades de estos reinos, y muchos de ellos son escribanos públicos y notarios apostólicos, y han servido y de presente sirven a Vuestra Majestad en la guerra con oficios de capitanes, alférez y sargentos y soldados, puestos en presidio de la costa de la mar con muchas ventajas y premios de Vuestra Majestad. Y los demás son casados con cristianos viejos y vividos y conformes con ellos en todo el trato y comunicación...[13]

Lo que hacen es contestar todos los puntos del bando de expulsión: no son moriscos, no pagan pechos, no viven en barrios apartados, no hay distinciones entre cristanos nuevos y viejos. Más aún, «están en la dicha villa de más de ochocientos años a esta parte, antes que fuese poblada de cristianos». Se fundan en que ellos llevan más tiempo en estas partes que los mismos cristianos, que como apuntó hace tiempo Florencio Janer, «en verdad los advenedizos habían sido los españoles reconquistadores de la península, y de ningún modo los sarracenos subyugados»[14]. Terminan la carta involucrando firmemente en el asunto al conde de Salinas, «cuyos vasallos son», y diciendo que él informará de todo.

Algún efecto tuvo la carta, pero duró poco, ya que para el verano de 1611 habían empezado las primeras expulsiones. Aunque consiguió escapar de los peores efectos de los bandos de expulsión, Alonso Herrador sufrió algo de la expulsión en carne propia. Después de haber firmado la carta para el Rey en mayo de 1611, es probable que fuera uno de los que viajaron a Madrid entre mayo y junio para llevar este u otro me-

13 AHPZ: Híjar, 1ª-36-74.

14 Janer, Florencio, *Condición social de los moriscos de España*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1857, p. 91.

morial al Rey, que se encontraba en Aranjuez, y entrevistarse con el conde de Salinas, pues está claro —por unos comentarios que Salinas hizo al gobernador Bonifacio del Almonacid el 1 de junio—, que gozaba de su confianza: «ni toméis por medio para la ejecución de ellos [*los bandos*] mano que los del Barrio tengan por sospechosa, y tampoco os debéis meter en nombrar a Diego López y al licenciado Herrador, como he sabido que lo habéis hecho»[15]. Alonso Herrador pasó seguramente el verano de 1611 en Madrid, donde luego se juntaría con el grueso de la comunidad morisca de Villarrubia, que había sido expulsada en julio-agosto, pero, como los demás, logró volver poco después, tal vez a principios del mes de septiembre. Sin embargo no acabaron allí sus penas, pues nada más volver a Villarrubia estuvo a punto de ser preso por los alcaldes de la Hermandad, Juan Díaz Hidalgo y Pedro González, encarcelamiento que pudo evitar gracias a los buenos oficios de Gabriel de Zurita, juez de residencia y futuro gobernador de la villa:

> y no tan solamente [*Gabriel de Zurita*] los encubre y ampara pero es de forma que, habiéndose vuelto a la dicha villa el licenciado Alonso Herrador, morisco, y otros, queriéndolos prender Juan Díaz Hidalgo y Pedro González, alcaldes de la Hermandad, el dicho gobernador, juez de residencia, se lo estorbó e impidió, haciendo causa de proceso contra ellos y diciéndoles que no tenían jurisdicción para ello ni meterse en semejantes cosas, por lo cual los dichos alcaldes no se atrevieron a continuar con las dichas prisiones por los miedos y amenazas que los hizo y hace, lo cual es muy contra el servicio de su Majestad...[16]

Alonso Herrador tuvo la suerte de escapar esta vez, pero para evitar que le volviera a pasar lo mismo, decidió hacer información y pruebas para ordenarse de clérigo el 21 de septiembre de 1611.

Su padre, sin embargo, no corrió la misma suerte. La primera noticia que tenemos de la expulsión de Juan Herrador es la venta de sus bienes, que, hecha a vistas de todo el mundo, originó gran malestar en el pueblo, a tal punto que tanto cristianos viejos como cristianos nuevos se pusieron en contra del gobernador, el doctor Bonifacio de Almonacid, consiguiendo unos meses más tarde su relevo del cargo. Pero, por lo que parece, la venta de sus bienes se hizo. Durante los meses de febrero y marzo de 1612, Juan Herrador, junto con Diego López de Gabriel López y Lope el Niño, testificó contra el gobernador sobre apropiaciones indebidas de bienes de los moriscos, incluyendo, imaginamos, los suyos.

15 AHPZ: Híjar, 1ª-36-61.

16 AHPZ: Híjar, 4ª-304-2, con fecha de 11 de marzo de 1612.

Luego aparece en la documentación de la venta de bienes de moriscos de Almagro, en una entrada cargada de significados: «nos hacemos cargo de otra escriptura de obligación que se nos entregó y está en nuestro poder contra Juan Lorenzo, vecino de Madrid, de cuantía de treinta y cinco mil maravedís que procedieron de la compra de un esclavo, su nombre Juan, que dejó Juan Herrador, morisco de los expelidos de Villarrubia»[17]. No hay fecha para la compra, aunque el hecho de que la primera paga no empezase hasta el 5 de diciembre de 1614, podría sugerir que ocurriera ese mismo año. Ya hemos señalado que Juan Herrador pertenecía a la elite de la comunidad morisca de Villarrubia, una elite que, al parecer, se permitía el lujo de tener esclavos (¿sería otro morisco o un negro?).

¿En qué consistían sus demás bienes? Como no nos ha llegado el inventario de ellos, sólo podemos reconstruir en parte sus posesiones, utilizando para ello distintos documentos que tratan de los cañamares de Lote o diversas rentas de la villa. Juan Herrador tenía al menos dos cañamares en la Dehesa de Lote, por los cuales pagaba cuatro gallinas[18]. Uno de ellos rendía quince celemines de cañamones y lo había heredado de su tío Gabriel Chuscado (poseedor en 1550), quien a su vez lo tenía de su suegro Alonso de Yébenes, primer propietario del cañamar, y llamado, antes de la conversión de 1502, Alí de Yébenes. El otro lo compartía con Francisco de Angulo y procedía de Martín Peras, heredero de Lope el Monje (otra familia mora de las originales de Villarrubia). Juan Herrador seguía en posesión de estos dos cañamares en 1608, cuando se hizo otro inventario de los cañamares de la Dehesa de Lote[19]. Es más que posible que poseyera también algún quiñón o parcela de tierra de pan en otra parte, como en los términos de la villa o la parte que llamaban «El cerbigajo», pero falta documentación de estas heredades y sus rentas para estos años. También, obviamente, tendría alguna casa o solar en el pueblo, creemos en la Calle de la Corredera, en el corazón del Barrio Nuevo de los moriscos antiguos. No sabemos si, al final, Juan Herrador fue expulsado, o si consiguió volver como tantos otros moriscos villarrubieros, aunque la venta de sus bienes y de su esclavo no deja lugar a dudas de que para las autoridades entraba claramente en los comprendidos en los bandos de expulsión.

Su hijo Alonso, que sí consiguió quedar en Villarrubia a partir del otoño de 1611, no cesó en su empeño de que se le devolvieran los bienes que habían pertenecido a su padre. Del fragmento del pleito que entabló para

17 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 2ª Época, Leg. 418.
18 AHPZ: Híjar, 1ª-36-3.
19 AHPZ: Híjar, 4ª-288-1.

conseguir la devolución de estos bienes, vemos que la familia había apelado contra su inclusión en los bandos de expulsión utilizando el argumento de que eran «descendientes de los moros nobles que de su voluntad se convirtieron a la santa fe católica en las Cinco Villas del Campo de Calatrava», y que los Reyes Católicos, al tiempo de su conversión, les concedieron «privilegios igualándolos a los cristianos viejos en todas las cosas de honras, preeminencias y libertades de que gozan los demás cristianos viejos y con la misma igualdad que ellos»[20]. Sin embargo, en el momento de la expulsión «el rigor no les dio lugar de defenderse, por haberse hallado doña Leonor Manrique con los privilegios originales». En cierto modo, y como da a entender Alonso Herrador, doña Leonor Manrique de la Cerda (tía política de Salinas) se había aprovechado de su desgracia apropiándose de sus bienes (que habían sido vendidos por el juez comisario Francisco de Santander, aunque, según Herrador, «solamente tuvo comisión para vender los bienes de moriscos del reino de Granada y no pudo extender su comisión a otros bienes y personas de diferentes calidades y nombre»). Estos bienes luego acabaron en manos del doctor de la Beldad y consortes, contra quienes Alonso Herrador litigaba. Un tal doctor Cristóbal García de la Beldad (originario del Campo de Criptana) estaba casado con doña María Gijón de Salcedo, de una familia cristiana vieja, hidalga y muy poderosa en Villarrubia, emparentada con los Gijón González y los Díaz Hidalgo. Eran la elite de los cristianos viejos de Villarrubia, y el hecho de que Alonso Herrador pudiera contemplar entablar pleito con semejante familia da una idea de la nueva posición de fuerza de que creía disfrutar.

Después de muchos esfuerzos, los Herrador lograron su exención de la expulsión, pero tardaron hasta 1627 en obtener del Consejo Real juicio a su favor para quedar restaurados en sus derechos y poder recuperar sus bienes. Desde ese año Alonso Herrador intentó recuperar de los herederos de doña Leonor la propiedad de su padre que, en todo caso, no debe de haberse vendido; de ahí el fragmento del pleito que ha sobrevivido[21]. Y parece ser que tuvo suerte, pues en un «Apeo de los cañamares de la Dehesa de Lote, hecho en el año de 1639-1640», leemos lo siguiente: «De otro cañamar que era de Juan Herrador y hoy posee el licenciado Herrador su hijo, que está en la dicha Dehesa», por el que pagaban dos gallinas y media de renta cada año[22]. También disfrutó de otro cañamar en la Dehesa

20 Biblioteca Bodleyana, Oxford, MS Arch. Σ. 130, núm. 18, fol. 325r.

21 Lea, Henry Charles, *Los moriscos españoles. Su conversión y expulsión*, Estudio preliminar y notas de Rafael Benítez Sánchez-Blanco, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, pp. 417-418, fue el primero en dar noticias del pleito de Alonso Herrador.

22 AHPZ: Híjar, 4ª-304-2. Éste es el cañamar que heredó Juan Herrador a Gabriel Chuscado, su tío, en la década de 1590 (AHPZ: Híjar, 1ª-36-3 y 4ª-288-1).

de Lote, en la parte conocida como los Fresnos, en la Azudilla, que había heredado de su padre Juan vía su tía Ana la Naranja[23]. Sin embargo, parece ser que la expulsión de su padre y el inevitable abandono de estas tierras creó ciertos problemas para nuestro licenciado, como leemos en el libro del fuero de gallinas y obradas para los años 1640-1656: «Juan Herrador y sus antepasados pagaban cuatro gallinas por gozar dos cañamares en la Dehesa de Lote, en los cuales sucedió el Licenciado Alonso Herrador, presbítero, el cual nunca quiso reconocer este fuero ni pagarle desde que su padre murió, queriendo introducir un pleito eclesiástico y reconociendo que las gallinas que debía montaban más que el valor de los cañamares por estar perdidos»[24].

En otra parte de la villa Alonso Herrador tenía tierras de sembradura, pues en la tazmía de pan para el año de 1643 leemos que le tocaba pagar 72 fanegas de trigo, 82 de cebada y 10 de centeno de lo que sembraba en la parte que llamaban el Cerbigajo y Dehesilla[25]. De hecho, según esta renta, era el que más sembraba y pagaba, lo que da una idea del tamaño de sus tierras. Finalmente, como hemos observado, tenía una casa, heredada de su tía Ana la Naranja, en la Calle de la Corredera, en pleno Barrio Nuevo, al lado de la de Diego López de Gabriel López (otro expulsado, como él, y otro que regresó a la villa)[26] y la de Blas de Urda, en la parte que llamaban «el exido de Palacio»; es decir, cerca de la entrada al Palacio de los condes de Salinas, en el centro mismo de la villa[27].

El licenciado Alonso Herrador acabó siendo un hombre muy respetado en Villarrubia y con una buena fortuna, disputada, cómo no, por sus herederos, y allí murió el 8 de julio de 1658, tan súbitamente, al parecer,

23 AHPZ: Híjar, 1ª-262-1, «Libro de reconocimiento de censos enfitéuticos de los cañamares de Lote, ejecutados en el año de 1655», fol. 125r. Ana de Naranjo o Ana la Naranja, casada con Cristóbal Herrero, era hermana de María Gómez, madre de Alonso Herrador, y había heredado la casa y el cañamar mencionados arriba de su hermano Francisco.

24 AHPZ: Híjar, 1ª-170-13.

25 AHPZ: Híjar, 4ª-288-1.

26 El caso de Diego López de Gabriel López es aún más novelesco: nombrado administrador de los bienes de los moriscos expulsados en febrero de 1612, fue el último morisco a abandonar (oficialmente) Villarrubia en octubre de 1613, siendo enviado por el conde de Salazar a las minas de Almadén, una muerte segura para un hombre mayor, pues, en este momento, tenía unos 65 años. Sin embargo, consiguió volver a Villarrubia, no sabemos cuándo ni cómo (aunque sospechamos que se dio algún tipo de intervención del conde de Salinas en el asunto), donde apareció en el padrón de la alcabala de la vecindad para 1621. Aún seguía vivo en 1630, con más de 80 años.

27 Véase AHPZ: Híjar, 4ª-304-2, «Memoria de los papeles pertenecientes al señorío y hacienda que los excelentísimos duques de Híjar tienen en su villa de Villarrubia de los Ojos de Guadiana».

que no le dio tiempo de recibir los santos sacramentos[28]. Nada más enterarse de su muerte, el duque de Híjar (heredero de doña Leonor Manrique) puso pleito de demanda a sus bienes[29]. Desde luego, ninguna parte cesaba en sus pretensiones sobre los bienes que venían de Juan Herrador y de los que se había apropiado indebidamente Leonor Manrique. Como dijo de este caso el historiador americano Henry Charles Lea:

> Se trataba de una familia cuyos miembros habían sido cristianos irreprochables durante cientos de años y ocupado cargos en la Iglesia y en la magistratura a los que, con todo, se obligaba a luchar como por su vida contra el exilio y la confiscación que se cernían sobre ellos. Probablemente, entre los cientos o miles de casos similares afectados por las órdenes de que se hiciera caso omiso de las alegaciones de fe cristiana, no hubo muchos que concluyeran tan afortunadamente como éste y lograran escapar de la proscripción[30].

Es más que dudoso que los miembros de esta familia hubiesen sido cristianos durante cientos de años, como afirma Lea. Tuvieron que serlo desde la conversión general de 1502 como mucho, pero, no obstante, y como demuestra la educación recibida por Alonso Herrador, durante el siglo XVI se había asimilado por completo a la vida y cultura dominantes, e intentar expulsarlos en 1611 era negar la evidencia de su completa asimilación —asimilación que, por otra parte, las autoridades castellanas no cesaban de proclamar como vía única para poder quedarse en el país—. Los moriscos antiguos de Castilla, en especial los de las Cinco Villas del Campo de Calatrava, revelaban constantemente por su asimilación las incoherencias de la política seguida por Lerma y Salazar; una política abocada, afortunadamente, al fracaso por lo que hace a ellos y a su permanencia en la Península.

En cuanto a si los Herrador eran de los muy pocos afortunados, en palabras de Lea, que escaparon de los bandos y pudieron recuperar su propiedad, en el Campo de Calatrava esos casos no eran tan raros[31]. El

28 APV, Libro 1° de Defunciones, 1645-1674. Testó ante el escribano Juan López Torrecilla (AHPZ: Hijar, 4ª-117-5). El inventario de los bienes del licenciado Herrador se hizo, al parecer, en 1659: «Un inventario y autos hechos a los bienes que quedaron por fin y muerte del licenciado Alonso Herrador, presbítero que fue de esta villa, ante dicho escribano Juan López Torrecilla, en el año de mil y seiscientos y cincuenta y nueve. Consta de sesenta y tres folios».

29 AHPZ: Híjar, 4ª-117-5, inventario de los papeles del escribano Juan López Torrecilla.

30 Lea, *op. cit.* (nota 21), *ibídem.*

31 En el pueblo cercano de Daimiel, los moriscos antiguos empezaron a pleitear hacia 1628 para recuperar sus bienes vendidos a los cristianos viejos, como leemos en el

mismo Alonso Herrador se refiere a uno como sentando precedente para su propio caso: «También se advierte que en otro caso de esta calidad el Consejo y V. M. dieron ejecutoria en favor de un ciego de Villarrubia por haber sido declarado por no comprendido en el bando, sin embargo de haberse vendido sus bienes a doña Leonor Manrique por un juez de comisión»[32]. Luego, en un pleito sobre los bienes de doña Leonor Manrique, leemos lo siguiente, escrito en diciembre de 1636:

> que de los 60 pares de casas en Villarrubia que fueron de moriscos no constaba de títulos por donde perteneciesen a doña Leonor ni que pertenezcan a Salgado, antes a muchas de las casas tienen puestos pleitos los dueños para que se les vuelvan y restituyan; que sobre las más de ellas hay impuestos muchos censos a iglesias y otras personas, y comoquiera que se considere cuando fueran libres y de Salgado, son de muy poco valor y estimación; que las mismas razones concurren en cuanto a las eras, cañamares y viñas...[33]

Sabemos, por tanto, que no solamente doña Leonor se quedó con unas sesenta casas de moriscos expulsados —aunque sin los títulos legales que le habrían dado el derecho de posesión—, sino que los dueños moriscos ahora también pleiteaban para que les devolvieran sus propiedades, tanto casas como cañamares y viñas. Como no podían litigar en ausencia, tenemos que suponer que habían vuelto a Villarrubia para poder recuperar lo suyo, exactamente lo que dice nuestro documento:

> que de las casas y bienes de Villarrubia [*la parte en contra*] no muestra títulos y están hipotecadas a muchos censos que los hipotecaron los dueños que eran los moriscos; que los que han vuelto han pedido se les vuelvan sus bienes y tienen puestos pleitos sobre ellos, y hasta que se determinen y los dé libres y desembargados no los podía obligar...

caso de Pascuala de Almagro y su hijo Diego López Redondo: «ansí ellos como todos los demás vecinos del Barrio Nuevo procuran con todas veras volver a su poder los bienes que vendieron en el tiempo de la dicha expulsión» (AHN, Consejos, Consultas de Gracia, Leg. 4.423, Expediente 253, con fecha de marzo de 1628).

32 Biblioteca Bodleyana, Oxford, MS Arch. Σ. 130, núm. 18, fol. 326r. Es posible que se refiera a Pedro de Yébenes, conocido en el pueblo como «el Ciego».

33 AHPZ: Híjar, 4ª-322-10. Hay varias fechas mencionadas, pero la última es 3 de diciembre de 1636. Salgado es Álvaro Salgado, administrador de las rentas de doña Leonor Manrique en Villarrubia.

Que los que han vuelto han pedido se les vuelvan sus bienes: el personaje de Ricote, tan genialmente creado por Cervantes, morisco manchego como los Herrador, no era el único, por tanto, que volvió a la Península para intentar recuperar sus bienes. Cervantes conocía mejor que nadie a los moriscos de la Mancha: había vivido entre ellos en Esquivias[34], y colocó a su «heroína», Dulcinea, en otro pueblo conocido por el tamaño e importancia de su población morisca: El Toboso[35]. Lo que importa destacar es que el episodio de Sancho y Ricote narrado en la Segunda Parte del *Quijote* no es un episodio cualquiera entre un cristiano viejo y uno nuevo, sino que responde a una realidad histórica específica: la situación de los moriscos manchegos, entre quienes podemos incluir a los moriscos del Campo de Calatrava, y, en particular, al licenciado Alonso Herrador.

34 Esquivias era el pueblo de su mujer, Catalina de Salazar, donde Cervantes vivió una temporada en 1585 y 1586 y de nuevo, tal vez, entre 1602 y 1603; véanse Byron, William, *Cervantes. A Biography*, London, Cassell, 1979, pp. 293-315, y Canavaggio, Jean, *Cervantes, en busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 147-152.

35 Con la expulsión de los moriscos, El Toboso perdió un tercio de su población (Byron, *op. cit.* (nota 34), p. 472).

Las proezas de Esplandián, comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco

Claudia Demattè

La re-escritura de los libros de caballerías en el teatro barroco es un fenómeno de considerable difusión e importancia pero que hasta ahora no ha sido objeto de investigaciones monográficas[1]. Entre los dramaturgos más famosos que se ocuparon de este tipo de re-escritura podemos citar a Calderón con *El castillo de Lindabridis*[2] y a Juan Pérez de Montalbán con su *Palmerín de Oliva*[3]. Para el análisis de este subgénero teatral que llamamos «teatro caballeresco» hace falta investigar principalmente el hipotexto, es decir, las temáticas caballerescas propias de uno o más libros de caballerías que se re-escriben en la comedia. En el caso que nos ocupa, *Las proezas de Esplandián y el valor deshace encantos*[4], nos hallamos frente a la re-escritura de uno de los libros de caballerías más conocidos después del *Amadís de Gaula*, al ser efectivamente su quinta

1 Los estudios fundamentales de Teresa Ferrer Valls abarcan sobre todo las obras de Vélez de Guevara y de Lope: *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis, 1991; *ídem*, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, UNED, Sevilla - Valencia, Universidad de Sevilla - Universitat de València, 1993. Añádanse también los siguientes estudios: Valbuena Briones, Ángel, «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», en *Hacia Cervantes V. (Quinto coloquio anglogermano, Oxford, 1978)*, eds. Hans Flasche y Robert D. F. Pring-Mill, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 1-8; *ídem*, «La influencia de un libro de caballerías en *El castillo de Lindabridis*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (1981), pp. 373-383; *ídem*, «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, ed. de G. George Peale, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 1983, pp. 39-51; Lundelius, Ruth, «Vélez de Guevara's *El Caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis* (A Response to Professor Valbuena Briones)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, cit., pp. 52-57. El teatro caballeresco es el tema de mi investigación posdoctoral, cuyos resultados se recogerán en el *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco del Seicento spagnolo*. Labirinti, Trento, Università di Trento, en prensa.

2 Torres, Victoria B., ed., Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1987.

3 Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva*, ed. y estudio introductorio de Claudia Demattè, Viareggio, Baroni Ed., en prensa.

4 Éste es el título completo con que presenta la obra en los dos manuscritos. De aquí en adelante *Las proezas*.

parte escrita por el mismo Garcí Rodríguez de Montalvo: nos referimos a *Las sergas de Esplandián*, en la que se cuentan las hazañas del hijo del ilustre caballero de Gaula[5]. El texto, que hasta ahora se había considerado perdido[6], se conserva en dos ejemplares manuscritos, fechados en 1740, y localizados en la Biblioteca Municipal de Madrid sin ninguna referencia a su autor[7]. En la tapa que cubre los textos hallamos entre paréntesis una hipótesis autorial, Cuadra, y una nota que remite al catálogo de La Barrera. En este catálogo, en efecto, la obra se atribuye a este Cuadra[8], citando como fuente el *Catálogo cronológico de los autores dramáticos desde Lope de Vega a Cañizares, y alfabéticos de las comedias de cada uno*, de Mesonero Romanos[9]. En la segunda parte de este catálogo dedicada a los autores desde Calderón a Cañizares[10] se cita a Cuadra,

5 Existen tres ediciones modernas de las *Sergas de Esplandián*: Gayangos, Pascual de, ed., Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, XL, 1874; Nazac, D. G. ed., Nortwestern University, Ph.D. Thesis, 1976, Ann Arbor, University Microfilms International, 1980; Bernabéu Albert, Salvador, ed., Aranjuez, Doce Calles, Instituto de Cultura de Baja California, 1998 (se reproduce en facsimilar la edición de Zaragoza, Simón de Portonotaris, 1587). Las citas proceden de esta última edición. Para una aproximación al texto y a una bibliografía crítica de *Las Sergas de Esplandián* remito a la *Guía de Lectura* publicada por Sales Dasí, Emilio, (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999) y a la *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, por Eisenberg, Daniel, y Marín Pina, M.ª Carmen, (Zaragoza, Prensa de la Universidad, 2001).

6 La única referencia moderna que hemos rastreado lo considera en efecto perdido (Thomas, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, Cambridge U.P., 1920; reimpr., New York, Kraus, 1969, p. 78).

7 Signaturas: TEA 1-56-5, A y TEA 1-56-5, B respectivamente. El hecho de que se conserven en dos copias en la Biblioteca Municipal nos atesta que la obra fue sometida a la censura, como nos explica Maria Grazia Profeti en sus estudios sobre este tema («Texto literario del s. XVII, texto espectáculo del s. XVIII: la intervención censoria como estrategia intertextual», en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 147-162). Los dos manuscritos se presentan desglosados en los tres actos, y con una tapa probablemente añadida por la biblioteca en la que se da el título, la división en tres jornadas, y entre paréntesis el autor, Cuadra, seguido por una nota en la que se envía al catálogo de La Barrera. El primero se compone de 20 hojas por jornada, mientras el manuscrito B, que carece de portada, tiene 15 hojas en la primera, y 14 en la segunda y tercera jornadas. En las citas se modernizan la puntuación, los acentos y la grafía cuando sea necesario para la comprensión del texto.

8 Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* [Madrid, Rivadeneyra, 1860], Madrid, Gredos, 1969, p. 112. También Henry Thomas señala que esta comedia es de Cuadra, que define como desconocido (H. Thomas, cit, p. 78).

9 En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1951, t. XLV, pp. XLI-LV.

10 *Parte Segunda. Desde Calderón á Cañizares (1635-1740)*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 1, Biblioteca de Autores Españoles, t. XLVII, Madrid, Atlas, 1951, p. XLIV.

sin especificar su nombre de pila, el mismo dato que se repite en el *Índice alfabético de las comedias*[11].

Hasta el momento no he logrado encontrar ninguna información sobre este autor pero, sorprendentemente, al consultar el *Catálogo de autores teatrales del s. XVIII*, de Herrera Navarro, he descubierto que *Las proezas de Esplandián* se atribuye a Manuel Francisco de Armesto y Quiroga, dramaturgo contemporáneo de Cañizares con el cual competía en las escenas durante la segunda década del s. XVIII[12]. Además se indica que la comedia fue representada en el Teatro de la Cruz entre el 12 y el 26 de febrero de 1729 por la compañía de Antonio Vela, como demuestran unas cartas de pago de Manuel Francisco de Armesto Quiroga y de José Nebra[13].

El mismo Herrero Navarro indica que otro autor se ocupó de nuestra comedia. En efecto, Manuel Vicente Guerrero, famoso actor madrileño de la primera mitad del siglo XVIII, empresario del Teatro del Príncipe desde 1751 hasta su muerte dos años más tarde, realizó un «exorno» de *Las proezas de Esplandián* en 1740.

Si estos datos no nos ayudan al intentar establecer la fecha de composición de la obra, el texto sí nos viene en ayuda. En efecto, como veremos, *Las proezas* puede considerarse una zarzuela por la importante presencia de apuntes en música. Este elemento nos lleva a pensar que posiblemente fue compuesta a finales del siglo XVII o bien en las dos primeras décadas del s. XVIII, cuando el género de la zarzuela empezó a desarrollarse y a tener una identidad autónoma con respecto a la comedia, como observa Cotarelo y Mori en su *Historia de la Zarzuela*[14]. El autor (¿Cuadra?, ¿Armesto y Quiroga?) debió de aprovechar del éxito

11 Mesonero Romanos, Ramón, «Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580-1740)», en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 2, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1951, t. XLIX, p. XLIV.

12 Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del s. XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 28: «era en 1735 Secretario del secreto del Tribunal de la Inquisición de Toledo. Sus obras se representaron con gran éxito en Madrid, en la Navidad de los años 1723, 1725, 1726, 1727, 1729 y 1731. Llama la atención este hecho en un autor dramático prácticamente desconocido, ya que esta reiteración y en día tan señalado sólo se daba en poetas consagrados como Cañizares».

13 Pérez Pastor, Cristóbal, «Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española», en *Memorias de la Real Academia Española*, vol. X, Madrid, 1910, p. 17. Véase también: Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea del drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Archivos, 1934, p. 89.

14 Cotarelo y Mori, Emilio, *op. cit.* (nota 13). Cabe subrayar el éxito que tuvieron las aventuras amadisianas en el teatro musical del siglo XVII y XVIII: Jean-Baptiste Lully puso en música el *Amadís de Gaule. Tragédie en musique* en 1684 con un *libretto* de Philippe Quinault que seguía la adaptación de Nicolas Herberay des Essarts de la

aurisecular del teatro caballeresco para proponer a su público la re-escritura de *Las sergas de Esplandián*, en la que podían combinarse elementos de la comedia barroca —espectacularidad, honor y amor— con otros más bien característicos del s. XVIII —música instrumental, canto, aparatos escénicos—. Finalmente, ésta no fue la única obra caballeresca «de música»: en octubre de 1739 la compañía de Inestrosa puso en escena la comedia *Amor, ventura y valor y el invencible Amadís*, en la que el elemento musical fue fundamental, a juzgar por el hecho de que Juan de Nebra, «la grandiosa figura musical (...) que todo lo domina y triunfa hasta de los italianos, a quienes obliga al silencio»[15], fue contratado para poner esta obra en música[16].

Vamos a resumir brevemente el argumento de la comedia: en el Primer Acto Esplandián, con su escudero Sargil, llega a una tierra desconocida donde socorre a una doncella que está a punto de ser raptada por Riberio y sus soldados. La doncella es Leonorina, hija del Emperador de Grecia, de la cual Esplandián en seguida se enamora. El emperador invita al caballero a la corte suscitando los celos de Garinto, príncipe de Dacia, enamorado también de Leonorina. En la corte Esplandián cuenta sus aventuras ante la sorpresa de los presentes, mientras que el rey de Persia, en guerra con el Emperador de Grecia, recibe la ayuda de su hermano Arcalaús, poderoso mago, para desbaratar a su enemigo. Esplandián, ayudado por la maga Urganda, decide acometer una nueva aventura que le conduce a un castillo encantado en el que el caballero recibirá nuevas armas de unos héroes mitológicos y de las Tres Gracias. En el Segundo Acto el rey de Persia derrota al emperador de Grecia, y Garinto es hecho prisionero. Esplandián decide entrar en la batalla y logra prender al rey de Persia, rechazando combatir contra Eliaja, hija de este rey. Arcalaús revela a Esplandián que para liberar a Garinto tiene que vencer a Matroco, gigante espantoso que protege la torre. De vuelta a la corte, Garinto declara su amor a Leonorina mientras Menerosa, prima de ésta, admite su

novela de Montalvo; hubo también en 1699 un *Amadís de Grèce* de André Cardinal Destouches, con un *libretto* de A. Houdar de Lamotte. Este *libretto* fue sucesivamente adaptado por George Frideric Handel por su *Amadigi di Gaula* (Londres, King's Theatre, 25 de mayo de 1715), quizá actualmente la más conocida de estas versiones. Johann Christian Bach compuso en 1779 un *Amadís de Gaule. Tragédie lyrique* en tres actos con el *libretto* de Philippe Quinault (*The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, New York, Macmillan Press Ltd, 1992, vol. I, pp. 102-105).

15 Cotarelo y Mori, *op. cit.* (nota 14), p. 115.

16 Cotarelo observa que para esta obra se pagaron al teatro 2900; al ingenio por exornar la comedia (sería por lo visto una reproposición), 600; a Nebra, 1200; para la hechura de los broqueles de la contradanza, 120; para el sastre, por cuatro jubones para la contradanza, 72; para poner la contradanza, 75 (ivi, p. 104).

amor hacia el príncipe de Dacia. Eliaja pide la paz para poder liberar a su padre pero, cuando todos se reúnen para pacificarse, Arcalaús se sirve de un encantamiento para desaparecer junto al emperador, el rey de Persia y las infantas. En el Tercer Acto Esplandián sale en búsqueda de su amada Leonorina, y Urganda lo invita a intentar una nueva aventura entrando en una montaña encantada. El caballero encuentra a Leonorina y Menerosa en una sala cerca de un globo y una estatua de la fortuna, protegidas por dos serpientes. Urganda anuncia a Esplandián que esta prueba está destinada al mejor caballero, al más enamorado del mundo, como lo fue la prueba del Arco de los Leales Amadores para su padre Amadís, y que además otorgará al caballero la corona de Grecia. Tan sólo con el poder de su voz Esplandián desencanta a Leonorina, quien le declara su amor. Acto seguido el caballero tiene que enfrentarse con Arcalaús, que ha perdido sus poderes en el momento en el que Urganda le ha quitado sus libros mágicos. En breve los encantamientos se deshacen y, como premio, Esplandián pide la mano de Leonorina, Garinto es prometido a Menerosa y Riberio se casa con Eliaja.

La sinopsis de la comedia pone de relieve inmediatamente su relación transtextual con las *Sergas* y el género caballeresco, pero hay que subrayar que, de distinta manera, estos dos hipotextos entran en contacto con el texto teatral. Cabe poner de relieve, en efecto, que el anónimo *ingenio* tuvo principalmente en cuenta el quinto libro amadisiano, que utilizó para seleccionar y condensar[17], como veremos, unos episodios, mientras que consideró lo que podríamos definir un «fondo folklórico caballeresco» como sustrato para la invención de otros temas que fueron presentados en la comedia como si fuesen materia de las *Sergas*. Empezamos por los elementos que en seguida nos traen a la memoria el libro de caballerías de Montalvo, es decir, las aventuras acometidas y acabadas por Esplandián. Al presentarse delante del emperador de Grecia, Esplandián, contrariamente a las costumbres caballerescas, declara su identidad:

> Hijo soy del grande excelso
> Amadís de Gaula que
> goza el británico reino,
> Esplandián mi nombre es[18].

17 Selección, condensación e invención son las tres operaciones típicas a las que recurrían los dramaturgos para la re-escritura teatral de textos en prosa (véase a este propósito mi introducción al *Repertorio bibliografico*).

18 Acto I, f. 7v.

Seguidamente narra en detalle la aventura de la Montaña Defendida al pie de la cual ha liberado a su abuelo Lisuarte. Esta aventura se desarrolla al principio de las *Sergas*, en los capítulos 4-7, siendo la segunda que Esplandián acomete después de haber sido armado caballero en el último capítulo del libro IV del *Amadís*[19]. En la comedia hallamos la narración de esta aventura sin ahorro de detalles, incluida la «cruel batalla / lanza a lanza, y cuerpo a cuerpo» que el protagonista entabla contra un terrible gigante. Nótese que en el libro hay una analepsis narrativa parecida, en donde tan sólo cambia la voz narradora: en el capítulo 37, en efecto, Carmela, la doncella que acompaña a Esplandián a lo largo de toda la obra, se presenta en la corte de Constantinopla para narrar las gestas realizadas por Esplandián desde que fue investido caballero, y en particular la aventura de la Montaña Defendida. Este territorio se halla entre Grecia y Persia, y la guerra entre estos dos reinos se ocasiona por la legítima posesión de la Montaña. Este contencioso territorial entre cristianos y persas, como subraya Emilio Sales, «confiere a la historia una unidad lógica, es decir, el proyecto caballeresco de Esplandián se integra en un marco que lo hace más creíble y viable»[20], y, efectivamente, su presencia en la comedia confirma su importancia en el horizonte de expectativas del público.

A partir de la segunda aventura de la comedia la relación con las *Sergas* se atenúa y el sustrato genérico caballeresco emerge. La nueva hazaña, ya no simplemente contada, sino puesta en escena, presenta un castillo encantado por una hechicera, dos diablos y un dragón que lo defienden tanto que, en palabras del escudero Sargil, «nadie ha subido / que al valle vuelva a bajar»[21]. Mientras Esplandián mata el dragón, Sargil tiene que defenderse de dos sátiros que le atacan, y el premio es la visión de Urganda: la maga se presenta acompañada de un león con una espada en la boca; en lo alto aparecen unas nubes alumbradas con las tres Gracias, cada una con un objeto en las manos (celada y penacho, corona y banda), mientras que Aquiles, Héctor, Teseo y Ulises llevan respectivamente peto, lanza, escudo y un ramo[22]. La ceremonia de entrega de armas que sigue no se encuentra en el libro de Montalvo, a no ser que se considere el episodio del capítulo 19, en el que una doncella de Urganda lleva unas nuevas y magníficas armas a Esplandián, como si-

19 La primera aventura de la Peña de la Doncella Encantandora, que Amadís en su momento no había conseguido acabar, permite a Esplandián ganar una espada maravillosa (cap. 1-2).

20 Sales Dasí, E., *op. cit.* (nota 5), p. 25

21 Acto I, f. 12v.

22 Acto I, ff. 15v-18v.

nécdoque de lo que pasa en la escena. La tercera aventura tiene como finalidad liberar a Garinto, príncipe de Dacia, de la torre en la que Arcalaús lo tiene prisionero. El gigante Matroco, «disforme monstruo fiero»[23], defiende la cárcel pero nada puede contra la fuerza de Esplandián, quien con su espada pronto logra herirle mortalmente, declarando: «Antes será mi acero / estrago de tu horror bárbaro fiero»[24]. En el tercer acto hallamos la cuarta y última aventura, en la que Esplandián tiene que liberar a Leonorina, a la que Arcalaús ha encantado en una montaña. El joven caballero decide acometer la hazaña no sin antes declarar que

> aunque asombro tan grande
> mi corazón contrasta,
> mi valor vencerá
> hado, cautela y magia[25].

Tampoco esta aventura, que Esplandián vence con el sólo poder de su voz, se halla en las *Sergas*, aunque en este caso la operación del dramaturgo es sutil. En efecto Urganda, que sale a escena en ayuda de Esplandián, explica al caballero que

> como tu padre Amadís
> en la Ínsula Firme tubo
> la aventura que venció
> y a Polidón allí puso
> y el Arco de los Amantes (...)
> así en Persia un savio rey
> aqueste encanto dispuso
> colocando a la fortuna
> en mágico pacto duro
> con la corona de Grecia
> que señala el premio justo
> del más fino enamorado
> y el mejor héroe del mundo[26].

A pesar de que tal aventura no exista en las *Sergas*, a través de la referencia intertextual a las más conocidas aventuras amadisianas se otorga autoridad al texto representado.

23 Acto II, f. 6. Este gigante es una reminiscencia de las *Sergas*: hijo de Cardaque y Arcabona, sobrino de Arcalaús, es señor del castillo de la Montaña Defendida y muere a manos de Esplandián (cap. 7).
24 Acto II, f. 6v.
25 Acto II, f. 19.
26 Acto III, f. 7.

La relación de la comedia con su hipotexto queda patente ya a partir del título, y se confirma a lo largo de la obra a través de los personajes que salen a escena. No sólo el nombre del protagonista en el título, sino prácticamente todos los personajes de la comedia hallan su origen en el libro de Montalvo. A partir de los dos famosos magos, Urganda y Arcalaús, el público debió de percibir cierta familiaridad al oír los nombres de sus héroes, primarios y secundarios. Pero si para algunos de ellos, como Urganda, casi nada cambió con el paso de la novela al teatro, para otros no fue así. En el caso de Arcalaús, mago malvado, acérrimo enemigo de Amadís de Gaula en los cuatro primeros libros de la serie, sabemos que en las *Sergas* tiene un papel marginal, puesto que muere al principio del libro defendiendo la fortaleza de la Montaña Encantada contra la espada de Esplandián. En la comedia este personaje vuelve a representar, a nivel actancial, al mago antagonista, protagonizando los encuentros maravillosos contra Esplandián y Urganda, pero se define como hermano del rey de Persia, mientras que en el libro ha nacido en Gran Bretaña y es hermano de Arcabona y tío de los gigantes Lindoraque, Furión y Matroco. El personaje que quizá sufre más modificaciones en la re-escritura teatral es Sargil. En las *Sergas* es el sobrino del ermitaño Nasciano y se cría junto con Esplandián en la ermita para ser luego su escudero. A lo largo de los capítulos, Sargil se hace notar por la gran lealtad hacia su señor, a quien sigue en cada aventura. Esta pareja tópica de los libros de caballerías, representada por caballero y escudero, sufre en la comedia un cambio en el segundo término por la contaminación del género de capa y espada: Sargil asume ahora el papel de gracioso, y a su lado no podía faltar su enamorada, la criada Marcela, personaje creado *ex novo* en la comedia para construir un paralelismo burlesco de los amores de sus amos[27].

27 Una de las intervenciones más interesantes de Sargil se halla al principio del primer acto, donde declara, refiriéndose a Esplandián:

> En encontrando aventura
> imposible es detenerlo:
> mas vaya él a sus andanzas,
> interin que yo lamento
> el ser escudero andante
> de este noble cauallero
> siempre en montes y florestas
> las coytadas acorriendo
> las dueñas desagraviando
> y desfaciendo los tuertos
> y aunque leyese a Cervantes
> ay servirán de festexo
> andantes cauallerías
> en lo andante de estos tiempos.

Dentro de las *dramatis personae* encontramos tan sólo a otro personaje creado por la pluma del anónimo dramaturgo[28]: se trata de Riberio, noble caballero del bando persa, enamorado de Eliaja. Los demás personajes existían en las *Sergas* pero sufren todos pequeños cambios, probablemente imperceptibles por el auditorio barroco que conocía de «segunda mano» estas aventuras: así, el rey Persa en el libro no es el padre de Eliaja, sino su suegro, puesto que ella está casada con Alfarax, príncipe de Persia (que en la comedia se sustituye por Riberio); Menoresa en las *Sergas* es la reina de la Ínsula de Gabasta, confidente de Leonorina, que se casa al final del libro con Norandel, hijo ilegítimo del rey Lisuarte, es decir, tío materno de Esplandián[29]; mientras que en la comedia es sobrina del emperador de Grecia y está enamorada de Garinto, príncipe de Dacia. Este último es el compañero de armas y confidente amoroso de Esplandián en el libro, mientras que en la comedia se presenta inicialmente como pretendiente de Leonorina, celoso de los éxitos (amorosos y bélicos) de Esplandián, para finalmente casarse con Menoresa. Los dos protagonistas quizás sean los personajes que sufran menos modificaciones en el pasaje del hipotexto al hipertexto: su caracterización es fiel al género caballeresco y únicamente se modifica la manera de ocasionar sus amores. En las *Sergas*, primero es Esplandián quien se enamora de oídas, cuando en el capítulo 12 el ermitaño Nasciano le cuenta la belleza de la princesa, y sólo en el capítulo 37 Leonorina se deja conquistar por el relato acerca de las hazañas del joven caballero. En la comedia, el amor es a primera vista: Leonorina es la que en primera instancia nota algún cambio en su corazón:

> ¿Qué nueva amable inquietud
> se va al alma introduciendo
> que la ignoran los sentidos
> y la siente el sentimiento?[30]

Mientras que Esplandián en seguida manifiesta su amor, provocando la reacción de la doncella:

> LEON: (...) Pues no os entiendo
> cuando decís que vuestra vida ofendo.
> ESPL.: Pues no es preciso si el destino mío
> solo al veros os rinde el albedrío.

28 En el tercer acto aparece también por una sóla vez Fenicio, personaje del cual nada sabemos, aparte del hecho de que compartía la prisión con el emperador.

29 En efecto Norandel es el hermanastro de Oriana.

30 Acto I, f. 5.

LEON.: ¿Qué decís? ¡Qué gallardo!
ESPL.: ¡Que os adoro![31]

La mayor parte de las innovaciones que encontramos en la comedia, sea a nivel de *verba* o de *res*, se justifica por la traducción intersemiótica que sufrió el texto en el pasaje del género novelístico al teatral[32]. La comedia del tardo barroco peninsular reclamaba unos rasgos estructurales a los que nuestro dramaturgo se adhiere plenamente, seleccionando e inventando episodios caballerescos que puedan gustar a los ojos y a los oídos del público contemporáneo[33]. En efecto, la vista se cautiva a través de las aventuras que se llevan a escena: sátiros armados de mazas, el gigante Matroco con la clava, pero sobre todo las tramoyas y el decorado que conocemos a través de las acotaciones presentes en el texto, como en el caso de la aparición de Urganda con las tres Gracias, acompañada por los héroes mitológicos clásicos[34], o del palacio en el que Arcalaús tiene a sus presos[35]. La música tuvo seguramente un papel

31 *Ibídem.*

32 A este propósito véase Segre, Cesare, *Teatro e romanzo*, Trino, Einaudi, 1984.

33 Además de la presencia del gracioso Sargil con su enamorada Marcela, se destaca la presencia de la mujer disfrazada de hombre que tanto gustaba al público barroco. En efecto, Eliaja sale a escena en la batalla contra los griegos para enfrentarse con Esplandián pero éste, que la reconoce escondida bajo la celada, se opone a combatir con ella y entabla una conversación galante (II, f. 4v-5). Nótese que el tema de la *virgo bellatrix* está presente en las *Sergas* en el episodio de la reina de las amazonas Calafia (pp. 157-160) y gustaba mucho al público de los libros de caballerías. Véase a este propósito Marín Pina, M. Carmen, «Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, XLV (1989), pp. 81-94.

34 Acto I, f. 15r-v: «Al querer Esplandián abrir la puerta, se hunden los sátiros con Sargil y a un impulso se retiran todos los peñascos y baja Esplanián al tablado y se descubre el foro en esta forma: en el centro sobre un pedestal estará un león que tendrá una espada en la boca y sentada en él Urganda de suerte que se pueda apear y salir al tablado y superior d'ella en un grupo de nubes alumbradas las tres Gracias, Talia con una celada y penacho en la mano, Eufrosina con una corona, y Aglaya con una banda; y todo el respaldo del foro muy transparente y alumbrado, y este grupo estará en un rastrillo que descenderá para poder dar las prendas [...] y fuera del foro estarán Aquiles con el peto, Héctor con la lanza, Theseo con el escudo y Ulises con un ramo, todos muy vistosamente vestidos y puestos sobre pedestales y se ejecutará de suerte que a un tiempo se oculte lo uno y se descubra lo otro».

35 Acto II, ff. 13v-14r: «Córrense los bastidores que tapan el foro y descubren todo el vestuario que estará adornado hasta su fondo de un vistoso jardín o bosque y en él claro de en medio una fuente con su pilón y taza que tendrá los movimientos que después se dirá y la taza de la fuente sustentarán tres hombres vestidos de blanco que parezcan estatuas». Después de unas escenas el decorado adquiere vida: «Los tres hombres que sirven de estatuas sustentando la taza salen a poner las sillas y la taza se convierte en un pabellón muy rico y la taza cae de golpe y descubre un trono de gradas con dos sillas en las que se sientan el emperador y el rey y a los pies

importante en *Las proezas de Esplandián*, puesto que se pagaron 1500 reales a Francisco de Armesto Quiroga por la comedia y 1200 a José Nebra «por la música (...) para la comedia zarzuela que se está executando»[36]. En efecto, no sólo aparecen numerosas menciones a la música y acompañamiento, sino que hay distintas arias a lo largo de la obra. En la primera escena del primer acto se ve cómo Esplandián se debate entre seguir las voces que gritan «Arma, arma. Guerra, guerra»[37] o atender una dulce música:

> Entre música y batalla
> igual se arrastra mi afecto
> y sin saber donde estoy
> ignoro lo que hacer debo[38].

Sargil aprovecha para aconsejar a su amo:

> Pues la música, señor,
> fue tu mayor embeleso,
> y lo dulce de tu voz
> las aves para en el viento,
> mejor es ir donde cantan[39].

Pero para Esplandián mejor es ir «a donde el valor me llama», es decir, en ayuda de Leonorina, aunque el caballero no se olvida de esa dulce música y algunas escenas más tarde declara:

> a este sitio he de volver
> que en el apurar intento
> de la música que oí
> el acaso o el misterio[40].

del trono sobre almohadas se sientan Eliaja, Leonorina y Menerosa. Fuera del foro animado a la boca abra tres escotillones y a la boca de los segundos bastidores pondrán dos sillas. Las estatuas que se empeñarán en dos canales, en la del lado diestro se sienta Fenicio y el siniestro Riberio que a su tiempo subirán hasta ocultarse en las bambalinas al último bastidor del lado diestro se sienta Esplandián y a sus pies Sargil ejecutándose todo pronto a un impulso subir el rastrillo, los cabales y hundirse las estatuas» (ff. 16v-17r).

36 Pérez Pastor, *op. cit.* (nota 13), p. 17. Véase también: Cotarelo y Mori, *op. cit.* (nota 13), p. 89.

37 Acto I, f. 3v.

38 Acto I, f. 4r.

39 *Ibídem.*

40 Acto I, f. 8v.

Leonorina inaugura el tema de las arias nada más verse liberada por Esplandián:

Como nave combatida
ya del agua ya del viento
que encontrado movimiento
la arrebata suspendida
ignorando hacia qué parte
la conduce viento y mar.
Así joven obligada
de tu esfuerzo al darme vida
de tus voces ofendida
de tus ecos irritada
me suspendo acá conmigo
ignorando qué castigo
o qué gracias he de dar.
Como nave combatida...[41]

Urganda, después de haberse presentado ante Esplandián cantando unos versos, prosigue con un aria que funciona de prolepsis narrativa:

De Marte guerrero
la bélica saña
se hará en la campaña
vencer el primero
y gracias más bellas
con luces de estrellas
guiándote amigas
harán que consigas
el triunfo más fiel.
Del horror más grande
tendrás la memoria
y en cada victoria
que el tiempo desprecia
harás que la Grecia
te dé su Laurel.
De Marte...[42]

El primer acto, iniciado bajo los auspicios de la música, se concluye asimismo con Urganda, Esplandián y todos cantando:

41 Acto I, f. 5v.
42 Acto I, f. 16r-v.

porque todo añada
al mayor caballero del orbe
sus glorias aplauso
y triunfo la fama[43].

En el segundo acto durante una escena de doble celos, puesto que Esplandián acusa a Leonorina de amar a Garinto, mientras ella rebate que Esplandián ama a Eliaja, el caballero decide cantar un aria para declarar su sentimiento:

De mi pecho enamorado
socaré tu aleve copia
y al mirar que en ella propia
ay halago y ay traición
si lo siente el corazón
a él también le arrancaré.
Y a ese aleve fementido
que la vida dio mi acero
en pedazos dividido
pues que yo de celos muero
a tus plantas postraré.
De mi pecho...

Poco más tarde la princesa contesta con otra aria, observando que:

pues que tu engaño por mi mal contemplo
no me escuches a mí, oye este exemplo:
Si al arroyuelo
que tiene amores
prisión de flores
le impide el paso,
no sufre acaso,
pues mientras calla
rompe la valla
que le paró.
Así mi anhelo
que no es creído
se ve oprimido
de tu despecho
y rompe el pecho
lo que calló.
Si al arroyuelo...[44]

43 Acto I, f. 18v.
44 Acto II, ff. 11v-12r.

Después de una breve *esticomitia* entre los dos enamorados, Esplandián y Leonorina cantan un aria «a duo»:

ESPL. ¡Victoria, amor, victoria
pues conseguí tu cielo!
LEON. Mayor es ya la gloria
que rinde su desvelo.
LOS DOS Si así se mejora
mi pena y dolor
bien haya el que adora
bien haya el amor.
ESPL. No quiero no más fama
que idolatrar tus ojos.
LEON. No quiero más despojos
que el ver tu fe mi ama.
LOS DOS Y puesto que llama
la dicha al sabor
coronen tus brazos
la gloria mayor.

Victoria...[45]

Al principio del tercer acto la «Música» repite dos veces una breve aria:

Vibre rayos la esfera
la tierra brote horrores
y ostentado rigores
el que es osado muera[46].

Una vez más es Urganda la que entona hacia la mitad del acto:

La violenta airada nube
turba el cielo, asusta el viento
mas después el firmamento,
desechando los horrores,
con hermosos resplandores
luce la serenidad.

45 Acto II, f. 12r-v. Otra manifestación de canto está presente en la penúltima escena de este acto, en la que no sólo cantan Urganda y Esplandián, sino también «los hados bueno y malo» (f. 18r-v).

46 Acto III, f. 5r.

De esta suerte la fortuna
que se opuso con violencia
de la magia con la ciencia,
la borrasca serenando,
el laurel te da anunciando
la mayor felicidad[47].

Al terminar el tercer acto, después de los versos rituales y de la palabra «Finis», se añade una intervención más de Urganda que subraya cómo

(...) en aplauso
de la victoria y la unión,
la música de mi magia
dirá en acento mejor.

Sigue el coro de todos los personajes en escena, que con música dirán:

a Esplandián felices
con lauro eterno
al héroe más grande
del universo
los mares, las ondas,
las auras, los vientos,
pidiendo perdonen
oy nuestros yerros[48],

que no es otro sino una variación del tema del aria que se cantaba en el incipit de la comedia[49].

El análisis de *Las proezas de Esplandián* y de su hipotexto nos ha permitido subrayar las dinámicas de transtextualidad entre el género ca-

47 Acto III, f. 7v.
48 Acto III, f. 19r-v.
49 Acto I, f. 3r:

Pues la sabia Urganda
conduce al Puerto
al héroe más famoso
del universo
los mares, las ondas,
las auras, los vientos,
le inspiren, le alienten
le guíen al puerto».

balleresco y el teatro del Siglo de Oro, pero sobre todo es una ocasión más para rebatir ese *topos* que considera a Cervantes como verdugo del género caballeresco. Es un hecho incontrovertible que los libros de caballerías no se editaron tan frecuentemente en el siglo XVII como ocurría en el siglo anterior, aunque el análisis de estas mismas obras manuscritas nos ha brindado nuevas perspectivas[50], pero no queda duda de que el éxito de los *best-sellers* del siglo XVI fue frecuentemente aprovechado por los dramaturgos barrocos, al llevar a la escena aventuras caballerescas ya conocidas, directa o indirectamente, por el público; y no hay que olvidar que este fenómeno de re-escritura no se limitó al teatro del Siglo de Oro, sino que pervive en la actualidad: pensemos que en la segunda mitad del s. XX se han realizado cuatro versiones teatrales del *Tirante el Blanco*, la última de las cuales, en 1987, llevaba el título de *Las aventuras de Tirante el Blanco, farsa épica*, adaptación de Francisco Nieva de la famosa novela medieval[51].

50 Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 311-341.

51 Véase a este propósito: Balestrino, Graciela, y Sosa, Marcela, *El bisel del espejo. La re-escritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*, Cuaderno del CeSICA n. 3, Salta, Víctor Manuel Hanne, 1997; Giuseppe Grilli, «*Tirant lo Blanch* e la teatralità», en su libro, *Dal Tirant al Quijote*, Bari, Adriatica Editrice, 1994, pp. 87-109.

Elena Di Pinto

Relación burlesca de los *Hechos de un jaque y sus hazañas*

Sansón[1]

Duque[2] excelso de Alcorcón[3]
Príncipe de Leganitos
Jurado rey de Vallecas
emperador del Barquillo,
mi necedad, patria y nombre,
mis insultos y delirios
escucha para que sepas
que sé bien cuántas son cinco[4].

1 Reproduzco tal como aparece en el pliego suelto (reimpresión del s. XIX) «Sansón» debajo del título. Es curiosa la interpretación que ofrece este «Sansón», colgado entre el título y el comienzo del romance: no podría ser el nombre del personaje que pronuncia el romance, ya que sabemos que se llama Juan; podría ser, sin embargo, adjetivo de hazañas, eso es, «hazañas sansón», o sea «heróicas», irónicamente, claro está. En el *DRAE*, bajo la voz «Sansón» se lee: «(por alusión a Sansón, juez de Israel, dotado de fuerzas maravillosas) m. fig. hombre muy forzudo || *Aquí morirá Sansón, con todos los Filisteos*, o bien, *Sansón y cuantos con él son*. Proverbio que se usa para indicar que ha llegado el momento en que es preciso arrostrar el mayor peligro, sin reparar en las consecuencias».

2 *Duque*: El que dirigía o era jefe de vagabundos. En *El Diablo Cojuelo* aparece como nombre propio que se da al mendigo a quien todos los demás respetan y consideran superior. También en *La Lozana Andaluza*, LII: «¿Dónde is vos por aquí? ¿hay algo que malsinar o que baratar?, ya es muerto el duque Valentín, que mantenía los haraganes y vagamundos» (*Léxico del Marginalismo*).

3 Me parece interesante trasladar aquí la definición que da Covarrubias de la villa de Alcorcón: «Pueblo [a] dos leguas de Madrid, conocido por las *ollas* que allí se labran y otras vasijas. Dize el Padre Guadix que vale tanto como cerro o collado». Está claro que el jaque Juan se queja de este gran jayán que extiende su poderío por todo Madrid (Barquillo, Leganitos) y alrededores (Vallecas y Alcorcón) y, *sensu lato*, irónicamente, nos dice ya cuál es su campo o especialidad, las ollas que, en germanía, son las putas.

4 «No sabe cuántas son cinco», (documentado en Correas, Gonzalo, *Vocabulario de Refranes y Frases Proverbiales*, Madrid, Visor, 1992, p. 359). Al consultar a José M.ª Iribarren, *El porqué de los dichos*, Madrid, Suma de Letras, 2002 se lee la siguiente explicación: «Ser muy simple; ignorar lo que es muy conocido y vulgar». En el *Quijote*, (parte I, cap. 32) dice el ventero: «A otro perro con ese hueso. ¡Como si yo no supiese cuántas son cinco y dónde me aprieta el zapato!». Según Covarrubias, «¿No sabéis cuántas son cinco?», dícese del hombre muy simple, que no sabe cuán-

Mi primer ser, porque en todo
fuese asombro[5] de los siglos,
fue quando se hizo preñada
mi madre, que fue un Domingo[6].
Nací, y Juan me llamaron[7],
cuyo zorrible[8] apellido
mosto significa en jerga,
y en castellano racimo.
Apenas pisé del mundo
el horóscopo[9] o principio,
quando una vieja mamona[10],

tos dedos tiene en la mano. Una seguidilla popular, que recoge Rodríguez Marín en su obra *Cantos populares españoles*, expresa esto mismo: «Si quieres que te diga /cuántas son cinco, /los dedos de la mano/de mi marido»

5 «Fuesse escándalo a los siglos», tanto en VE/119-73 como en VE/131-34. Signaturas de la Biblioteca Nacional de España.

6 Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 (ambas del XVII) hay seis versos más: «por la tarde, por más señas, / que de una siesta al abrigo / se enquillotró con mi padre, / y entre arrullos y quexidos, / se quedó como una madre, / con mil tiernos parasismos». Es notable el corte puritano que se le da en el siglo XIX con respecto al original del XVII. «Enquillotrar: fam. Enamorarse. Amancebarse».

7 *Juan*: Es harto conocido el matiz de «bobo» asociado a este nombre. En Covarrubias se dice: «En lengua bergamasca llaman a Juan 'zanne', y este nombre ponen al simple o al bobo; y en nuestra lengua castellana 'es un Juan' vale lo mismo, y por eso formaron el dicho común y ordinario: 'De tres Juanes y un Pedro', etc.». En el *Léxico del Marginalismo* hallamos bajo la voz *Juan* tres acepciones distintas; nos ocupan la segunda y la tercera: en la 2ª, voz de la Germanía, da el significado de Marido resignado y sufrido, cornudo. «Eran tres al mohino, y yo, como buen Juan, había de sufrir y callar» (*El Donado Hablador*, 558). En la 3ª acepción, voz de la Germanía, Inocente o bobo. *Cfr.* Juan Blanco. En *Autoridades* «Es un buen Juan. Phrase con que se explica el genio dócil, y fácil de engañar de alguno».

8 *Zorrible*: neologismo jocoso formado a partir de «zorra», borrachera. *Zorra*: 3ª acepc. «Borrachera generalmente bastante grande; embriaguez casi total». La fecha que da Corominas para esta acepción (1739) es demasiado tardía. «Acosté a mi tío, que, aunque no tenía zorra, tenía raposa, y yo acomodéme.» *Buscón*, II, 4. «Los brindis se menudearon de modo que ninguno volvió en sus pies a su casa. Trajeron a mi padre a la suya atravesado en un frisón de un coche del embajador de Francia, que en casa de su despensero se había hecho la jera. Nunca tan confirmada zorra le había visto mi madre, aunque muchas veces se había asomado a serlo.» *La Niña de los Embustes*, III (*Léxico del Marginalismo*). *Zorra*: «Llaman assimismo en estilo familiar la borrachera: y assí se dice: Dormir la zorra, desollar la zorra» (*Autoridades*).

9 Es significativo que se use el término *horóscopo* como sinónimo de *principio*, pues Horóscopo: «Observación que los astrólogos hacían del estado del cielo al tiempo del nacimiento de uno, para predecir los sucesos de su vida» (*Dicc. Ideológico.*).

10 *Mamona*: Hacer la mamola o la mamona: «Vulgarmente se toma por una postura de los cinco dedos de la mano en el rostro de otro, y por menosprecio solemos dezir que le hizo la mamona [...]» (*Covarrubias*). Hacer la mamona: 1ª acepción. «Gesto burlesco y ofensivo, a veces con carácter amistoso, que consiste en agarrar a uno de

que era comadre de[11] oficio[12],
me recogió en su regazo
y cortándome el ombligo
y atándome fuertemente,
no sé si cordel[13] o hilo,
hizo que sudase pez[14],
con tan no visto martirio,
y pronosticando sabia
mi inclinación: «Será —dijo—
el infante, que en mis brazos
nació en tan infausto signo,
el más infeliz trompeta[15]
que haya conocido el siglo.»
Crecí en ensuciar pañales,
hice varios desatinos,
nunca estudié alguna ciencia[16],

las mejillas con dos dedos, corazón y pulgar, mientras que el índice le aplasta la nariz». 2ª «En sentido figurado burlarse de uno considerándole tonto». (*Léxico del Marginalismo*).

11 Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 (del XVII) figura «*en* oficio».

12 *Comadre*: «Vale madre, juntamente con la que lo es verdadera; y llamamos comadre a la que ayuda a parir, que cura de la madre y de la criatura. Ésta por otro nombre se llama partera» (Covarrubias). Siempre en Covarrubias, se encuentra bajo la voz «Ayer» el siguiente refrán: «Ayer putas, y oy comadres, de las mugercillas que riñen y se deshonran unas a otras, y luego se hazen amigas». Bajo la voz *Visitar* hallamos la expresión «Visitar comadres», de la que dice: «es andarse de una en otra casa, entreteniéndose por passar el tiempo que se podía pasar mejor y sin peligro» (*Covarrubias*). Ésta del peligro de las vecinas o vecindonas es muy afín a la idea de Cervantes. En nuestro contexto queda claro el oficio de partera, alcahueta y bruja de la comadre que se ocupó de nuestro jaque Juan.

13 Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 dice «*un* cordel o *un* hilo».

14 Está claro que la partera corta el ombligo a nuestro jaque, pero por lo que parece lleva a cabo algunas prácticas de bruja para adivinarle el futuro. Bajo la voz *ombligo* hallamos en Covarrubias la siguiente explicación: «Nosotros llamamos ombligo aquel ñudo que nos dan en medio del vientre, cortando cierta tripa por donde la criatura recibe el alimento en el vientre de su madre. A esta tripa llaman vid, porque es causa de la vida. Quando uno acude de ordinario a una casa dezimos averle cortado allí el ombligo, porque las personas quien nos hemos criado desde la miñez de ordinario las tenemos voluntad y acudimos a ellas». Bajo la voz *cordel*: «[...] Apretar los cordeles, necessitar a uno a que confiesse lo que le está bien negar. Tomóse la metáfora de los cordeles que aprietan a los que ponen a quistión de tormento» (*Covarrubias*). De esto se deduce que aquel primer contacto con la comadre fue una tortura.

15 (*Pobre*) *Trompeta*: Expresión con que se desprecia a alguno y se le nota de hombre baxo, y de poca utilidad (*Autoridades*).

16 En VE/131-34 figura « ciencia», no así en VE/119-73 que trae «ciencia», como la versión decimonónica que aquí reflejo.

visité bolsos distintos;
y en fin, por orden de treinta
o treinta y cuatro bandidos
que me animaron a ello,
capitán quedé elegido
de las tropas de ermitaños[17]
de Sierra Morena altivos,
y como si fuera Duque[18]
de los valles y los riscos
se postraban obedientes
ya el encerrado bolsillo,
ya el gato[19] de oro preñado,
ya el patacón[20] atrevido,
ya el mejicano betún,
ya el doblón, que está amarillo,
ya el cobre, que mucho vale,
ya el diamante, ya el zafiro,
así a mi valor heroico
se confesaban rendidos
quantos cautos escritorios

17 *Ermitaño*: «en la lengua de la Germanía, Salteador de caminos. / También bodegonero o tabernero de un ventorro». En estos casos las dos profesiones (ladrón-tabernero) no eran incompatibles; baste recordar el tema folklórico en la literatura del Siglo de Oro español, del ventero-ladrón y aún cuadrillero de la Santa Hermandad (*Léxico del Marginalismo*).

18 Véase la primera nota del poema relativa a este término. Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 trae: «Y como al gran Pedro Andrés / en los valles, y en los riscos». A propósito de Pedro Andrés en *Rasgos del ocio, en diferentes bayles, entremeses, y loas de diversos autores*, impreso en Madrid en 1661 (Sig. R/11566), he hallado otra referencia a él al final del *Baile de los sones*, de D. Sebastián de Villaviciosa, (ff. 38-45) donde las Damas dicen al presentar la jácara castellana: «*El PEDRO ANDRÉS* de las almas / de oy más tus ojos se nombre, / pues se les conoce luego / lo vandido en el capote». por lo que se deduce que el tal Pedro Andrés era un famoso bandolero de la serranía castellana. Este mismo *Baile de los sones* lo he encontrado también en *Tardes Apacibles*, (Sig. R/6355), del año 1663. Podría deducirse que si la referencia a este bandido era normal en los bailes de los años sesenta del siglo XVII, la fecha de composición del presente romance debe andar por esa misma década.

19 *Gato*: 2ª entrada. Se llama también la piel de este animal, aderezada y compuesta en forma de talego o zurrón, para echar y guardar en ella el dinero: y se extiende a significar qualquier bolsa o talego de dinero. Cerv. Nov. 3, pl. 113: «En un grandísimo gato de reales que llevaba». *Alfar.* Parte 2, libro 2, cap. 5: «Con esto juntamente me dixo como se llamaba, donde vivía, el escritorio a qué mano estaba, y el gato en qué gaveta» (*Autoridades*).

20 *Patacón*: Moneda de plata, de peso de una onza (*Autoridades*). Pataca, cierta moneda (Covarrubias).

guarda un avaro mezquino,
quantas patacas un fraile,
quantas doblas un judío,
y en fin, quanto un mal gabacho[21]
gana en amolar cuchillos,
chupa estirando abujetas[22]
y lame vendiendo hilo.
Tal era, Señor, mi fuerza,
que sobre el suelo tendido
veinte hombres levantaba
dándoles recios pellizcos.
Con la barra de más peso,
que parece desvarío,
de un solo golpe quebraba
cinco e seis vasos de vidrio;
teniéndome entrambos brazos
de mil sogas oprimidos
me daban veinte sopapos[23]
y lloraba como un niño.
Mataba un candil de un soplo,
saltaba un palmo de un brinco,
corría más que un caballo,

21 *Gabacho*: Francés con carácter despectivo; se decía sobre todo de los que trabajaban en España en oficios bajos o se dedicaban, so capa de peregrinos, a la mendicidad (*Léxico del Marginalismo*). Me parece curioso trasladar aquí tanto la definición de Covarrubias como la del *Diccionario de Autoridades*. «Gavachos: Ay unos pueblos en Francia, que confinan con la provincia de Narbona... a estos [llamamos] nosotros gavachos... Esta tierra debe ser mísera, porque muchos destos gavachos se vienen a España y se ocupan en servicios baxos y viles, y se afrentan quando los llaman gavachos. Con todo esso buelven a su tierra con muchos dineros y para ellos son buenas Indias los reynos de España» (*Covarrubias*). «Gabacho; Soez, asqueroso, sucio, puerco y ruin. Es voz de desprecio con que se moteja a los naturales de los Pueblos que están a las faldas de los Pyreneos entre el río llamado Gaba, porque en ciertos tiempos del año vienen al Reino de Aragón y otras partes donde se ocupan y exercitan en los ministerios más baxos y humildes» (*Autoridades*). Clara idea de esto da nuestro jaque, ya que los oficios del gabacho son el de afilador («amolar cuchillos»), sastre («estirar abujetas») y buhonero («vender hilos»), todos ellos no muy estimados en la época.

22 [Sic] *Abujetas*: «Agujeta(s): «la tira ò correa de la piel del perro ò carnéro curtida y adobada, con un herréte en cada punta, que sirve para atacar los calzones, jubónes y otras cosas: y tambien se hacen de seda, colonia, hilo, ò lana para el mismo uso. Lat. Ligula adstrictoria. Quev. Tacañ. cap. 13 Compréle del huésped tres agujétas y atacóse. Gong. Rom. 4 burl. En esto llegó Gaiferos / atando las agujétas» // (*Auoridades.*) Tanto en VE/119-173 como en VE/131-134 se repite «vendiendo» como en el verso siguiente.

23 *Sopapo*: «el golpe que se da con la mano en el pescueço, debaxo del papo» (*Covarrubias*).

paraba de un lechoncillo
el curso, haciéndole el pabo[24],
derribaba un abanico
arrojándole en el suelo,
corría sobre un pollino,
entado quebraba un corcho[25]
como si fuera de vidrio.
Alzaba con una mano
cuatro libras de pepinos,
y después que los mondaba
con un agudo cuchillo,
en un plato con su aceite,
con su vinagre y su ajito
tajadas quedando[26] hechos,
siendo en tan grande[27] conflicto
tal vez, que faltó a la mesa
la cena por el estío
sino bastante guisado,
postres, medios y principios.
Viendo pues que riguroso
usabas del poderío
que tienes con las gorronas,[28]
fiado en que eres tan lindo[29],
sin dejarme sola una
aun[30] los meses prohibidos,
que entonces como es mal tiempo

24 *Pabo*: «Hacer papo: hacer papo como mona, recoger el codicioso y goloso en los senos, para después comer y golosmear a sus solas» (*Covarrubias*). Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 figura: «asiéndole el rabo», que tiene más sentido, auque es menos burlesco.

25 Tanto VE/119-73 como en VE/131-34 traen «el corcho».

26 Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 figura «quedaban».

27 En VE/131-34 dice «grave».

28 *Gorrona*: «Ramera. Es un tipo muy parecido al de la buscona hasta el punto que puede decirse que se confunden frecuentemente. La diferencia está en que la buscona, coloca todo su afán en sacar dinero u otras cosas a sus admiradores sin que por ello se prostituya obligatoriamente en pago del don recibido; en cambio, la gorrona parece que se prostituye siempre, de manera que el acto de recibir presupone el de entregarse a cambio. Además, la gorrona es casi siempre una prostituta callejera, sin grandes ganancias ni pretensiones, mientras que la buscona puede ser, aunque sólo sea en apariencia, una mujer de un cierto bienestar» (*Léxico del Marginalismo*).

29 *Lindo*: «Usado como substantivo, se toma por el hombre afeminado, presumido de hermoso, y que cuida demasiado de su compostura» (*Autoridades*).

30 Tanto VE/119-73 como en VE/131-34 traen «hasta».

para aquello, col y vino[31],
las envías a que saquen
tomillo con el hocico[32],
solté contra ti las bragas
y entré en tu Corte atrevido[33],
donde en menos de dos meses
que puse un bodegoncillo[34]
sabe el mundo y tú lo sabes,
pues lo has probado y lo has visto,
que te he dado mil fritadas,
gigotes[35], sopas, tocino,
hasta encontrar un guisado
ingenioso y de capricho[36],
que lo dejo por común,
y lo callo por sabido[37],

31 *Col y vino*: son astringentes para el estómago. No sé si tendrá que ver con alguna fórmula de la medicina o brujería para remediar el mal de amores o «calenturas» de ese estilo. Andrés Laguna habla de la berza (la col es un género de berza) mezclada con vinagre como «antídoto» para los calores del vino, para aborrecerlo. Parece una frase hecha, que no he podido documentar, pero que se comprende y ha de ser el equivalente actual de «ajo y agua».

32 *Sacar tomillo con el hocico*: No he encontrado documentada esta expresión ni en Correas ni en Covarrubias ni Autoridades. Da la impresión de que viene a significar «pedir un imposible», dado que el tomillo es un arbusto bajo de buen olor y el hocico es por lo general el morro del cerdo, por lo que, amén de empresa difícil, es como si fuera una antítesis, el buen aroma del tomillo con el hedor del puerco. Desde luego lo que resulta más verosímil como interpretación, en este contexto, es que en los malos momentos (prohibiciones para ayuntarse con daifas por ser Cuaresma u otras celebraciones religiosas) el jaque les hacía hacer lo imposible para sacar dinero.

33 Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 figura «y entré en Madrid atrevido». Lo de «Corte» es el séquito de ladrones y rufos a las órdenes del jayán.

34 *Bodegón*: Bodega, o mejor, Bodego (y Bodegón) para el sentido del contexto que nos ocupa es «el sótano, o soportal en que se hace y guisa de comer a la gente pobre y ordinaria: y porque se ponen mui comunmente estos puestos a las puertas de las tabernas y bodegas de cosecheros, para que los que entran a beber tomen alguna cosa que les sirva de materia, pudo tomar el nombre de la palabra Bodega; aunque Covarrubias dice que puede venir del italiano Budella». Hay que recordar que esta actividad tiene mucho que ver tanto con el género burlesco como con el picaresco, pues esa misma profesión tuvo que ejercer *Estebanillo González*, hombre de buen humor.

35 *Gigote*: «El gigote es una especie de guisado, que se hace rehogando la carne en manteca, y picándola en piezas muy menudas, se pone a cocer en una cazuela con agua, y después se sazona con diversas especias» (*Autoridades*).

36 *De capricho*: «1. m. Determinación que se toma arbitrariamente, inspirada por un antojo, por humor o por deleite en lo extravagante y original.3. m. Obra de arte en que el ingenio o la fantasía rompen la observancia de las reglas» (*DRAE*).

37 Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 hay leísmo y se dice «le dexo» y «le callo».

que es la chanfaina de bofes[38],
regalo bien prevenido[39].
También te acuerdas que yo,
colérico y vengativo,
me emboqué[40] ochenta mondongos[41],
me comí treinta cabritos,
me mamé tres mil jamones,
y más de seis mil chorizos,
y que bebí por mis labios,
de la sed siempre asistido,
mil doscientas y cincuenta
y seis arrobas de vino,
que hecha la cuenta de todo,
por los años que he vivido,
vengo[42] a salir cada día
por veinte o treinta cuartillos[43].
Te cansaste de almorzar
en el aposento mío,
y un día, que te enojaste
hiciste cuentas conmigo,
donde hubo tantas barajas[44]
sobre ajustar lo caído,
que no creo que haya más

38 *Chanfaina*: Guisado hecho de bofes o livianos picados. Metaphóricamente vale cosa de poca monta o aprecio, u en la entidad, u en el modo; y también mezcla de cosas, confusa o mal ordenada (*Autoridades*). Por lo ordinario y baxo del guiso no parece precisamente muy «regalado».

39 Tanto VE/119-73 como en VE/131-34 traen «regalo bien peregrino».

40 *Embocar*: «Por extensión y analogía vale entrar por alguna parte estrecha. Vale también tragar y comer mucho y de prisa, engullendo, sin mascar apenas lo que se come» (*Autoridades*).

41 *Mondongo*: Mondongo es el intestino de las reses, especialmente del cerdo (documentado en 1599, *Guzmán de Alfarache* y *Autoridades*.). En *Covarrubias* no figura. «Los intestinos y panza del animal (especialmente del carnero) rellenas las tripas de la sangre, y cortado en trozos el vientre, que llaman callos: y assí se guisa para la gente pobre» (*Autoridades*).

42 Sólo en VE/131-34 dice «viene a salir».

43 *Quartillo*: «La quarta parte de un real, y en las medidas líquidas la quarta parte de una açumbre, y en las áridas la de un celemín» (*Covarrubias*). Vale la pena trasladar aquí una graciosa expresión que trae *Autoridades*: Tumba quartillos, apodo con que se nota al que mui freqüentemente entra en la taberna.

44 *Baraja*: Traza, burla, engaño, trampa. También pendencia. Barajar, en su 3ª acepción es discutir, igual que Estar en barajas y Meterse en barajas. «Comenzamos a barajar sobre ello, pusiéronse los clérigos de por medio...» G. de Alfarache, I, II, V. (*Léxico del Marginalismo*) *Barajar*: «Reñir, contender, tener pendencias y altercar» (*Autoridades*).

en veinte o treinta garitos[45].
Caséme en este intermedio
con el soberano hechizo
de la coruja, suprema[46]
infanta del baratillo[47],
sin advertir, sin mirar,
que eras su galán antiguo.
La recibí por mujer,
que aunque fue contra el estilo
de hombre de bien, que revoca
tal acción, fue por aviso
de que tenía carbón
de brezo y oro infinito.
Lo que de este casamiento
me resultó de peligros,
de papeles, de recados,
de embozados, de escondidos[48],
es cosa, invicto señor,
para quedarse sin juicio[49].
Sólo diré, y es verdad,
que el ser tú después mi amigo,
enviar[50] tantos regalos,
y hacerme tantos cariños,
no fue amistad verdadera
sino mañoso artificio
de irte, enviándome al Prado,
con mi mujer al Retiro.
Pues porque un día la triste,
molida en el ejercicio,

45 *Garito*: 1ª acepción. Germ. Casa. Botica de mancebía. 2ª acep. Germ. Casa de juego. Se incorpora tardíamente, por extensión de la 1ª acepción, a la Germanía (*Léxico del Marginalismo*).

46 *Coruja*: 1 Mujer mala, hipócrita. «Elas, elas por do vienen / la Coruja y la Carrasca, / a mas no poder mugeres, / hembros [sic] de la vida airada» Hill, XLIX, 2. 2 Lechuza (*Tesoro de Villanos*). *Lechuza*: Germ. Ladrón que roba por la noche. *Lechuza de medio ojo*: Buscona nocturna que se tapa con el manto media cara dejando al descubierto la otra media (*Léxico del Marginalismo*).

47 *Baratillo*: 1ª acep. Rastro o mercado de viejo, aunque no esté organizado como tal. 2ª Lo que vale poco dinero; cosa ruín y vil «¡Oh, mesón de las ofensas! / ¡oh, paradero del vicio, / en el mundo de la carne/ para el diablo baratillo!». Quevedo, *Musas* (*R. De Germ.*) (*Léxico del Marginalismo*) *Baratillo*: Conjunto de gente ruin (*Tesoro de Villanos*).

48 Sólo en VE/131-34 viene «de embozados, y escondidos».

49 Tanto VE/119-73 como en VE/131-34 traen «para perder el juicio».

50 Tanto VE/119-73 como en VE/131-34 traen «enviarme».

que aunque no cansa, fatiga,
tomar las armas[51] no quiso,
a mí la culpa me echaste,
que en la cocina dormido
estaba, porque yo quise,
o porque mi mujer quiso;
y no contento con esto,
cruel, fiero y vengativo,
me mandaste salir fuera
(¡con qué dolor lo repito!)
y después en aquel ángel
tantos hiciste martirios
que dejaste su belleza
vencida de su apetito[52].
Pero ya, señor, que es hecho
y que no hay algún camino
de pagarme la paciencia,
ni premiarme lo sufrido,
tan sólo con una cosa
que me otorgues compasivo
me despicarás[53] de cuantas
zambombas[54] tu amor me hizo.
Y es, aquí te he menester
más soberbio y más altivo,
que me des, aquí te invoco
segunda vez aturdido,
que me des, digo, a mi tronga[55]
para llevarla conmigo
a ganar, pues que con ella
más Indias no necesito[56].
Y para que atolondrado
hagas[57] esto que te pido,

51 *Arma*: Pija. (*Léxico del Marginalismo*)
52 Tanto VE/119-73 como en VE/131-34 traen «vencida de tu apetito».
53 *Despicarse*: Satisfacerse, vengarse de la ofensa o pique. (*Autoridades*) *Desenojar.* Tan sólo en VE/131-34 trae: «me desquitaré de quantas».
54 *Zambomba*: sobresalto.
55 *Tronga*: prostituta de poca importancia y calidad, poco gananciosa (*Léxico del Marginalismo*). «Voz de la Germanía que significa la manceba, o dama del gusto» (*Autoridades*).
56 Siendo las Indias sinónimo de riqueza, fortuna y abundancia es clara la referencia del jaque, quien no necesita nada más puesto que en su coima tiene una mina.
57 Sólo en VE/131-34 figura «niegues».

sin que las flemas te ahoguen
ni te pique el colodrillo[58],
mira estas sartas de mocos
que me corren hilo a hilo
substancia de mis narices,
mira estos fuertes bramidos,
mira estos tiernos regüeldos
que me suben del ombligo
que ya están para ahogarme,
mi señor, mi rey, mi amigo,
mi tormento, mi dolor,
mi pesar[59] y mi martirio.
No es lo que pido avellanas[60],
almendrucos ni cominos,
tostones ni cañamones[61],
sólo a mi daifa[62] te pido.
Hazme este bien, y así vivas[63]
desde el Sábado al Domingo,
así te den tus contrarios
mojicones[64] infinitos,
así como yo te cases[65],
así el cielo te dé un hijo[66]
que le[67] parezca a su padre
en lo gordo y lo rollizo.
Pero si mocos, regüeldos,
roncas, pestes y bramidos [68]

58 *Colodrillo*: cogote
59 Tanto VE/119-73 como VE/131-34 traen «mi tósigo y mi martirio».
60 Tanto en VE/119-73 como en VE/131-34 figura: «no te pido, no, avellanas».
61 *Cañamón*: «La simiente del cáñamo; de los cañamones y miel hazen nuégados (Cierta golosina para acallar los niños, que se haze de miel y de nuezes, aunque también se haze de almendras, avellanas y piñones y cañamones.) para los niños y para las amas que crían. Quebrantados es el pasto de los paxaritos enjaulados» (*Covarrubias*).
62 *Daifa*: 1ªacep. «Germ. Prostituta en general y sobre todo la que está bajo la protección de un rufián a quien mantiene» (*Léxico del Marginalismo*).
63 Tanto VE/119-73 como VE/131-34 carecen de la conjunción «y». «¡Vida bien corta le augura el jaque Juan al jayán si sólo ha de vivir un día!».
64 *Mojicón*: «El golpe que se da a puño cerrado, por otro nombre puñada [...]» (*Covarrubias*).
65 ¡Otro no muy buen deseo por parte de Juan es que el jayán se case con una tronga que le haga cornudo!
66 Sólo en VE/119-73 dice «y assí el Cielo te dé un hijo».
67 Tanto VE/119-73 como en VE/131-34 traen «*se* parezca», no «*le*».
68 *Bramido*: Bramido: «1ª acepc. Germ. Grito con que se avisa el descubrimiento de alguna cosa. 2ª acep. Germ. Por alusión se llama el clamor, grito y voz destempla-

no bastaren, haz echarme
en un estanque de vino,
o que una tarde de Agosto
en las orillas del río
cuatro amigos me conviden
a merendar, y uno altivo
cuatro tiernas pollas parta
con un delgado[69] cuchillo,
y después con grande garbo
una bota de lo tinto
a puros carabinazos[70]
me descalabre el gallillo[71],
que aun bastante no será
para tantos[72] desatinos
como aquí se advierten juntos,
y válgame ahora[73] el tino,
si es que no estoy como suelo
para darte diez mil gritos,
y si no basta lo que
te he suplicado rendido
aquí gracia, y después olla[74],
Dios te dé lo que le pido.

Con licencia: en Córdoba, en la Imprenta de Don Rafael García Rodríguez, calle de la Librería.

da del hombre, quando está colérico y furioso» (*Autoridades*), (*Léxico del Marginalismo*).

69 Tanto VE/119-73 como VE/131-34 dice «templado cuchillo», que no «delgado».

70 *Carabinazo*: «Metaphóricamente se toma por una gran pesadumbre que se da a alguno, de que le resulta grave daño a su salud. Y también se entiende la medicina que se aplica al enfermo, que se cree serle tan contraria, que le accelera la muerte: y assí se dice, Fue darle un carabinazo». (*Autoridades*). *Carabinazo*: «1ª doc.: 3r. Cuarto del siglo XVII, Moreto» (*Corominas*).

71 *Gallillo*: «Galillo: II acepción de Agalla. Por disimilación de Gallillo, úvula [Nebr. 1582-5], gaznate» (*Corominas*). De hecho en el lenguaje de la Germanía, *Galla*: la garganta, el cuello (*Léxico del Marginalismo*). *Gallillo*: «Cierta carnosidad a modo de lengüecilla, que está pendiente del paladar sobre la raíz de la lengua. Sirve para detener la humedad que cae del celebro, y de tapar la vía de la áspera arteria, para que no entre por ella el aire, polvo, tierra, u otra cosa dañosa. Llámase también campanilla, y los Médicos y Cirujanos le llaman comúnmente por el nombre latino epiglotis. Fr. L. de Gran. Symb. part. I, cap. 26, 4.«Y tocando en el gallillo o campanilla que tenemos a la entrada dél, se forma la voz»» (*Autoridades*).

72 En VE/131-34 viene «tales desatinos», no «tantos».

73 Tanto VE/119-73 como en VE/131-34 figura «agora», lo cual es normal.

74 En VE/131-34 dice «holla», no olla. Parece una paráfrasis jocosa de la harto conocida expresión: «Aquí paz y después gloria». *Olla*: Prostituta iniciada, con una cier-

Relación burlesca de los *Hechos de un jaque y sus hazañas*

Se trata éste de un romance con el que he topado en la Biblioteca Nacional de Madrid, llevando a cabo mis investigaciones para la tesis doctoral, siempre a vueltas por estos caminos repletos de rufianes y rameras. El romance me ha parecido de enorme interés, ya que toca varios géneros y está oscilando entre lo burlesco, lo celestinesco, lo picaresco y lo rufianesco, con varios elementos de todos ellos como si de una *olla podrida* se tratara. Al final del romance estaban el lugar de impresión (Córdoba, calle de la Librería) y el nombre del impresor (Don Rafael García Rodríguez) pero ninguna fecha. Estaba claro que el romance tenía que ser, por el tema y el léxico, del s. XVII, pero al buscar al impresor en *La imprenta en Córdoba, ensayo bibliográfico*[75], hallé que figuraba la *Relación burlesca de los hechos de un Xaque y sus ha-*

ta experiencia, sin ser vieja. Se toma en sentido metafórico del refrán que dice: «Primero seas olla que cobertera» aludiendo a que antes de ser alcahueta (cobertera), la mujer debe ser olla, en sentido literal, y en sentido figurado, prostituta, que son los pasos contados para llegar a la alcahuetería. «Las que dejé bisoñas, estaban ya jubiladas, las que eran mozas y ollas las hallé viejas y coberteras...» *Estebanillo González*, II, V (*Léxico del Marginalismo*). Seguiría siendo jocoso el sentido de esta frase si se tomara en consideración la versión «holla», ya que «hollar» es típico de los valentones, según explica Covarrubias: «[...] Los que huellan rezio, o son valientes o fanfarrones; arguye ánimo sobervio. [...] Hollar uno a otro es tratarle mal y tenerle en lo que trae debaxo de sus pies». Tanto una versión como otra tienen pleno sentido referidas a las ocupaciones del jayán, que el jaque le echa en cara, pero lo más aconsejable es acoger la versión «olla», queriendo reclamar una vez más la entrega de su «legítima daifa».

75 En Valdenebro y Cisneros, José María de, *La imprenta en Córdoba, ensayo bibliográfico*, Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1900, figura la *Relación burlesca de los hechos de un Xaque y sus hazañas Sansón*, en la ficha 2133 de la p. 622, donde se explica «Nº 169 (Grabadito en mad.) Relación burlesca de los hechos de un Jaque y sus hazañas Sansón. (Al fin.) Con licencia en Córdoba, en la Imprenta de Don Rafael García Rodríguez, calle de la Librería. 4º, Dos hs. Sin fol. ni sign. Número - Grabaditos - encabezamiento; a continuación el texto, a dos columnas. Nota final. Romance».
El impresor figura nombrado y con los nº de las fichas a él relativas en p. 694 del Índice General de nombres y de títulos de obras anónimas. Don José María Valdenebro habla del impresor en la p. XXVIII de su Introducción y dice: «Rafael García Rodríguez y Cuenca. Hijo y heredero de Juan García Rodríguez de la Torre. Siguió usando el título de Imprenta Real, excepto en los años de 1820 a 1823, en que la llamó Nacional. Se casó con Doña Teresa Tena y Díaz, en la parroquia cordobesa de San Juan y Todos los Santos, el 20 de diciembre de 1803. Durante la ocupación francesa fue el impresor de las tropas napoleónicas. Su nombre se encuentra por primera vez en 1805. Murió en 1844».
El título de la composición aparece en la relación de nº de las fichas adscritas a las composiciones anónimas cuya primera palabra es «Relación», en p. 711, bajo el nº 21333.

zañas...Sansón[76] y también noticia del impresor, que al parecer empieza a ejercer en 1805 hasta su muerte en 1844. Seguí buscando entre los pliegos sueltos y vi que en el siglo XIX se hicieron por lo menos tres reimpresiones del romance[77], cuyas variantes entre una y otra son mínimas (tan sólo alguna coma que no varía el sentido del verso, y pocas insignificancias no relevantes, por ej. almendrones por almendrucos).

Encontré este mismo romance en el *Catálogo de Pliegos sueltos poéticos*[78] *de la Biblioteca Nacional (siglo XVII)*, en el índice de primeros versos bajo otro título: *Refiere su vida, y hazañas un Xaque de parola, contando sus empleos, y sus progressos.* [S.l.: s.n., 16 ?][79]. Por otro lado Palau cita también una impresión del s. XVIII en Madrid, aunque no he podido dar con ella. En el título original del XVII destaca el especificativo «*de parola*», un xaque de parola, es decir, de boquilla, de pega. Este «*de parola*» es lo que da pie a la modificación del s. XIX, «relación *burlesca*», y al adjetivo «sansón» atribuido a las supuestas hazañas del jaque. Amén de la diferencia en el título, la versión del XVII consta de 256 versos, y la del XIX de 250. Esos seis versos más, hábilmente omitidos en la versión decimonónica, daban cuenta explícita, por las claras referencias sexuales, del engendramiento del jaque. Esta mutilación es debida, a mi entender, a una suerte de puritanismo por el que ha parecido mejor no decir que el pobre jaque Juan era un «hijo de mala madre», dado que ella se *enquillotró* —se amancebó— con su padre.

También se omite en la impresión del s. XIX, cambiando el v. 43, la referencia «al gran Pedro Andrés», que debió de ser un famoso ladrón que actuaba por la sierra madrileña. El cambio bien puede deberse a que el lector decimonónico carece del referente para saber de quién se trata, o bien por «orgullo de la patria chica», sentimiento muy habitual en esa centuria, pues no hay que olvidar que la reimpresión es en Córdoba y se hace referencia a un jayán de Madrid («Duque excelso de Alcorcón, Príncipe de Leganitos, jurado Rey de Vallecas, Emperador del Barquillo»), por lo que ¿la ponderación de un proto-ladrón madrileño pueden no juzgarla muy al caso y de buen gusto? La mención del bandolero Pedro Andrés en la

76 El adjetivo «*sansón*» figura en la línea inmediatamente inferior.

77 Todas las signaturas que doy son de la BNE. Las tres impresiones decimonónicas tienen las siguientes signaturas: VE/1217/17; VE/1371-4 y VC/12603/20. La primera, que he subrayado, es la que utilizo para mi transcripción, por ser la mejor y más cercana al original del s. XVII, salvo la mutilación de los seis versos (que lógicamente reseño en nota al pie) y el cambio de título.

78 García de Enterría, María Cruz; Abad, Julián Martín, *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional (siglo XVII)*, Madrid, Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional, 1998.

79 De esta versión del s. XVII hay dos impresiones cuyas signaturas son: VE/119-73 y VE/131-34.

versión original da una pista para fechar la composición del romance con aproximación: la década de los sesenta del XVII, habida cuenta de que me he encontrado con un baile, el de *Los sones*, en dos colecciones de bailes de la época: una de 1661 (*Rasgos del ocio, en diferentes bayles, entremeses, y loas de diversos autores*)[80] y otra de 1663 (*Tardes apacibles*)[81]. Hay que pensar que los bailes son típicos del pueblo[82], y que resulta, pues, natural que haya un transvase a las tablas, y vuelvan después a la calle. Todo este movimiento es continuo y surgen muchos bailes sobre una misma tonada o un fraseo musical, como «la canción del verano» de hoy en día... y como ella duran poco. Los bailes no se reimprimen en tan breve espacio de tiempo si no están «de moda», así que por entonces, en los sesenta, debía ser perfectamente comprendida la alusión a Pedro Andrés, por lo que es lógico pensar que el romance sea de una fecha análoga.

A lo largo del romance, el jaque Juan tiene un sentido del humor pleno, mucho más entroncado con lo burlesco —como bien reza el título de la composición— que con lo picaresco, ya que el pícaro no posee atisbo alguno de sentido del humor tal como entendemos el término, y sí en cambio de mal humor, resentimiento y revanchismo; su risa es siempre escarnecimiento y burla, nunca autoironía o complicidad; no se ríe con, sino que siempre se ríe de. En este caso, en cambio, todo el discurso del jaque, a ratos invectiva a ratos súplica, es como una epístola al jayán, su superior, (una especie de Monipodio), que empieza con el relato de su nacimiento y orígenes al modo de los pícaros pero que, en el v. 33, tras hacer una brevísima transición o vuelo rasante por el ambiente celestinesco, hablando de su matrona —que al cortarle el cordón umbilical le predice su infausto futuro—, empieza a contar humorísticamente su desarrollo y aptitudes, dando a conocer su condición de inútil y zampatortas, a diferencia de los pícaros que destacan siempre su astucia, y que cuando narran los efectos de su torpeza, son desgracias

80 *Rasgos del ocio, en diferentes bayles, entremeses, y loas de diversos autores*, (Sig. R/11566) dedicados a D. Diego de Córdova y Figueroa, Cavallero del Ábito de Alcántara, y Señor de las Villas de los Salmeroncillos. Con privilegio en Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, año de 1661. A costa de Domingo Palacio y Villegas. Véndese en su casa frontero del Colegio de Atocha. Figura aquí, el *BAILE DE LOS SONES*, de D. Sebastián de Villaviciosa, fols. 38-45, y en p. 45 se menciona a Pedro Andrés.

81 Este mismo *Baile de los sones* figura en *Tardes Apacibles*, del año 1663, también atribuido a D. Sebastián de Villaviciosa, fols. 134r-137v. (Sig. R/6355; Micro 1057)

82 Es fundamental recordar aquí la diferencia entre *baile* y *danza*; el primero es del ámbito del pueblo, desmesurado, desenfrenado, y en numerosas ocasiones prohibido por ordenanzas de teatro y moralistas de turno, y la segunda es típica de la nobleza, acompasada y elegante. El baile, además, tiene, amén del movimiento, por supuesto, música y letra; la danza sólo tiene música.

que intentan movernos a compasión o por lo menos a comprensión. Es en el v. 33, pues, donde empieza su relato propiamente burlesco, cuya filiación con el género se hace cada vez más evidente según avanza el romance, al mencionar bodegones, comidas pantagruélicas y excesos etílicos, como queriendo encarecer su natural, «digna» condición y buen proceder. Al relatar su aprendizaje con los bandidos de Sierra Morena al modo de las jácaras (por el contenido, que no por la forma), se aparta de ellas describiendo sus paupérrimas «hazañas», más risibles que temibles, y llega al fin a dar en marido cornudo y contento, consentidor de cuantos atropellos se le antojen al jayán; Juan pasa por todo menos por una cosa: que el jayán le escamotee las ganancias. Eso de haber emparentado con una puta gananciosa y no catar un ochavo le saca de quicio.

Pero lo que resulta curioso es que el tono burlesco le hace ser consciente de su situación, es decir, de su condición de personaje ridículo, casi caricaturesco. Es una parodia de las jácaras, en las que el jaque suele tener su código de honor, que en el caso presente de Juan es inexistente. En las jácaras el jaque es auténticamente valiente, aquí es un valentón de pacotilla. Toda su «genealogía denigrante», las referencias escatológicas, la glotonería exacerbada, la parodia del valor viril, incluso la mención de algunas profesiones denostadas —afilador, sastre, buhonero— pertenecen completamente al género burlesco.

En este romance abunda también el léxico de la Germanía, típico tanto en la literatura rufianesca (poemas germanescos, jácaras, romances, etc.) como en la burlesca (sobre todo la comedia), y que a menudo aparece, aunque no tan abundantemente, en la novela picaresca: palabras como *Duque* (=jefe), *Juan* (=bobalicón o cornudo, según los casos), *Ermitaño* (=salteador de caminos y bodegonero, según), *Gorrona*, *Tronga*, *Daifa*, *Olla*, (=son todos sinónimos de ramera) *Embocar* (=zampar), *Mondongo*, *Coruja* (=harpía, mala hembra), *Baraja* (=disputa, riña), *Garito*, *Baratillo* (=cosa ruin y vil), *Arma* (=órgano sexual masculino), *Bramido* (=rifirrafe), *Gallillo* (=gaznate, garganta) y el neologismo *Zorrible*, (=borracho) formado a partir de la palabra *zorra* (=borrachera), pululan por todo el romance.

En todo momento el jaque Juan emplea el tono que se espera de él, pero el contenido difiere completamente del antecedente que él expresa: en los vv. 219-226 «Hazme este bien, y así vivas..., así te den..., así te cases..., así el cielo te dé....», que parecen todas fórmulas de buen augurio, se completan, sin embargo, con el deseo de una desgracia con: «...vivas desde el Sábado al Domingo... te den tus contrarios mojicones infinitos... como yo te cases... el cielo te dé un hijo que se parezca a su padre». Lo mismo pasa al principio del romance, cuando, al des-

cribir todos sus méritos y hazañas nos encontramos con una sarta de ridiculeces: «Tal era, señor, mi fuerza...» haría suponer un encarecimiento de algo digno, y en cambio la proeza consistía en levantar hombres a fuerza de darles pellizcos. Lo mismo ocurre cuando dice «con la barra de más peso», resultando ser la gesta simplemente romper unos vasos con la tal barra; «teniéndome entrambos brazos de mil sogas oprimidos» nos podría dar idea de alguna empresa meritoria, pero no, acaba en risa, puesto que así atado le daban veinte sopapos y lloraba como un niño. Los verbos: «mataba, saltaba, corría, paraba, derribaba...» también están completados jocosamente con «...un candil de un soplo, ...un palmo de un brinco, ...sobre un pollino, ...el curso de un lechoncillo, ...un abanico, etc.». El v. 121, que empieza amenazante —«También te acuerdas que yo, colérico y vengativo,...»— de nuevo haría presuponer algún arrojo en venganza de los abusos de su superior, y sin embargo da paso a una larga lista (hasta el v. 134) de viandas que el Juan lanas se zampa... para olvidar.

Ladrón, bodegonero, mandil de primer tercio y marido sufrido y consentidor, esa es la carrera o escalafón del pobre jaque Juan, que tiene un arranque de valentía, pero menos, para reclamar el dinero del «ejercicio» de su dulce mujerzuela, arrojo que debemos agradecer, pues nos deja esta divertidísima epístola burlesca.

Juan Bautista Escardó y la oratoria sagrada barroca

M.ª A. Díez Coronado

Un tema tan amplio como el de la oratoria sagrada acotado por la figura de uno de los autores que conforman el género, Juan Bautista Escardó en este caso, permite hablar de innumerables asuntos relacionando a ambos. Esta comunicación, en el límite de espacio que tiene impuesto, va a mostrar una visión general del género retórico sagrado y va a situar dentro de él al autor, señalando cuáles son las características más importantes de su obra. Características que lo hacen acreedor del título de representante del género en su siglo.

Juan Bautista Escardó es uno de los autores que desarrolla la retórica en su vertiente didáctico-religiosa. Este subgénero, el de las artes retóricas dedicadas a la predicación, tiene su origen más remoto en las primeras homilías, precedente práctico de las obras teóricas sobre predicación. En éstas se incluían normas para componer y predicar un sermón; normas que fueron comunes en lo que hoy llamamos Europa Occidental para las obras que desarrollaron el género durante cerca de mil años (desde 500 hasta 1500)[1]. En el siglo XVI la situación cambia; la «unidad» lingüística y religiosa que había caracterizado al período medieval desaparece. Surgen los movimientos «nacionalistas», se desarrollan las lenguas romances, se multiplican las corrientes religiosas derivadas del cristianismo, en resumen, se rompe esa unidad que había propiciado una retórica común sobre la predicación.

La idea principal sigue vigente, el mundo cristiano sigue necesitando manuales con los que formar a quienes se van a dedicar a la predicación de la palabra de Dios; sin embargo, las características particulares de cada uno de los países condicionará el contenido final del manual.

Así, en España observamos que la producción de obras retóricas escritas por y para la Iglesia durante los siglos XVI y XVII es inmensa[2]. Esto se debe principalmente a tres factores: en primer lugar, las órdenes re-

1 Léase a este respecto: Murphy, J. J., «Ars praedicandi: el arte de la predicación» en *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, Hirata Vaquera, G., trad., México, 1986, pp. 275-361.

2 Véase, por ejemplo, los listados ofrecidos en Caplan, H. y King, H., «Spanish treatises on preaching: a book list», *Speech Monographs*, 1950, pp. 161-171; las obras reseñadas en la obra de Martí, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de*

ligiosas se habían hecho con el mundo de la enseñanza y necesitaban obras en la que basar la explicación de la retórica (asignatura fundamental del plan de estudios). Esas mismas órdenes habían cruzado el Atlántico y en el Nuevo Mundo precisaban de manuales que les indicaran cómo enseñar el evangelio en un contexto tan diferente al que conocían, y este es el segundo motivo de la aparición de los manuales retóricos con vinculación religiosa. En tercer lugar, y como consecuencia de la atención que se dispensa a los fieles patrios, también se multiplica la producción de este tipo de manual. Ya no basta con difundir de forma oscura el contenido de los evangelios, ahora se intenta «conectar» con el pueblo: que comprenda, respete y se conmueva con el sermón dominical. Para ello los nuevos predicadores demandaron obras que les mostraran la manera de hacerlo.

Este conjunto de circunstancias es el que a principios del siglo XVI motiva la eclosión de retóricas sagradas; hoy conocemos algo más de una veintena escritas en el siglo XVI y casi el doble en el siguiente. La enseñanza es el objetivo principal de todas esas obras, y, si analizamos el contenido y la forma de estos manuales, constatamos que los que se dedican a la enseñanza de retórica como asignatura para alumnos que no van a convertirse en sacerdotes o monjes poco varían de un siglo a otro. Pero, sin embargo, no sucede lo mismo con las enfocadas a la formación del predicador[3].

Desde el punto de vista del contenido retórico estos manuales se centraban en la persona del predicador, anotando todo lo relacionado con sus cualidades y formación, y pasaban, a continuación, a explicar lo que tenía que ver con la creación y exposición del sermón. El contenido que se incluía en cada una de estas partes procedía en gran medida de la teoría retórica clásica.

Ahora bien, en muchos casos, durante el siglo XVI, en este ámbito de enseñanza dirigida al predicador primó la maquiavélica fórmula de «el fin justifica los medios», y se llegó a la teatralización del púlpito como

Oro, Madrid, 1973; los manuales estudiados por Rico Verdú, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1973; las preceptivas examinadas por Herrero Salgado, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1996; Herrero Salgado, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII: Predicadores dominicos y franciscanos*, Madrid, 1998, y Herrero Salgado, Félix, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII: La Predicación en la Compañía de Jesús*, Madrid, 2001; los tratados que aparecen en: Fumaroli, Marc, *L'Âge du l'éloquence*, Ginebra, 1980 y las retóricas que cita Garrido, M. A. *et al.*, «Retóricas españolas del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de Madrid», *Revista de Filología Española*, 78, 1988, pp. 327-351.

3 Herrero Salgado, *op. cit.* (nota 2), 1996, p. 232; y Martí, A., *op. cit.* (nota 2), pp. 250-252.

forma de conmover a los fieles. Aun así, ya entonces surgieron voces en su contra. Sin embargo, es en el siglo XVII cuando, junto a esos manuales predicativo-teatrales, surgen otros que, con un sentido mucho más crítico, y hasta «criticón», intentan que el decoro vuelva a los púlpitos[4].

Éste es el contexto en el que Juan Bautista Escardó escribe su obra titulada *Rhetorica Christiana*, fechada en 1647. Escardó nació en Palma de Mallorca en 1581 y murió en 1652[5]. Profesó en la orden de San Ignacio de Loyola, en cuyo seno ejerció como maestro de elocuencia en Zaragoza, y también predicó en algunas ocasiones concretas (que a nosotros nos conste, pronunció y escribió dos oraciones fúnebres)[6]. Consecuencia de su actividad docente y predicativa son cinco obras, de las que sólo conocemos un par de ellas: un sermón y un manual de retórica, que es el que comentaremos a continuación.

La *Rhetorica Christiana*[7], título del manual de retórica escrito por Escardó, se presenta dividido en 100 capítulos precedidos de un prólogo dirigido al lector en el que autor deja clara cuál es la finalidad de la obra y cuáles los temas principales de la misma. Dice:

> Hallará aqui el desseoso de aprender la Rhetorica por si mismo medios para aprender la facilmente, si se exercita primero en el modo de variar oraciones, y sentencias de muchas maneras, con ciertas figuras Rhetoricas: y en el de escrivir cartas con artificio; y en los Progymnasmas que se declaran en varios capitulos, como disposiciones para las cinco partes de la Rhetorica Invencion, disposicion, elocucion, memoria y pronunciacion.
> De todas estas cosas, y de los tres oficios particulares del orador, que son enseñar, deleytar, y mover, se trata en esta obra con fin de que los Estudiantes de Rhetorica buscando aqui lo que es de su esfera, que son letras humanas, se aficionen de camino a las

4 Orozco Díaz, Emilio, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante (Notas de una Introducción al Barroco)», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, II-III (1980), pp. 171-188; Herrero Salgado, Félix, «Comportamiento del predicador en el púlpito» y «Gestos o movimientos del cuerpo» en *op. cit.* (nota 2, 1996), pp. 211-215 y pp. 506-514; Herrero Salgado, Félix, «Escuelas de predicación: predicación cultista» y «Escuelas de predicación: predicación conceptista», en *op. cit.*, (nota 2, 1996), pp. 411-437 y 438-458; Smith, H. D., «Eloquence sacred and profane» en *Preaching in the Spanish Golden Age. A study of some preachers of the Reign of Philip III*, Oxford, 1978, pp. 89-110.

5 Garau Amengual, Jaime, «Apuntes para un estudio de la vida y obra de Juan Bautista Escardó», *Criticón*, 61 (1994), pp. 57-68.

6 Joaquín María Bover (1810-1865), erudito mallorquín, compuso una obra bibliográfica en la que se recoge la noticia de la producción de Juan Bautista Escardó: *Biblioteca de autores baleares*, Barcelona, 1976, vol. 1, nº 371, pp. 252-253 y 582.

7 Escardó, Juan Bautista, *Rhetorica christiana*, Mallorca, 1647.

> Divinas, y embevan juntamente el modo de predicar que en este libro se enseña, es el intento principal que he tenido en componerle (Prólogo al lector).

A continuación desarrolla el manual a lo largo de cien capítulos, como hemos comentado. Escardó comienza definiendo la figura del predicador, su oficio y sus cualidades, para pasar acto seguido a abordar el tema del sermón, que inicia con cuestiones generales sobre el mismo, tales como la necesidad de trabajar las ideas para que se conviertan en buenas homilías, o la de incluir más de una idea en cada homilía. Sigue después con aspectos más concretos sobre la forma del sermón, a saber: cómo han de ser los exordios, cómo ha de introducirse el tema, cómo tiene que afrontarse la narración, cómo presentar la refutación y cómo concluir. En medio de estos temas, que en realidad son las partes de la *inventio* retórica, introduce otros aspectos de ese *officium*, lo relativo a la *dispositio* y algunas figuras propias de la *elocutio*. El manual termina con los capítulos dedicados a las partes del hecho retórico que aún no ha desarrollado, y, así, acaba lo relacionado con la *elocutio*, y aborda el estudio de la *memoria* y de la *actio/pronuntiatio*.

Partiendo ahora de esta sinopsis haremos un análisis más profundo de la obra y de sus características: en primer lugar mostraremos cómo se ajusta la teoría que expone el autor a la preceptiva retórica clásica que hemos anunciado como base del manual: observaremos cómo la figura del predicador se equipara a la del orador y cómo se enfoca el sermón como si de un discurso se tratara.

Después nos fijaremos en si el contenido más específico, relacionado directamente con el ámbito religioso, nos sitúa ante una obra de las que ha aconsejado en el sentido de la teatralización (denominadas en algunos ámbitos «retóricas sagradas barrocas»), o si, por el contrario, se trata de una innovadora obra que, con una preceptiva sensata, trata de devolver la normalidad a los púlpitos.

Respecto al uso de la retórica clásica en la creación de la figura del predicador, según los datos que obtenemos en la obra de Escardó, podemos afirmar que se da una total simbiosis entre las funciones del orador divino y las del humano. Esta equiparación se pone de manifiesto en múltiples ocasiones a lo largo del tratado, y aparece sistematizada casi al final del manual, en el capítulo 90, donde se tratan las funciones del predicador bajo el epígrafe:

> De los oficios generales del orador divino, y humano que son inventar, disponer y dezir con eloquencia lo inventado, y dispuesto (Cap. 90, fol. 438).

Los oradores divino y humano aparecen en el mismo plano, y sus funciones son las que derivan de las partes del hecho retórico: el inventar, disponer, y decir con elocuencia de Escardó hacen referencia a *inventio*, *dispositio* y *elocutio* retóricas.

También las formas de las que se ha de servir el predicador para alcanzar la máxima elocuencia que le llevará a la persuasión de su auditorio son de corte grecorromano. En el capítulo 95 aparece ampliamente tratado el tema, pero, mucho antes, en el capítulo 9, ya ha ofrecido los preceptos básicos. Allí explica que, y cito textualmente:

> Es necesario, trabajar y estudiar mucho, para saber predicar: que no ha de esperar un predicador, que Dios le infunda toda la ciencia, sino valerse de su industria y trabajo (Cap. 9, fol. 28).

Se trata de la antigua disputa entre *ars* e *ingenium* (cualidades naturales y trabajo) como base de la formación del orador. En el siglo I d.C. Quintiliano ya recogió la tradición anterior al respecto, la cual dividía a los rétores en dos grupos: los que creían en las cualidades personales como base de la perfección oratoria, despreciando todo estudio, y los que optaban por una formación que perfeccionara los dones naturales. Aquí se recoge este tema; la diferencia estriba en que Escardó la aplica a la formación del predicador.

Su opción es la del estudio, y, siguiendo con esa idea, en el capítulo 95 profundiza en la explicación de que la adquisición de técnicas y ejercicio son complementos de los dones naturales, como ya se sabía en la Antigüedad. Escribe entonces:

> La eloquencia se alcança con aquellas tres cosas que dixo Platon, Naturaleza, Arte y Exercicio: a las quales segun lo afirma Quintiliano, añaden otros la quarta, que es la imitacion (Cap. 95, fol. 468).

Luego, a raíz de estos ejemplos, podemos afirmar, sin ningún género de dudas, que la teoría retórica grecorromana es fuente en lo que se refiere a la formación del predicador en la obra de Escardó.

Por lo que respecta al sermón advertimos que el autor plantea varias partes. Primero habla de él en general, para pasar después a abordar su estructura y contenido.

Entre los asuntos preliminares resulta ilustrativo del proceder de su época el desarrollo de la idea de que un buen predicador debía rechazar el tipo de sermón que se había compuesto durante los siglos anteriores, esto es, el denominado «sermón temático», que destacaba por la erudición y los grandes conocimientos del predicador, a la par que por su incomprensión por parte de los feligreses a los que se dedicaba:

> por mucho que le aya costado de estudiar, y sea materia mas sutil, y docta, se ha de mortificar, y dexarla, y suplicar al Señor, que le de lo que conviene para el Auditorio (Cap. 2, fol. 5).

Por lo que hace, por otra parte, a la identificación sermón/discurso observamos, en primer lugar, que el autor propone para el desarrollo del sermón las parte del discurso clásico: exordio, narración, dilatación y conclusión, epígrafes de los capítulos 20 a 29. Y, advertimos, además, que las partes de la retórica, los *officia oratoris* (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*), se explican como *officia praedicatoris*. Esto se da en el capítulo 90, donde nos vemos trasladados al mundo retórico de la anónima *Retórica a Herenio*, de Cicerón y de Quintiliano, cuando el autor trata de definir las partes del «hecho predicativo» que conducen a la creación y exposición de un sermón:

> La Invencion dize el autor à Herennio, que es inventar cosas verdaderas, ò verosimiles que hagan provable lo que dize ò persuade el orador. [...] La Disposicion dize Ciceron, que es poner en orden las cosas inventadas. [...] La Elocucion, es dezir las cosas inventadas con el adorno de palabras, y sentencias convenientes. (Cap. 90, fol. 437).

Hasta aquí la obra de Escardó responde a la tendencia renacentista de reutilización de la preceptiva clásica, combinada con las enseñanzas cristianas y con las retóricas sagradas y que equipara, como hemos visto, al predicador con el orador, y el sermón con el discurso. Pero hay en la obra de Juan Bautista otros datos centrados en la predicación religiosa que nos sirven para definirlo con más precisión y situarlo así, definitivamente, en uno de los grupos de preceptistas retóricos sagrados de su época. Pasamos a analizar esos datos en el segundo punto que anunciamos.

El estudio del contenido específico relacionado con el ámbito religioso en la obra de Escardó nos obliga a afirmar que el autor no duda en aconsejar el sentido de la teatralización, convirtiendo su tratado en un manual efectista que trata de enseñar a impresionar. Esto nos lleva a catalogarlo dentro del grupo de los exaltados barrocos que no vacilan en convertir el púlpito en un escenario si así logran enseñar, deleitar y conmover[8]. Veamos cuáles son algunos de los ejemplos que motivan esta afirmación.

8 Ledda, Giuseppina, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, 8, 1989, pp. 129-142.

Los capítulos 75, 76 y 77 son representativos del aspecto que venimos comentando. Llaman la atención en este sentido los títulos:

> Cap. 75 en que se dan avisos que facilitan la mocion de afectos; especialmente de las lagrimas. Cap. 76. Del modo como se ha de haber el predicador en los sermones, en que se sacan en el pulpito imagenes devotas, para mover à las lagrimas.
> Cap. 77. De los modos en que se puede sacar en el pulpito, la imagen de Christo crucificado, para mover al auditorio.

Al comienzo del capítulo 75 Escardó plantea el tema, explica porqué es importante mover al llanto, cuenta cuál es el momento más indicado y después dedica el capítulo a dar consejos de cómo hacerlo:

> Para mover a otros ha de estar movido el predicador, [...] que piense el orador y pase por la fantasia las imagenes que representan la cosa que se ha de tratar, [...] el orador no ha de mirar la causa como agena, sino como propia (Cap. 75, fol. 336).

En el 76 Escardó ofrece consejos concretos para lograr lo que ha planteado de forma teórica anteriormente. Enumera acciones que mueven la compasión del auditorio y describe algunas de las más efectivas:

> Para mover el afecto de compasion usan mucho los predicadores en los sermones de Semana Santa del nono lugar, haziendo coloquios con la corona de espinas, con que se coronaba la cabeça de Christo nuestro Redemptor, con los clavos que enclavaron sus sagradas manos y los pies (Cap. 76, fol. 342).

También cuenta cuándo y cómo se ha de sacar un crucifijo durante el sermón; lo hace a través de nueve «avisos» entre los que resultan curiosos:

> Lo mejor es, no sacar sino en algunos dias señalados, un Christo que sea de buen tamaño, no pequeño, ni tan grande que no lo pueda menear, ni tener escondido: que importa no lo sepan los oyentes por algunas causas (Cap. 76, fol. 343).

Y un poco más adelante explica que:

> Si quando saca el Christo la gente llora, no la haga callar; porque cesará el llanto, y entrara la imagen friamente; y no es razon, que el afecto vaya en disminucion, sino en aumento (Cap. 76, fol. 344).

La última «advertencia» se aplica a un sermón especial, el que se dirige con motivo de la Cuaresma a las «mugeres perdidas». Y dice:

> Para mover à las lagrymas, pecadoras tan obstinadas, no basta sacar una calavera; cuyo aspecto causa temor; sino que es menester para dicho sermon sacar despues la imagen de Christo crucificado (Cap. 76, fol. 346).

En el capítulo 77, el de los modos en que se ha de sacar la imagen de Cristo crucificado, ejemplifica, precisamente, el caso de las «mugeres perdidas». El sermón que utiliza es uno predicado por él mismo en 1643, durante la Cuaresma. Extraigo unos cuantos fragmentos para que se observe, puesta en práctica, esa enseñanza teatral que venimos comentando. Dice el sermón que utiliza Escardó como ejemplo:

> O plugiera a la Magestad de Dios, que nos hablara agora un difunto, para que llorassemos de veras nuestros pecados, y hizieramos verdadera penitencia! Señor si quereis ver contritas estas almas, mandad a un difunto de los que estan enterrados en esta Iglesia, que se aparezca en este pulpito, y acabe este sermon [...] Mas ay, que ya le veo aqui: Iesus!, Iesus!, y que espectaculo de tanto horror! ya esta aqui el muerto que nos ha de predicar, yo le quiero dar la sobrepelliz para que predique, yo le quiero dar lugar para que acabe este sermon y le oire de muy buena gana: (saca la calavera) Veis aqui el muerto, veislo aqui, solo sin hablar predica, callando predica. [...] Esta calavera representa a una muger deshonesta [...] diles como te ha ido en la hora de la muerte y si esta tu alma en el Cielo, en el Purgatorio ò en el Infierno. Pues que os dire de mi alma? Al punto que espiré me presentaron en el tribunal de Dios [...] y me condenó a los fuegos eternos, en compañia de los Diablos, y de aquellos con quien pequè. [...] Si cuando me predicaron en esta Iglesia los años passados, yo huviera creido al predicador, no estuviera agora abrasada en vivas llamas. Ay de mi que me quemo y me abraso sin remedio, y lo mismo sera de vosotras, si me imitais [...] (Cap. 77, fols. 347-349).

En conclusión, la obra del jesuita responde a una tendencia propia de la época en que surge. Se aprecia en su manual que valoraba las enseñanzas de la retóricas clásica y eclesiástica en lo que a estructura del sermón y contenido del mismo se refiere, igual que para la formación del predicador. Pero también se observa que añade toda una serie de elementos para completar las funciones del predicador que colocaban la predicación diaria muy cerca de la representación teatral más sofistica-

da. Estos dos aspectos hacen que la obra de Juan Bautista Escardó se erija con el título de representante de la denominada retórica cristiana barroca, contra la cual, dicho sea de paso, ya en su época, había surgido otra tendencia que trataba de devolver la normalidad a los púlpitos.

Sobre la ética y la libertad en *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria*, de Hoz y Mota

Elisa M.ª Domínguez de Paz

> «*¡Oh, que gran consolación es para los hombres atribulados pensar y tener por cierto que hay dioses justos, los cuales les harán justicia de los hombres injustos!*»
>
> *Plática del Villano de Danubio de* F. A. de Guevara

Sabido es que la experiencia ética del hombre está íntimamente unida a la experiencia de su libertad, y todo ello encaminado a la búsqueda de la felicidad. De ahí que sea tan importante para el hombre no deslindar la conciencia psicológica de la conciencia moral, con el fin de no poner en juego, gratuitamente, la dignidad de otros semejantes.

Precisamente sobre el acercamiento a las ideas de la ética y la libertad trata este trabajo, centrado en la comedia *El Villano del Danubio y el buen juez no tiene patria,* de Juan de la Hoz y Mota[1]. El autor, probablemente, redactó esta obra en los últimos años de su vida, a juzgar por una carta de pago en la que se informa acerca de la primera representación de la pieza llevada a cabo en Madrid, el 27 de septiembre de 1714[2], año de la muerte del escritor. Existen más noticias de la fama y fortuna del texto en lo concerniente a ediciones y representaciones hasta 1801[3]. El argumento de la obra trata de la plática que un Villano del Danubio hace ante el Emperador Marco Aurelio. Las palabras del Villano ponen sobre el tapete las excelencias de la vida natural, tales como libertad, justicia, solidaridad, etc., frente a la decadente corrupción del mundo civilizado.

1 El estudio documental de la comedia se encuentra en mi libro, Domínguez de Paz, Elisa, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1986, pp. 42-47 y 153-154. Para este trabajo he manejado la edición de *El villano del Danubio y el Buen juez no tiene patria* publicada en Madrid, Librería Quiroga, 1796, 32 pp.

2 Existe en el Almacén de la Villa, «*Contaduría*» 3-450-3, una carta de pago en la que se informa que se dieron al autor 700 reales por su comedia *El Villano del Danubio y el buen juez no tiene patria*, representada en Madrid el 27 de septiembre de 1714.

3 Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, II, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996, p. 877.

En este argumento se reconoce la plática que figura en el *Libro Aúreo del Gran Emperador Marco Aurelio, con el Relox de Príncipe* del franciscano y obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara[4]. Aunque empezó a circular por la corte en 1525, en numerosas copias manuscritas y ediciones fraudulentas, el libro de Guevara no se imprimió hasta 1529. Se inscribe en la corriente del utopismo renacentista al que pertenecen nombres tan señeros como el de Tomás Moro. En su obra, Guevara ensalza la vida rústica contraponiéndola con cabañas, como tiempo después hará Rousseau, que elevó a categoría sociológica la bondad natural del hombre sustentándola en el mito del buen salvaje[5]. En el libro de Guevara, las lamentaciones del Villano del Danubio contra el abuso de poder de Roma fueron perfectamente captadas por sus contemporáneos como una alusión a la situación indigna que padecían los indios americanos. Un claro ejemplo son las palabras de Vasco de Quiroga, obispo de Michoacana (Méjico), quien en 1535 dice:

4 Existe una amplia bibliografía sobre Guevara que evidencia la extraordinaria fama de su Libro. Castro, Américo, «Un hombre y un estilo del siglo XVI», en *Hacia Cervantes,* Madrid, Taurus, 1967, pp. 86-117; Clavería, Carlos, «Humanistas creadores», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, VII, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1951, pp. 844 y ss.; Karl, Ludwig, «Note sur la fortune des oeuvres d´Antonio de Guevara a L´etranger», *Bulletin Hispanique*, XXXV (1933), pp. 32-50; Díaz Plaja, Guillermo, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Barcelona, Austral, 1967, pp. 185-194; Gilman, Stephen, *The sequel to «El villano del Danubio», R.H.M.*, XXXI (1965), pp. 174-184; Gómez Tabanera, José María, «La plática del villano del Danubio», *Revista Internacional de Sociología*, XXIV (1966), pp. 297-316; Lida de Malkiel, M.ª Rosa, «Fray Antonio de Guevara. Edad Media y Siglo de Oro», *Revista de Filología Hispánica*, VII (1945), pp. 346-388; Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, II, Madrid, C.S.I.C., 1962, pp. 109-127; Prieto, Antonio, *La prosa española del siglo XVI,* Madrid, Cátedra, 1986, pp. 197-217; Rallo Gruss, Asunción, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979 y Witrout, Ann E, «El villano del Danubio: foreign, policy and literary structura», *Crítica Hispánica*, III (1981), pp. 47-57.

5 El tratamiento del tema del buen salvaje entre los siglos XVI y XVIII supone la revalorización secularizada del mito del paraíso terrestre. Este hombre manifiesta sorpresa ante la vida civilizada y la enjuicia. Éste es argumento esencial de textos como *Las cartas persas* de Montesquieu, *Las cartas marruecas* de Cadalso, *El ingenuo* de Voltaire... etc. En España el siglo XVII recoge el tema en autores como Quevedo, Lope o Gracián, entre otros. En cuanto a bibliografía de este tipo de hombre entre bárbaro y salvaje que pulula por la literatura barroca *vid.* Antonucci, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Toulouse, EUNSA-Université de Touluse, 1995; Madrigal, José Antonio, *La función del hombre salvaje en el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Ann Arbor, 1974 y Mazur, Oleph, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Thater. A comparative Study including the indio the Barbaro and their Counterrpartas in European Lores*, Ann Arbor, 1980.

> *Las lástimas y buenas razones que dijo un indio y propuso, si yo las supiera aquí contar, por ventura holgara V.M. tanto aquí de las oír y tuviera tanta razón de las alabar, como el razonamiento del Villano del Danubio, que una vez le ví mucho alabar yendo en la corte de camino de Burgos a Madrid, antes que se imprimiera, porque a la verdad parescía mucho a él, y va casi por aquellos términos; y para lo decir no había por ventura menos causa ni razón*[6].

Guevara disfrazó la realidad cruel del indio americano bajo el símbolo del Villano del Danubio, aunque bien es verdad que el Emperador aspiraba a conseguir en ese Nuevo Mundo una auténtica «pax christiana», idea latente en el pensamiento del franciscano, que descubre un deseo de dominio eclesiástico y —por qué no decirlo— utópico, pues como muy bien explica Américo Castro:

> *Flotaba en el aire de la corte el espíritu pacifista de Erasmo cuya QUERELA PACIS corría en español desde 1520 junto con la UTOPÍA de Tomás Moro. El neoestoícismo y el espiritualismo cristiano, a través de Erasmo, influían en la política*[7].

Por tanto, Guevara utiliza esta historia del Villano del Danubio para expresar sus opiniones y sentimientos respecto al modo en que estaba llevándose a cabo, desde un punto de vista más humano que material, la conquista de América.

Durante los siglos XVII y XVIII también la literatura se hace eco del asunto interesándose por el hombre del Nuevo Mundo pero desde una opción más literaria que real, sin descuidar un cierto matiz político e ideológico. Así, cuando Hoz y Mota escribe su comedia, en España es acuciante el problema del campesinado, que busca en la ciudad el sustento primario que no le proporciona la tierra, porque la mala política económica —llevada a cabo por los Austrias, sobre todo en lo concerniente a la agricultura— hace que en los últimos años del siglo XVII y en los albores del siguiente la balanza comercial de España fuera claramente deficitaria. La nobleza se debilitó, la burguesía prácticamente había desaparecido y la Corona estaba endeudada. Con la llegada al trono de Felipe V de Borbón la situación de España era penosa, aunque no desesperada[8]. Por ello es explicable el toque propagandístico de vuelta

6 Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 65, 1873, p. 13.

7 Castro, *op. cit.* (nota 4), p. 96.

8 Abellán, Juan Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, III, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 290 y ss.

a la tierra que tienen muchas de las comedias en este período[9], en el que al mismo tiempo se realiza una llamada de atención a los gobernantes para que valoren al hombre del campo, honrado, cristiano viejo, de pureza incontaminada, como puntal necesario para hacer salir a España de la postración en la que se hallaba, y la única manera posible de conseguir el objetivo es desde una ética dirigida a dar a los gobernantes un cauce para procurar el bien común de la sociedad desde el respeto interindividual. Comparto con Maravall la idea de que es preciso

> *Incorporar al campesino a la defensa del orden social vigente, haciendo comprender a todos, y por tanto, también a él mismo el interés general... y la fuerza de contención del sistema que el campesino puede aportar*[10].

Hoz y Mota desarrolla, a mi juicio, todas estas ideas en *El Villano del Danubio*. Es ésta una pieza en la que el espectador-lector percibe inmediatamente, desde los primeros versos, la dicotomía entre barbarie y civilización engarzada en el tópico renacentista del *Menosprecio de corte y Alabanza de aldea*. En esos años el hombre de campo llevaba sobre su espalda la fábrica dineraria de una capa de población urbana y aristócrata que concentraba buena parte de la propiedad agraria en sus manos, pues los campesinos no podían pagar los censos. Fue precisamente esta crisis de la aldea la que hizo que la comedia barroca la idealizara[11]. En la pieza de Hoz y Mota esta existencia idílica se capta desde la perspectiva del bárbaro, inmerso en una existencia a la que le han llevado su realidad y la «voluntad de los dioses», «*para que llegue a ser todo lo que puede ser para bien o para mal*»[12]. La obra comienza con la conciencia de los bárbaros de que la felicidad sólo es posible dentro de los límites del marco natural. La felicidad se origina en la luz de su dios, el sol, en perfecta simbiosis con los tres reinos del universo: el del Hombre, el de la Naturaleza y el de Dios. Es la armonía cósmica de la que habla Curtius[13].

9 Salomon, Noel, *Recherches sur le théme paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*, Bourdeaux, Féret & Fils, 1965.

10 Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, p. 66.

11 Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1971, pp. 323-329.

12 Duchet, Michele, *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*, México, Siglo XXI, 1971, p. 311.

13 Tomo la cita de Díez Borque, *op. cit.* (nota 11), p. 324.

> *TAURINA. Pues el sol es sólo /la deidad sagrada/ que el mundo ilumina/las esferas, mandan. TODOS. Alegre el Danubio/sus glorias aplauda. TAURINA Pues debe a su influjo/su verdor las plantas,/el hombre, la vida* (J.I. vv.1-9)

Bajo este deísmo unificador se observa un principio de identidad moral regido por una ley natural que, teniendo al sol como deidad, se establece en la conciencia de los hombres en continuo retorno hacia él. Y a partir de aquí surge el horizonte de la utopía. La razón, la tolerancia y la bondad del hombre natural son puestas a prueba por la sociedad civilizada, Roma, pero sus conceptos de justicia y libertad, alimentados por la tiranía, distan mucho de los señalados por el mundo bárbaro.

> *UNOS. Infelices / moradores de las altas /cumbres del Danubio, huid / que, inundando vuestras playas, / extranjeros enemigos / a cuantos encuentran, matan.* (J.I. vv.67-72)

Los matan porque Roma siente la barbarie como extrañamiento en el centro de la civilización, e imagina su diversidad como monstruosa. De este modo lo expresa Marco Aurelio cuando ve por primera vez a estos hombres, que habitan en las orillas del Danubio.

> *MARCO AURELIO. Hombre o monstruo / ¿Qué intentas con tal ventaja?* (J.I. vv. 284-285)

La forma de vida de los bárbaros no es considerada humana por los romanos, quienes entienden que es legítimo someterlos. «Es la teoría aristotélica de la inferioridad «por naturaleza» del esclavo y el bárbaro»[14]. Idea que reafirma Camilo, sanguinario capitán de las legiones romanas.

> *CAMILO. Ya dije otra vez que nadie / lo que mi voz determina / dispute... / ... ni todos cuantos / contiene la verde orilla / del caudaloso Danubio y sus peñascos habitan / tienen más ley, más arbitrio / ni voluntad, que la mía, / en quien su poder supremo / el sacro senado cifra / pues soy expótico dueño / de haciendas, honras y vidas.* (J.II. vv. 1123-1140)

La consecuencia de la tiranía del más fuerte, en recursos materiales, es la desnaturalización desgarradora del bárbaro, cuya única defensa es

14 Antonucci, *op. cit.* (nota 5), p. 33.

el uso de armas emanadas de su nobleza interior, que le hacen comprender cómo la identidad del hombre civilizado siempre estará flanqueda por la del otro. Un buen ejemplo de esta sabiduría es el personaje de Mileno, villano del Danubio y símbolo no sólo del bárbaro —entiendase no sólo el indio americano—, sino especialmente de ese campesinado que, maltrecho en sus derechos elementales, pulula por la España barroca, y cuya única defensa es la cordura y sensatez propias de aquellos no corruptos por el efecto de la realidad.

> *MILENO. Ahora me has concluído / porque es razón muy lograda / ser pobre, ser abatido, / para que el soberbio haga / de su humildad escalón / al trono de su arrogancia / y si Roma en su ambición / su fundamento señala, / ¡Ay de corona que estriba / en tiranías su basal!* (J.I. vv. 453-460).

Si Camilo simboliza el afán de dominio y riqueza de la colonización más negativa, como contrapunto vemos la figura de Marco Aurelio, modelo doctrinario de una idea basada en el sometimiento de la sociedad bárbara a las leyes del mundo civilizado, a partir de razones puramente humanas, como única vía de integración en un entramado político y social donde el respeto de la libertad individual quede a salvo. Pero la realidad demuestra que la decadencia vital y ética de la ciudad, en este caso de Roma, supera todas las expectativas posibles. Ya decía Quevedo que *«en la ignorancia del pueblo está seguro el dominio de los príncipes»*[15]. No obstante, el personaje de Marco Aurelio responde al concepto de monarca que esgrime la comedia barroca: hombre recto, justo, cuya concepción del estado está en función de su labor de gobierno y de conducta moral intachable.

> *MARCO AURELIO. Pues si en aquesta privada / vida carecéis de todo / siendo en aquesta comarca / brutos, con figura de hombres / sin que entre vosotros haya / ni leyes para el gobierno / de política, enseñanza, / ni aun religión, pues al sol / vuestra sencilla ignorancia / adora por sólo sol / ...Pues esto pretende Roma / a esto envía sus escuadras / a esto con paz os convida / a que seáis entre tantas / provincias, como la sirven / la no menos estimada.* (J.I. vv.482-502).

15 Quevedo y Villegas, Francisco de, «La hora de todos y la fortuna con seso» en *Obras Completas,* prólogo de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1979, 6ª ed., p. 299.

El concepto político de Marco Aurelio está unido a su sabiduría y dignidad. Sus palabras, en la comedia, guardan semejanza con las del Emperador en sus famosas *Meditaciones.*

> *El que comete injusticias es impío. Pues dado que la naturaleza del conjunto universal ha constituido los seres racionales para ayudarse los unos a los otros, de suerte que se favoreciesen unos a los otros, según su mérito, sin que en ningún caso se perjudicasen, el que transgrede esta voluntad comete, evidentemente, una impiedad contra las más excelsas de las divinidades*[16].

Sin embargo, la realidad suele demostrar con frecuencia todo lo contrario, a pesar de los buenos propósitos, de manera que, de forma paulatina, los bárbaros son seducidos por la aureola de progreso que ofrece Roma, quien pretende devorarlos como si fuera Saturno. Decía Montaigne a este respecto:

> *En verdad, no tenemos otra medida de la verdad y la razón, sino las opiniones y costumbres del país en que vivimos, y donde siempre creemos que existe la religión perfecta, la política perfecta y el perfecto y cumplido manejo de todas las cosas*[17].

No es extraño que conductas aberrantes, desde una ética natural, queden encubiertas bajo la aceptación de «normalidad». Esto se observa en el comportamiento de Camilo, quien, enamorado de Dantea, hija de Mileno, suspende de forma tiránica la boda de ésta con el pastor Alcidón, lo cual lleva a los bárbaros a la idea de que Roma supone la destrucción de la naturaleza del bien, es decir de lo bello, y los aboca a la del mal, que es lo vergonzoso, obligándoles a actuar como adversarios frente a una «barbarie civilizada», que no se atiene a la razón, e in-humaniza al otro con vejaciones pero, en verdad y a la postre, se deshumaniza a sí misma.

> *MILENO. Mas con tal silencio sea/que ni aún desde el pecho al labio / sepa el suspiro la senda/que el que sin culpa castiga / hará agravio de la queja.* (J.I. vv. 880-884)

La solución del conflicto está en la plática que Mileno hace ante Marco Aurelio, motivada por el agravio de Roma al honor de los habi-

16 Marco Aurelio, *Meditaciones,* Madrid, Planeta de Agostini, 1995, IX, i. p. 161.
17 Montaigne, Miguel de, *Ensayos,* I, Barcelona, Orbis, 1984, p. 153.

tantes de la ribera del Danubio. Son significativas las razones que el Villano da a sus paisanos para justificar su marcha:

> *MILENO. Hijos, nuestro honor vacila / acudamos al reparo, / y si oponerse no pueden / iguales fuerzas, huyamos. / Provincias tiene la Europa / donde en seguro descanso / podemos...* (J.II. vv. 1305-1311)

La idea de Mileno sobre el honor se sustenta en la dignidad del individuo y en su aguda conciencia de que la felicidad de su pueblo, ante la irremediable presencia de los romanos, depende de la franqueza y ética de gobierno que ellos, los poderosos, elijan. Los habitantes del Danubio no se oponen frontalmente al poder romano, si éste se orienta a la consecución del bien colectivo y lo hace desde la virtud, pero sí son contrarios a la barbarie jurídica del llamado mundo civilizado, que, cegado por el ansia de riquezas, conculca el derecho moral de todo hombre a que se respete su dignidad. De ahí que los bárbaros, a través de Mileno, exijan que su humanidad sea tratada como fin y no como medio porque el concepto de Roma, *civitas,* respecto al bárbaro está muy alejado del sentido primigenio de extranjero que no habla la lengua griega, que no conoce la manera «políticamente» correcta de vivir [18]. Entonces, en la plática que hace ante el emperador Marco Aurelio, Mileno pone el dedo en la llaga al hablar de «barbarie» como concepto ético, recusando abiertamente una forma degradante de comportamiento humano, pues la otredad del mundo bárbaro es la excusa que genera la crítica al mundo civilizado.

> *MILENO. Si temeis que nuestra tierra / por no ver males tan sumos / se levante contra Roma, / que estáis engañados juzgo / porque según la tenéis / debajo de vuestro yugo / robada y aniquilada / dadme vosotros seguro / de que ella no se despueble / que yo darosle presumo / de que levantarse pueda / y en fin, con lo que concluyo / si nuestras serviles vidas / os dan acaso disgusto / poned fuego a la Germania / porque llegue a Roma el humo./ Grandes, romanos, ha sido / vuestra fama, por los triunfos / que habéis dado a vuestra patria / sujetando el orbe junto / más si los historiadores / escriben verdad, presumo, / que será más vuestra infamia / para los siglos futuros / por las crueldades notables / que contra todo estatuto / natural han cometido / vuestros aceros desnudos.* (J.II. vv. 1634-1671)

18 La raíz del griego *bárbaros* es la misma del sánscrito *barbarah*, «balbuciente».

Si hacemos una lectura subliminal del citado parlamento, podemos reconocer los graves problemas internos que España vivía en la época en la que se representa esta comedia de Hoz y Mota que, a buen seguro, dibujaría imágenes en la mente de los espectadores muy cercanas a su realidad. El mensaje que se desprende es de apelación a la justicia y al buen hacer de quienes tienen potestad tanto para dictar las leyes como para modificarlas en beneficio de la sociedad. En este sentido son esclarecedoras las palabras de Mileno cuando Marco Aurelio lo propone como patricio de Roma y el Villano responde que su fin no es la vanidad individual, sino la enmienda jurídica que subsane la injusticia en la que vive su pueblo.

> *MILENO. ...Cesar Augusto / que si yo he venido a Roma / no es porque estas honras busco / sino a defender mi patria, / a que sepas los abusos / de los jueces que dejaste / a que enmiendes sus insultos / ...y en fin justicia te pido / por mi honor y por el tuyo / y como aquesto consiga / ¿Qué más gloria? ¿Qué más triunfo?* (J.II. vv. 1753-1768).

Es, en definitiva, la conciencia y reivindicación del señorío natural emanado de esa especial unión que mantiene el aldeano con la tierra, no sólo como elemento de supervivencia, sino como privilegio exclusivo de una arcadia feliz. Decía Azorín:

> *La tierra no sólo produce frutos espléndidos, sino que ha formado también un ideal finísimo de sobriedad y de señorío. El labrador es señor naturalmente. No puede confundirse su señorío con ningún otro*[19].

Por esta razón se hace más acuciante la exigencia de justicia, entendida como los recursos éticos que el Estado —Roma— debe asegurar a todos los habitantes bajo su jurisdicción, proporcionándoles medios e instrumentos concretos de justicia que aseguren una convivencia pacífica. Los bárbaros exigen este derecho de una forma explícita en la comedia de Hoz y Mota, y lo hacen, precisamente, cuando el responsable de ejercer las acciones del gobierno en nombre de Roma, es decir Camilo, ha fracasado rotundamente como individuo, situándose fuera de la ética e imponiendo a los bárbaros su particular código de conducta basado en el castigo. Con éste no busca Camilo la disciplina, sino sembrar la injusticia. Como ejemplo sirva la crueldad demostrada con Alcidón, el prometido de Dantea, hija de Mileno, a quien creía muerto.

19 Martínez Ruiz, José, «Azorín», *Lope en silueta*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935, p. 46.

CAMILO. ¿Qué es lo que veo? Pues como / vivo tú. ¡Ay!, ¿de aquesta forma / en la casa de Dantea? CÓRCOBA. Descubruióse la tramoya. / DANTEA. No respiro. / ALCIDÓN. Como el cielo / esta vida que te enoja / guarda quizá para ruina / de la tuya. / CÓRCOBA. ¡Brava ronca! / CAMILO. Pues yo hubiera dado albricias / a saberlo antes de ahora / para volverte a quitar / vida que es tan enfadosa. / ALCIDÓN. Prueba a lograrlo. / CAMILO. Es tan fácil / que la experiencia me sobra. / Más quitártela no intento / que fuera hacerte lisonja / el pagar tantas ofensas / con una muerte tan sola. / Y pues para más castigo / guardar tu vida me importa. / Prendedlo.

(J.III. vv. 1983-2003)

La crueldad de Camilo marca, paradójicamente, el principio de su declive, que se inicia con la llegada del nuevo cónsul, Mileno, a tierras germanas. Resulta emocionante el parlamento de Dantea dirigido a sus gentes, en el que invita a la necesidad de creer que tanto la tiranía como la honestidad son conceptos ligados sólo a individuos, y,como tales, sujetos a mudanza.

DANTEA. ¿Nuevo cónsul no escuchamos / que llega con esa pompa / militar? Pues, ¿qué / Romano es tardamos / que a sus plantas no se postra / nuestra desdicha a pedir / justicia o misericordia? / Romano es pero no es fuerza / que todos por una moda / hayan de ser tan tiranos / y aún por política docta / cuando, como esotro sea / no querrá que lo conozcan / en esta primera entrada / pues, suele haber juez que obra / como debe el primer día / luego, como se le antoja / y en fin, sea como fuere / en esta mortal congoja / busque yo el medio, que el fin / a la fortuna le toca.

(J.III. vv. 2112-2131)

El cambio de fortuna para los bárbaros se produce cuando Mileno le dice a Camilo.

MILENO. Con mis brazos agradezco / tu atención, noble Camilo, / cuando mi humildad en éllos / ensalza este nuevo honor / y estoy corrido, confieso / que un bárbaro como yo / ocupe el lugar supremo / que un patricio como tú / rige con tan gran acierto.

(J.III. vv. 2173-2181)

El discurso del Villano a su antiguo verdugo, lejos de rezumar amargura por los agravios sufridos, supone un derroche de cordura, prudencia e ironía sobre la técnica política de un buen gobernante, pues:

> *Es la prudencia regla y medida de las virtudes; sin ella pasan a ser vicios. Por eso tiene su asiento en la mente y las demás en la voluntad, porque desde allí preside a todos ...Áncora es la prudencia de los Estados, aguja de marear del Príncipe; si en él falta esta virtud, falta el alma del gobierno... Consta esta virtud de la prudencia de muchas partes, las cuales se reducen a tres: memoria de lo pasado, inteligencia de lo presente y providencia de lo futuro*[20]*. (Empresa, XXV)*

Es lógico que estas virtudes adornen al gobernante, porque el teatro constituye un instrumento esencial en la conservación del sistema social de valores del que muy difícilmente podía prescindirse. Y para mantenerlo intacto, uno de los elementos esenciales de reorganización social es la aplicación de la justicia, desde la razón, para conocer lo malo y la discreción, para seguir lo bueno, porque el juez que «*se olvida que es de carne flaca, sin piedad las carnes de otro hombre atormenta*»[21]. Aspecto que tiene muy en cuenta Mileno.

> *MILENO. Y a vosotros os advierto / que a sentarme en el juzgado / voy ahora, donde espero / oír y hacer justicia a todos / justificando primero / la verdad, sin que para ella / el que yo sea Mileno / tú, Dantea, o tú Camilo / haga a el caso; pues es cierto / que el buen juez no tiene patria.* (J.III. Vv. 2333-2362)

Es el planteamiento de una ética humanista en toda su esencia. Mileno, como buen juez, obvia en la medida de lo posible su subjetividad, para conseguir la imparcialidad deseada. Para ello se concentra sólo en lo que está escuchando, con la mente limpia, sin expresar su opinión o filosofía mientras juzga.

> *MILENO. Cuantos estéis agraviados / venid, que aquí estoy a oíros / sin que os turbe el embarazo / de porteros o ministros.* (J.III. vv. 2465-2468)

Mileno practica una justicia reparadora, como ya sentenciaba Ulpiano:*Iustititia est constans et perpetua voluntas iussum cuique tribuendi* ('Justicia es la perpetua y constante voluntad de dar a cada uno

20 Saavedra Fajardo, Diego de, «Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas», en *Biblioteca de Autores Españoles,* XXV, Madrid, Atlas, 1947, p. 223.

21 De una carta que escribió Marco Aurelio a Antígono, su amigo en Blanco, Emilio, ed., *Obras completas de Fray Antonio de Guevara*, Madrid, 1994, II, p. 147.

lo suyo'), y, en este sentido, el Villano es un juez virtuoso porque se sujeta al cumplimiento de los deberes éticos. Comienza entonces ante él, un desfile de personajes relatando los agravios padecidos por los romanos hasta llegar a Camilo, que percibe el conflicto como una venganza de Mileno y que, una vez más, con su soberbia, deslegitima el poder romano produciéndose un brusco contraste con la tolerancia y el respeto demostrados por los bárbaros.

> *CAMILO. Aunque admirar me deba / que a un hombre de mis servicios / después de haber con sus armas / allanándole los riscos / de estas riberas, le envíe / un sucesor tan distinto / como tú, no lo disputo; / pero que yo a tus caprichos / sujete mi honor y vida / que bárbaro y vengativo / pretendes atropellar, / pues eres a un tiempo mismo / en mi causa, juez y parte. / No lo acepto ni permito.* (J.III. vv. 2655-2668)

El pensamiento de Camilo señala una manera de entender el gobierno desde y para el despotismo pero —independientemente de la validez, o no— que éste, como forma de gobierno, haya podido tener a lo largo de la historia, Hoz y Mota centra el asunto en los peligros que representa para la sociedad, porque «*el alma del hombre se afrenta, sobre todo, cuando, en lo que de ella depende, se convierte en pústula y en algo parecido a una excrecencia del mundo*»[22]. Pero el teatro barroco cuenta siempre con los resortes necesarios para solucionar los conflictos que pudieran poner en entredicho a la monarquía, y así lo entendía el público asistente a la representación. De manera que, cuando el asunto parece escapársele de las manos al Villano, entra en escena Marco Aurelio, que ha estado al paño presenciando la contienda.

> *MARCO AURELIO A MILENO: No imagines / vengo a usurparte el oficio / sino a ayudarte.* (J.III. vv. 2699-2701)

El Emperador sentencia para Camilo la máxima pena. La respuesta de Mileno no se hace esperar e implora el perdón para el ofensor en una una clara apelación al derecho natural, fundamentado en la razón humana, que antepone la filosofía ética sobre la filosofía política.

> *MILENO. Porque son términos muy distintos / cuando era su juez, las leyes / no me dejaban arbitrio. / Ahora que venís a ser-*

22 Marco Aurelio, *op. cit.* (nota 16), II, p. 59.

> *lo, / soy la parte que ha ofendido / y aunque bárbaro, no ignoro / que me toca por mí mismo / perdonarle y ampararle / y aquesto os ruego rendido.*
>
> (J.III. vv. 2728-2736)

El Villano consigue de Marco Aurelio no sólo el perdón para el tirano, sino también ser nombrado cónsul perpetuo; pero todavía tiene pendiente un último ruego, el más importante y que representa una proyección de futuro para asegurar la paz y concordia entre los pueblos: Mileno alerta al Emperador sobre la necesidad que su pueblo tiene de recuperar la libertad. Podría ser ésta una lección de aviso para gobernantes, extrapolable a la época en la que Hoz y Mota escribe su comedia, con el fin de poner los medios necesarios que aseguren a cada individuo en el campo o en la ciudad, la libertad y el respeto como pilares de la concordia social.

> *MILENO. Yo, con humildad admito, / Tal honra, más si queréis / quedar, señor, bien servido / mandad no quede ningún/ romano en este distrito / pues ya estando, como véis / unos de otros ofendidos / será tener cada día / de disensiones motivo / para regir en justicia / ... / Y a lo menos esta herida /que tan reciente la miro / dejad que la cure el tiempo / que él sabrá, maestro benigno, / ir uniendo poco a poco / los que ahora son enemigos.*
>
> (J.III. vv. 2797-2817)

Resumiendo: *El Villano del Danubio y el buen juez no tiene patria* fue una comedia muy bien acogida por el público, a juzgar por el importante número de representaciones de que fue objeto a lo largo de los años. Al recuperar el tema del Menosprecio de corte y la Alabanza de aldea, recurrente en el teatro barroco, Hoz y Mota demuestra ser perspicaz y buen conocedor de su oficio como dramaturgo. Para dar forma al tópico rescata la plática del Villano del Danubio ante el emperador Marco Aurelio, de Fray Antonio de Guevara, inserta en el *Libro de Marco Aurelio*, texto de cuya fama y fortuna se da cumplida cuenta en el amplio número de ediciones que de él se hicieron.

Hoz y Mota organiza este suceso desde los instrumentos teatrales a su alcance, dándo al tema un tono de propaganda político-social muy acorde con los gustos del público, que esperaba encontrar en este tipo de comedias un ideal posible para la resolución de sus problemas cotidianos. La monarquía, como es precepto en el teatro barroco, es el principal resorte de organización social. Así aparece la figura del buen gobernante, encarnada en el personaje de Marco Aurelio, quien, desde su

sabiduría y virtud se convierte en modelo de justicia y rectitud a la vez que espejo en el que deben mirarse los súbditos, porque su labor de gobierno es, como diría Santo Tomás, una verdadera *ars guvernativa*, nunca ajena a los principios morales. Hoz y Mota comprende que por encima de la razón de estado, más o menos maquiavélica, existe una realidad política natural, regida por leyes intrínsecas que nada ni nadie puede destruir. A esta conclusión llega el gobernante cuando escucha al bárbaro Mileno —bárbaro sólo porque no es conocedor de las leyes del mundo civilizado de Roma— reclamar menos barbarie moral y más respeto por la dignidad del individuo que, desde el campo o la ciudad, forma parte de una colectividad social. La comedia de Hoz y Mota no concluye con el propósito de oposición, sino de simbiosis de aldea y ciudad respectivamente. No es muy difícil imaginar el agrado del público ante la posibilidad que el teatro le ofrece de soñar con un ideal de vida escasamente compatible con su realidad.

Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el *Quijote* de 1605

Jesús Duce García

Muchas son las formas de ver y entender el fenómeno de los narradores y los autores ficticios en el *Quijote*. Los distintos investigadores han aportado estudios de características muy variopintas[1]. Existen trabajos en los que se ha realizado un gran esfuerzo taxonómico y descriptivo, y otros en los que ha primado la explicación más funcional, estrictamente asociada al texto. Hay autores que han presentado planteamientos muy complejos, mientras que otros han intentado basarse en una figura o un aspecto concreto. Del ensayista Mijail Bajtín[2] se han tomado los conceptos de polifonía y dialogismo [Lázaro Carreter, Rabell, Paz Gago, Weich][3] que definen en y por sí mismos la principal variante de la novela moderna, inaugurada, como apunta el mismo Bajtín, con el *Quijote*. Paralelamente, o desde un cercano punto de vista, se hallan las consideraciones que surgen de la dialéctica y el diálogo [Guillén, Rivers, Gómez][4], así como del perspectivismo lingüístico que tan lúcidamente captó Leo Spitzer,[5] corrientes ambas que insisten en un análisis plural y polifacético. En los últimos años han tenido bastante éxito las construcciones logísticas de Gerard Genette[6] [Parr, Ford, Paz Gago, Moner,

1 Debido a su extensión, la cita de estos estudios constituye en sí misma la bibliografía final.

2 Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 [1978].

3 Lázaro Carreter, Fernando, «La prosa del *Quijote*», en *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, CAZAR, 1985, pp. 115-129; José M.ª Paz Gago, «Diálogo y dialogismo en el *Quijote*», en *Actas III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990), Barcelona, Anthropos, 1993; Weich, Horst, «Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)», Barcelona, Anthropos, 98-99 (1989), pp. 107-112.

4 Guillén, Claudio, «Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado», en su libro *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 214-233; Rivers, Elías L., «Diálogo y dialéctica en el *Quijote*», en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1987, III, pp. 451-458; Gómez, Jesús, «*Don Quijote* y el diálogo de la novela», *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 35-44

5 Spitzer, Leo, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en su libro *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 135-187.

6 Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, y *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998 [1993].

Martín Morán, Maestro, Fine], cuya aplicación, no obstante, se ha efectuado de manera muy dispar, debido quizá, como dice el propio Genette[7], a que sus propuestas no terminan de ser entendidas correctamente. Sin duda, el trazado genettiano del discurso del relato tiene la ventaja de poseer una gran capacidad explicativa respecto de la estructura de los textos en cuanto textos, lo que representa en la *more* clásica la fenomenología de la *dispositio*, si bien resulta extraño en las valoraciones aplicadas desde la historia de la literatura, esto es, el ámbito de las fuentes y los modelos literarios, así como el proceso de construcción de una obra determinada a partir de éstos y de los elementos denotativos propios del autor correspondiente, todo lo cual se ubica en el espacio de la *inventio* y en su búsqueda de argumentos persuasivos.

Las ideas que subyacen en la mayoría de los acercamientos teóricos que acabamos de comentar buscan la razón y el ser en virtud de la *multiplicidad*, bien por dispersión de elementos que responden a diferentes intenciones artísticas, bien por acumulación de propiedades en un mismo recurso. Tales ideas se instalan cómodamente en la interpretación general perspectivista que Arthur Efron[8] catalogaba frente a la crítica romántica y simbólica —blanda, *soft*, según Óscar Mandel—[9] y frente a la admonitoria —dura, *hard*, para Mandel—. No obstante, la interpretación perspectivista y plurivalente ya se inició en gran medida con el estudio pionero de Américo Castro[10], el cual consiguió abrir un excelente abanico de posibilidades críticas de carácter formalista, explotadas después por Casalduero, Spitzer y Riley[11], entre otros. En ese sentido, hay que apuntar que esta diversidad analítica afecta a todos los órdenes de la novela y no está reñida con una óptica de mayor alance —por ejem-

7 Genette, Gerard, *op. cit.* (nota 6, 1998), pp. 12-16. Entre otros errores, el ensayista francés percibe la confusión entre el concepto *diégesis* —relato puro sin diálogos—, que se opone a *mímesis* —representación dramática—, y entre *diégèse*, término de Genette que alude al universo de una historia determinada. No obstante, los cervantistas, más que equivocar significados, parece que ensanchan por exceso las construcciones narratológicas del *Quijote*, una obra que, más que una novela tal como se entiende actualmente, es un ensayo de muchas cosas, una suma de varias intenciones, y por ello inclasificable.

8 Efron, Arthur, *Don Quixote and the Dulcineated World*, Austin, University of Texas Press, 1971. Véase la propuesta de Efron en Reguera, José Montero, *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Madrid, CEC, 1997, p. 109, y también en Parr, James A., *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*, Madrid, Orígenes, pp. 107-108.

9 Mandel, Óscar, «The Function of the Norm in *Don Quixote*», *Modern Philology*, 55 (1957-1958), pp. 154-163.

10 Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Crítica, 1987 [1925].

11 Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Ínsula, 1970 [1949]; Riley, Edward, *Teoría de la novela en Cervantes,* Madrid, Taurus, 1981 [1962]; Spitzer, Leo, *op. cit.* (nota 5).

plo, la visión cómica y folklórica que tantos cervantistas están utilizando con buen criterio en las últimas décadas—. El perspectivismo es, pues, la fusión de varias interpretaciones, y de esa forma, desde el plano superior en el que está ubicado, se observan las distintas posibilidades que formalizan el mito, la ironía y la risa como estadios compatibles.

En cualquier caso, el asunto de los narradores y los autores fingidos no es fácil de perfilar debido a las sutiles características de los procedimientos utilizados por Cervantes. Se trata de una vía hermenéutica llena de muchas lecturas y alternancias, en la que los estudiosos han originando diferentes fórmulas descriptivas que podemos enumerar aquí a modo de índice o registro: la polifonía de Bajtín, el diálogo inacabado de Guillén, la polietimología de Spitzer, el narrador infidente de Avalle-Arce, las construcciones en espiral de Segre, la subversión de la autoridad de Parr, la imagen especular de Dotras, el *auteur-légion* de Moner, el autoencaje de Martín Morán, la coherencia inexistente de López Navia, la metalepsis de Fine, etc. En principio, todas estas fórmulas y las explicaciones que las acompañan aluden a un espacio ambiguo y refractario, a unas técnicas narrativas que se acomplejan y se solapan en su desarrollo. No obstante, las opiniones de los críticos no son nada parejas. Sin ir más lejos, recuérdese que muchos de ellos insisten en asociar al propio Cervantes con la voz del segundo autor que inicia su andadura en el episodio del vizcaíno [Riquer, Gilman, López Estrada, Iglesias Feijoo, Jay Allen, Urrutia, Segre][12]. Por otra parte, hay bastantes investigadores que no distinguen o pasan por alto la voz superior de tono editorial que aparece en el último párrafo de I, 8. En el extremo opuesto, los que sí realizan tal distinción aportan diversas concepciones muy disímiles, describiendo esa entidad como una presencia nebulosa, como un supernarrador, como el editor, o como el autor definitivo de la historia. Otros, sin embargo, encuentran una justificación lógica para su

12 Riquer, Martín de, *Aproximación al «Quijote»*, Barcelona, Teide, 1986 [1967], y la «Introducción» a su ed. revisada del *Quijote*, Barcelona, Planeta, 1998, pp. XXXI-LXXVIII; Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*, México, FCE, 1993 [1989]; López Estrada, Francisco, «La función de la biblioteca en el *Quijote*», en *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1994, pp. 183-200; Iglesias, Feijoo, Luis, «Lectura de I, 9», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, vol. complementario, pp. 36-39; Jay Allen, John, «Introducción» a su ed. del *Quijote*, Madrid, Cátedra-RBA1998, I, pp. 9-43; Jorge Urrutia, «La técnica de la narración en Cervantes», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del 1 Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 93-101; Segre, Cesare «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», en su libro *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 185-218.

inesperada aparición: el segundo autor está autonarrándose a través de un cambio de persona en el discurso, de tercera a primera [López Navia]; explicación que, sin duda, resulta muy adecuada, aunque técnicamente también podría tratarse del autor inicial con un cambio de persona inverso, de tercera a primera.

Respecto al singular e irrepetible Cide Hamete Benengeli[13], hay algunos críticos que lo catalogan como un narrador en pleno rendimiento, e incluso absoluto, mientras que otros autores, a los que nos sumamos, lo entienden principalmente como un personaje de gran relevancia en el sentido global de la obra, una entidad actora que es pieza fundamental en la articulación de la parodia caballeresca que Cervantes tiene entre manos. De hecho, el factor de la parodia de los libros de caballerías es crucial, a nuestro modo de ver, para captar y medir los entresijos cervantinos, y para entrever la significación de sus recursos narrativos y la idiosincrasia de sus personajes, ya que dichos libros están siendo constante referencia, no sólo en la mente de don Quijote, sino también en las acciones y motivos que van tejiendo el argumento[14].

Dentro de este *totum revolutum* de conceptos y niveles narrativos en el que pueden encontrarse filólogos que denominan narrador o voz narrativa a la figura que otros consideran autor ficticio y viceversa, existen diversos trabajos que logran una estructuración a priori más coherente y armónica de dichos recursos. Entre estos estudios nos parecen más agudos los que, como el de Jesús G. Maestro, separan con claridad los tres niveles que sobre esta materia se hacen en verdad pertinentes: 1) el que representa Cervantes como autor real y exterior al relato, y al

13 Dentro de los estudios que abordan más detenidamente la figura de Cide Hamete, queremos destacar el espléndido trabajo de López Navia, Santiago Alfonso, *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES ediciones, 1996. También son interesantes las aportaciones de Martín Morán, José Manuel, *El «Quijote» en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1990.

14 Véase, en ese sentido, el trabajo de Romo Feito, Fernando, «Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: perspectivas», *Anales Cervantinos*, 33 (1995-1997), pp. 117-131, donde se comparan las figuras autoriales de Artemidoro y Lirgandeo del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra con las del *Quijote*. Este crítico explica atinadamente que los problemas de la enunciación narrativa del *Quijote* no son específicos de éste, sino del género que está parodiando. Sobre estos aspectos pueden verse igualmente los trabajos de Eisenberg, Daniel, «*Don Quijote* y los libros de caballerías: necesidad de un reexamen», en su libro *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 131-146, y «Cervantes y los libros de caballerías castellanos», en su obra *La interpretación cervantina del «Quijote»*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, pp. 1-38; también el estudio de López Navia, «Algunas consideraciones sobre la ficción histórica y autorial en los libros de caballerías», incluido en su *op. cit.* (nota 13), pp. 21-42.

que por lo tanto hay que desechar en la interpretación técnica del discurso; 2) el que constituye el Narrador como recurso primordial de la enunciación; y 3) el que ofrece el sistema retórico —habría que añadir *y poético*— de autores ficticios, en el que se hallan diferentes figuras que son en suma personajes de la historia.

Segundo autor para segunda parte

> Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte [I, 8][15].

Las últimas líneas del capítulo ocho constituyen uno de los momentos de especial colisión narrativa, como también sucede en la presentación del manuscrito encontrado [I, 9], al final del primer libro [I, 52], en la aventura de la cueva de Montesinos [II, 24] y en la despedida y cierre de la obra [II, 74], por citar los ejemplos de mayor complejidad, aunque no los únicos. El factor de corrección argumental que se percibe con transparencia en el capítulo ocho no es gratuito y responde a una razón de ser que Cervantes debía de tener bien presente. Las elucubraciones sobre este pasaje, confuso y problemático desde la óptica de la crítica literaria, tienden, en general, a buscar estructuras rígidas y figuras narratológicas perfectamente moduladas.

La interpretación que proponemos aboga por una mirada más sencilla de éste y otros parecidos resortes cervantinos, siguiendo a corta distancia el esquema binario compuesto por el narrador único y los personajes ficticios de carácter autorial. Nuestra opción se basa en un mero apoyo en la retórica y poética clásicas, y en un acercamiento inductivo elemental que tiene muy en cuenta el modelo de los libros de caballerías que Cervantes está remedando una y otra vez. Para ello hemos puesto mientes en las indicaciones más visibles que surgen de instantes narrativos muy

15 En todo momento seguimos la edición del *Quijote* del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols. [obra y volumen complementario].

concretos, dejando de lado exposiciones que quieran ver la obra como un artefacto rigurosamente mensurable.

El primer ejemplo lo encontramos en ese segundo autor que se va a hacer cargo precisamente de la «Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha», en el capítulo nueve. La coincidencia ordinal no parece baladí y remite igualmente a la «Segunda salida» iniciada unas pocas páginas atrás, en el capítulo siete, donde se confecciona la pareja de protagonistas y se emprenden las aventuras que ya no tendrán interrupción hasta el final del primer libro. Al dejar la historia del vizcaíno suspendida en un lance de simulada trascendencia, Cervantes está parodiando el tópico literario del final trunco, con escenas de gran tensión y dramatismo, muy habitual en los libros de caballerías y presente también en otros géneros. Ese recurso del *continuará* recibe un tratamiento muy especial en el *Quijote*, dado que Cervantes utiliza esta circunstancia para introducir el difícil y simulado juego de voces narrativas, juego que responde, tal como nosotros lo entendemos, a un cambio de intenciones creadoras. Así es: las notas identificativas de los primeros ocho capítulos son distintas a las que se contemplan en el resto del primer libro. Veamos algunas de esas diferencias:

1.- En la primera sección se halla una serie de titubeos y contradicciones de gran peculiaridad, vacilaciones que, no obstante, son distintas de los famosos olvidos y otros hipotéticos defectos de la parte restante. Las fuentes remotas en las que dice basarse el narrador que comienza el discurso son muy difusas y no tienen una autoría determinada, distanciándose, por ello, del recurso del fingido autor. En efecto, los supuestos autores de las aventuras caballerescas, a pesar de tener unas fuentes misteriosas en el pasado, solían nominarse al inicio de los libros de caballerías. En las primeras páginas se explicaba, además, el itinerario de las traducciones de los exóticos manuscritos, lo que era, por otra parte, síntoma inequívoco de la reivindicación titular de las obras. Pero Cervantes no elige ese tratamiento para el comienzo de su novela; será después, en el capítulo del manuscrito encontrado en el Alcaná de Toledo, cuando trate esa cuestión con evidente agudeza y mayor profusión. Toda esta ambigüedad autorial de la primera sección viene también concitada por la irónica postura cervantina de poner en relativo la presentación misma de la historia contada y sus aspectos más inaugurales:

> Quieren decir que tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben [I, 1].
> Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento [I, 2].

Debemos recordar que los llamados «autores», mentados en cuatro ocasiones en estos primeros capítulos, una de ellas como «ingenios», desaparecerán con la entrada de Cide Hamete, y sólo se les citará en II, 3: «dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della». Pero no parece que se trate del mismo referente y, además, es muy probable que esté aludiéndose al cronista árabe y al traductor, nombrados varias veces en ese episodio. Por otro lado, el uso de la palabra «autor» en la novela de Cervantes es muy ambiguo, pudiendo significar tanto el aspecto esencialmente creativo —cuando se cita a Cide Hamete— como el papel de compilación o transmisión narradora que llevan a cabo otros personajes e instancias nominadas.

Una contradicción bastante deducible se manifiesta en el gusto literario cambiante de los personajes del cura y el barbero. En el fascinante capítulo del escrutinio de la librería de don Quijote encontramos a estos personajes como verdaderos censores que, aun salvando algunos títulos realmente emblemáticos, no dudan en lanzar a las llamas un abultado número de libros de ficción, con las caballerías en primer lugar. Sin embargo, es interesante recordar ciertas explicaciones de I, 1 que no encajan con los acontecimientos del recuento inquisitorial:

> Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar —que era hombre docto, graduado en Cigüenza— sobre cuál había sido el mejor caballero: Palmerín de Ingalaterra o Amadís de Gaula; mas Maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula.

En este párrafo, y en otras partes del mismo capítulo, el cura y el barbero no muestran animadversión alguna contra los libros de caballerías; más bien al contrario, tienen sus propias preferencias y discuten amigablemente con don Quijote sobre los héroes imaginarios. Otro detalle que debemos recuperar es que, si bien el *Palmerín* y el *Amadís* se salvan de la quema en el escrutinio, el *Caballero del Febo* ni se nombra, lo que parece extraño después de haber sido citado por boca de un personaje que ahora está cotejando decenas de libros parecidos. En este orden de cosas, todo podría indicar, como ya han comentado algunos críticos[16], que Cervantes tenía escrita cierta producción y fue corrigiéndola e incorporando episodios completos como el del escrutinio, aunque varios asuntos, no obstante, habrían quedado sin el retoque debido, como

16 Véanse, entre otros, Stagg, Geoffrey, «Sobre el plan primitivo del *Quijote*», en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, 6-11 de septiembre de 1962),

acabamos de ver. Ahí está otra aparente contradicción en el capítulo siete, donde se dice lo siguiente: «que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase», cuando es bien sabido que los tomos han sido pasto de las llamas, tal como se relata unas líneas más arriba: «Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa»[17].

2- El «sabio encantador» que invoca don Quijote en el capítulo segundo no parece el mismo que el «historiador arábigo» que encontramos en los cartapacios toledanos del nueve. No sabemos si Cervantes corrigió *hacia atrás* la entidad de Cide Hamete, unificándolo con el cronista imaginado por el caballero a través de los similares enunciados de II, 74: «cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente», y de la entrada de I, 1: «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme»; pero lo cierto es que Benengeli se nombra y se define con detalle a partir del comienzo de la «Segunda parte», mientras que el «sabio» de las primeras páginas queda en una total imprecisión. Gran parte de la crítica cervantina se inclina por ver a Cide Hamete como el único responsable de la plasmación de todas las aventuras quijotescas; sin embargo, los variados pormenores de los *loci* caballerescos que están poniéndose en la picota nos hacen pensar que estamos ante dos materiales cualitativamente distintos: en los capítulos de arranque hay un amago, una parodia mínima del tópico del autor ficticio[18], pero en las aventuras siguientes la intervención sobre este lugar común es mucho

Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 463-471; Anderson, Ellen M., y Pontón Gijón, Gonzalo, «La composición del *Quijote*», en *Don Quijote*, *op. cit.*, pp. CLXVI-CXCI; y el estudio de Martín Morán ya citado.

17 El profesor Moner explica esta incongruencia desde el sentido de la propia fábula quijotesca, esto es, como una burla ideada por los amigos del hidalgo para mantener el tono paródico iniciado en el escrutinio; véase, Moner, Michel, «En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la Primera parte de *Don Quijote*», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, II, pp. 693-707.

18 El tópico del autor y la traducción ficticios son recursos de procedencia grecolatina que se desarrollan y expanden a través de las obras artúricas de los siglos XII y XIII, siendo asumidos de forma automática por los libros de caballerías hispánicos. Sin embargo, la utilización de dichos tópicos irá cobrando matices con las aportaciones de los distintos autores caballerescos, hasta llegar a la ironía y la parodia que Cervantes nos brinda en el *Quijote*. Sobre estos aspectos, véase Eisenberg, Daniel, «The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry», en su libro *Romances of Chivalry*, cit. en nota 14, pp. 119-129; Marín Pina, M.ª Carmen, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la AHLM* (Salamanca, 3-6 de octubre de 1989), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, I, pp. 541-548; y Cirlot, Victoria, «La ficción del original en los libros de caballerías», en *Actas do IV Congresso da AHLM* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), Lisboa, Cosmos, 1993, IV, pp. 367-373.

más amplia, y por ello aparecen las figuras del autor y del traductor, se utiliza el recurso del códice encontrado y se expone el título completo de la obra, elementos que son connaturales del exordio y del *iudicem attentum* de los libros de caballerías. Ahora bien, Cervantes supera con creces ese marco y modifica a placer todos sus ingredientes, creando una novedosa y reflexiva figura que ya poco tiene que ver con el cronista Alquife del *Amadís de Grecia*, el sabio Arismenio del *Valerían de Hungría* o la maga Ipermea del *Olivante de Laura*[19], por poner sólo unos ejemplos que hemos estudiado en otro lugar. Respecto a la figura del trujamán, Cervantes nos sorprende con una elaboración de menor enjundia, siendo que en los libros de caballerías el traductor fingido era nada menos que el propio escritor, el cual aparecía *ab ovo* como responsable subsidiario de la historia narrada. Este tema merecería minuciosa revisión aparte, ya que nuestro novelista manifestó ideas y criterios de gran interés sobre la traducción que bien pudieron influirle en estos momentos creativos[20].

3- El elemento más revelador en este balance entre secciones es la incorporación de uno de los personajes insustituibles de la obra: Sancho Panza. El escritor complutense maneja un argumento específico en los seis primeros capítulos, en los que don Quijote es el protagonista absoluto y sin que las intervenciones del cura y el barbero o del ama y la sobrina consigan el extraordinario equilibrio narrativo que luego veremos en la pareja andante. Hace ya bastantes años, Menéndez Pidal[21] defendía la idea de un material determinado en la génesis de los primeros episodios del *Quijote*. La fuente que proponía era el *Entremés de los romances*, pieza breve en la que un personaje llamado Bartolo se vuelve loco por haber leído romances heroicos. Este personaje teatral se parece bastante al loco de don Quijote, que también recita poemas caballerescos,

19 Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia* (Cuenca, Cristóbal Francés, 1530); Clemente, Dionís, *Valerián de Hungría* (Valencia, Francisco Díaz Romano, 1540); Torquemada, Antonio de, *Olivante de Laura* (Barcelona, Claudio Bornat, 1564).

20 Sobre este tema véase el interesante trabajo del profesor Moner, «Cervantes y la traducción», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 513-524.

21 Menéndez Pidal, Ramón, «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», en su *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 [1940], pp. 9-60. Véase también Millé y Giménez, Juan, *Sobre la génesis del «Quijote». Cervantes, Lope, Góngora, el Romancero general, el «Entremés de los Romances», etc.*, Barcelona, Araluce, 1930; Pérez Lasheras, Antonio, «El *Entremés de los Romances* y los romances del *Entremés*», en *La recepción del texto literario* (Coloquio. Abril de 1986), Zaragoza, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 61-76; y Alfredo Baras, «El *Entremés de los romances* y la novela corta del *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 331-335.

aunque el seso de nuestro hidalgo se ha sorbido por otras lecturas heroicas mucho más prolijas. La huella del *Entremés* se percibe, según Menéndez Pidal, en los capítulos V y VII. De la misma forma podemos añadir otras fuentes que diversos críticos ya han observado en el desarrollo de la «Primera salida», lo que corrobora que Cervantes está ensayando con materiales literarios provenientes de modelos diversos. Dámaso Alonso,[22] por ejemplo, llama la atención sobre las semejanzas que se perciben entre la figura de don Quijote y la de Camilote, un grotesco y risible personaje que aparece en el *Primaleón* y en la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente. Y Geoffrey Stagg[23] señala una clara imitación del *Orlando Furioso* de Ariosto en los primeros capítulos de aquél, además de ver también un reflejo paródico de la propia *Galatea* en la descripción tópica del amanecer del capítulo II. Para algunos filólogos, esta especialidad temática de los momentos iniciales del *Quijote* sería la huella de una primera versión de la obra, una novela corta, el llamado *Ur-Quijote* o *Protoquijote*[24], que después el escritor desechó al acaparar nuevas posibilidades narrativas. Éstos y otros exámenes confirman la gran cantidad de lecturas y modelos que el genial novelista supo filtrar desde el primer momento por toda su obra, especialmente, en lo que respecta al mundo caballeresco[25].

22 Alonso, Dámaso, «El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote», *Revista de Filología Española*, XX (1933), pp. 391-397; XXI (1934), pp. 283-284.

23 Stagg, Geoffrey, «La primera salida de don Quijote: imitación y parodia de sí mismo», *Clavileño*, 22 (1953), pp. 4-10.

24 Parece que el primero que usó este término fue Bertrand, J. J. A., «La naissance d' un chef-d' oeuvre», *Anales Cervantinos*, VI (1957), pp. 193-226. Después lo ha comentado Koppen, Erwin, «¿Hubo una primera versión del *Quijote*? Sobre una hipótesis de la filología cervantina» [1976], en su libro *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 159-181; y Murillo, Luis Andrés, «El *Ur-Quijote*: nueva hipótesis», *Cervantes*, I (1981), pp. 43-50. Koppen ve improbable la existencia de una versión primitiva, mientras que Murillo se decanta por la historia del capitán cautivo como posible *Ur-Quijote*. Los trabajos que hemos apuntado arriba sobre el *Entremés de los romances* se insertan generalmente en esta hipótesis de un *Quijote* primitivo.

25 Sobre la relación del *Quijote* con la materia caballeresca, véanse: Riquer, Martín de, «Cervantes y la caballeresca», en *Suma cervantina*, eds. E. Riley y J. B. Avalle-Arce, Lonon, Tamesis, 1973, pp. 273-292; Martín, Gregorio C., «Don Quijote imitador de Amadís», *Estudios Iberoamericanos*, I (1975), pp. 139-147; Rull, Enrique, «El arquetipo del caballero en el *Quijote* a través de los *topoi* de la laguna y el palacio encantado», *Anales Cervantinos*, XIX (1981), pp. 57-67; Mancing, Howard, *The Chivalric World of «Don Quijote»*, Columbia-Londres, University of Missouri Press, 1982; Williamson, Edwin, *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991 [1984]; Lucía Megías, José Manuel, «Don Quijote de la Mancha y el caballero medieval», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29-30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1988), Barcelona,

La aparición de Sancho Panza representa, a nuestro juicio, un momento clave que no tiene regreso en el proceso evolutivo del *Quijote*, lo que nos lleva a pensar que Cervantes no lo había tenido *in mente* en esos primeros titubeos argumentales, a pesar de lo que algunos críticos aseguran en contra[26]. Sólo cuando don Quijote provoca la «Segunda salida», esta vez en compañía de un escudero tan defectible como él mismo y como lo son los equinos acompañantes, empieza a agotarse el material primigenio con el que Cervantes estaba recreándose.

Paucis verbis: todos los detalles apuntados vienen a recalcar una idea de proceso, una consciencia narrativa de Cervantes por superar los recursos parodiados y por superarse a sí mismo a través de replanteamientos en el ideario de su escritura y en la finalidad de sus propósitos literarios. En el libro I y, especialmente, en la relación entre las dos secciones en que solemos dividirlo, la muda de objetivos se hace evidente con mayor énfasis en el anunciado cambio de voz narrativa: ante una nueva y más compleja historia se necesita un nuevo y más enjundioso narrador, un nuevo y mejor aparejo dramático, ataviados ambos de una ironía cada vez más ingeniosa y brillante. El segundo autor es desde esa óptica la consecuencia de la «Segunda salida» y el promotor de la «Segunda parte», a la que debemos unir en buena lógica la tercera y la cuarta, dado que los cambios en éstas últimas no afectan al esquema de inicio.

El criterio, pues, con el que Cervantes ordena su libro alberga un nivel básico de interpretación que es consecuente con las metas que el discurso deja traslucir o, lo que es lo mismo, existen dos tipos de estructuras, dos instancias narrativas nominadas y dos sistemas de autores

Anthropos, 1990, pp. 193-203; Felkel, Robert W., «El *Tratado del esfuerzo bélico heroico* de Juan López Palacios Rubios: ¿Una fuente del *Quijote*?», *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), pp. 45-62; Hart, Thomas R., *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*, Princenton, University Princenton Press, 1989; Rodríguez Cacho, Lina, «*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina: dos datos inéditos», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 515-525, y «El *Olivante de Laura* en la biblioteca de Cervantes», *Anales Cervantinos*, XXXIII (1995-1997), pp. 247-271; Marín Pina, M.ª Carmen, «Lectores y lecturas caballerescas en el *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 265-273; y también los trabajos citados de Daniel Eisenberg y Geoffrey Stagg.

26 Véase, por ejemplo, Gaos, Vicente, «El primitivo plan del *Quijote*», en su libro *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959, I, pp. 167-179. Gaos opina que Cervantes pensó desde el primer momento en Sancho pero no lo sacó a escena hasta que fue el momento oportuno. También es contrario a la idea de un plan primitivo y a cualquier otra partición de la obra en ese sentido.

ficticios, todo ello ensamblado mediante el párrafo de genial transición tantas veces aludido, donde el camino se abre definitivamente a una nueva retahíla de guiños literarios. El cuadro sinóptico ponderable parece suficiente en su sencillez para explicar los dos planes cervantinos y los fenómenos retóricos sumados a ellos:

Don Quijote [I, 1-8]
Narrador: la voz de la enunciación.
Instancia narrativa nominada: *el autor desta historia.*
Autor fingido: los autores e ingenios varios de la Mancha.

Don Quijote [I, 9-52]
Narrador: la voz de la enunciación.
Instancia narrativa nominada: *el segundo autor.*
Autor fingido: Cide Hamete Benengeli.

Las diferencias entre ambas secciones ya han sido analizadas por varios estudiosos[27], si bien se pueden aumentar con nuevos aspectos. Digamos, por ejemplo, que los elementos de tipo autorial de la primera sección son muy difusos, mientras que los de la segunda se hallan desarrollados por extenso y con denodado ingenio; y digamos también, en otro orden de cosas, que desde el punto de vista de la poética clásica sólo existe un narrador en el *Quijote*, una voz que consolida un grado de directez intermedia en la *narratio*, esto es, que alterna su papel de emisor principal con otras intervenciones en estilo directo, amparadas por el efecto de la *sermocinatio*, y que se halla, en fin, por encima del resto de instancias nominadas y personajes relatores. De esa forma, pue-

27 López Navia, *op. cit.* (nota 13), pp. 96-97. Sobre la estructura del primer libro del *Quijote* hay que consultar el estudio ya citado de Casalduero, y también su artículo «Las tres experiencias fundamentales del *Quijote* de 1605», *Anthropos*, 100 (1989), pp. I-VI. Véase igualmente Sánchez, Alberto, «Arquitectura y teoría narrativa en el *Quijote* de 1605», *Edad de Oro*, II (1983), pp. 179-200; y Orozco, Emilio, «Sobre los elementos o *miembros* que integran el *cuerpo* de la composición del *Quijote* de 1605», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 365-378. En otro sentido, véase López Navío, José, «Génesis y desarrollo del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VII (1958), pp. 158-235, quien estudia lo que denomina una sátira fina y velada hacia los adversarios literarios de Cervantes, esto es, Lope de Vega y Tirso de Molina; sátira que vendría a constituir el motivo impulsor y estructurador del *Quijote*. López Navío insiste y desarrolla esta idea en posteriores trabajos. Por su parte, Federico Ortés, *El triunfo de Don Quijote. Cervantes y la Compañía de Jesús: un mensaje cifrado*, Sevilla, Muñoz Moya editores, Brenes, 2002, explica la diferencia entre las secciones basándose en los paralelismos entre el *Quijote* y el *Relato del peregrino* de Ignacio de Loyola y la *Vida del P. Ignacio de Loyola* de Pedro de Ribadeneyra.

de afirmarse que Cervantes, en el párrafo conector entre los dos cuerpos, no está acomplejando premeditadamente la enunciación, sino que está justificando los cambios de su plan, ese fantástico hallazgo, respecto a una mayor articulación paródica que ha provocado la «Segunda parte». Por eso cita a los dos autores-narradores, y por eso mismo desaparecen de inmediato, dando paso a lo que realmente le interesa en ese instante: la burla de los motivos caballerescos y la ironía sobre su propia creación, en virtud ambas de la increíble figura de Cide Hamete Benengeli, «puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia».

Estudios sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el *Quijote* (Selección)

Avalle-Arce, Juan Bautista, «Cervantes y el narrador infidente», *Dicenda*, 7 (1988), pp. 163-172.

— «Las voces del narrador», *Ínsula*, 538 (1991), pp. 4-6.

Baquero Escudero, Ana L., «La voz narrativa», en su libro *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX (Alarcón, Pereda, Valera y Clarín)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, pp. 83-132.

Bencheneb, S. y Marcilly, C., «Qui était Cide Hamete Benengeli?», en *Melanges á la memoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, I, pp. 97-166.

Canavaggio, Jean, «Cervantes en primera persona», *Journal of Hispanic Philology*, II, nº 1 (1977), pp. 35-44.

Castro, Américo, «El cómo y el por qué de Cide Hamete Benengeli», en su libro *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 409-419.

Close, Anthony, «El narrador humorístico de *Don Quijote*», en *Cervantes en Italia. X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 27-29 de septiembre de 2001), Palma, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 73-86.

Dotras, Ana M., «Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*», en su libro *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 33-64.

El Saffar, Ruth Snodgrass, «La función del narrador en *Don Quijote*» [1968], en *El «Quijote» de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 1984, pp. 288-299.

Fernández Mosquera, Santiago, «Los autores ficticios del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 56-63.

Fine, Ruth, «Hacia una nueva lectura semiótica de *El Quijote*: el caso de las voces narrativas», en *Actas del V Congreso de la AISO* (Münster, 1999), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 583-590.

Flores, Robert M., «The Rôle of Cide Hamete Benengeli in *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 3-14.

Ford, Robert M., «Narración y discurso en el *Quijote*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 5-15.

Gerli, E. Michael, «Estilo, perspectiva y realidad: *Don Quijote*, I, 8-9», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del 1 Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 629-634.

Haley, George, «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro» [1965], en *El «Quijote» de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 1984, pp. 269-287.

Lathrop, Thomas A., «Cide Hamete Benengeli y su manuscrito», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del 1 Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 693-697.

— «The Fictional Cervantes», en *'Ingeniosa invención': Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of His Eighty-fifth Birthday*, eds. E. M. Anderson y A. R. Williamsen, Newark, Juan de la Cuesta, 1999, pp. 255-261.

López-Baralt, Luce, «El cálamo supremo (Al Qalam Al-'Ala) de Cide Hamete Benengeli», en *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti [Tahiyyat taqdir lil-dukturah María Soledad Carrasco Urgoiti]*, Zaghouan, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, 1999, I, pp. 343-361.

López Navia, Santiago Alfonso, «Una aproximación funcional al problema de Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), pp. 255-267.

— «Sabio, autor e historiador. Categorías atributivas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29-30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1988), Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 211-222.

— «El juego narrativo en torno al autor ficticio en el *Quijote* de 1605», *Anales Cervantinos*, XXVII (1989), pp. 9-20.

— «El tratamiento paródico de la historia trascendente de la literatura caballeresca en el *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990), Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 251-263.

— *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Madrid, Universidad europea de Madrid-CEES ediciones, 1996.

— «La función de las fuentes indefinidas en la pseudohistoricidad del *Quijote* y sus continuaciones e imitaciones», en *Actas del IV Congreso de la AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de junio de 1996), Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, II, pp. 917-926.

— «Las distorsiones de la literalidad en el recurso a las fuentes de la historia en el *Quijote*. La paráfrasis imposible», *Anales Cervantinos*, XXXV (1999), pp. 263-273.

Maestro, Jesús G., «El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes*, XV (1995), pp. 111-141.

Márquez Villanueva, Francisco, «Fray Antonio de Guevara y Cide Hamete Benengeli», en su libro *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 244-257.

Martí Alanis, Antonio, «La función epistemológica del traductor en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXIII (1985), pp. 31-46.

Martín Morán, José Manuel, *El «Quijote» en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1990; véanse, especialmente, pp. 107-198.

— «Autoridad y autoría en el *Quijote*», en *Actas del IV Congreso de la AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de junio de 1996), Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, II, pp. 1005-1016.

— «La débil autoridad del padrastro del *Quijote*», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Menorca, 20-25 de octubre de 1997), Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 277-296.

Martínez-Bonati, Félix, *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, CEC, 1995; véanse pp. 93-95 y 236-239.

Molho, Mauricio, «Instancias narradoras en *Don Quijote*», *Modern Language Notes*, 104, 2 (1989), pp. 273-285.

Moner, Michel, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989; véanse, sobre todo, pp. 87-138.

Nepaulsingh, Colbert, «La aventura de los narradores en el *Quijote*», en *Actas del VI Congreso de la AIH* (Toronto, 22-26 de agosto de 1977), Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 515-518.

Osterc, Ludovik, «El supuesto autor del *Quijote*. Su significado y papel», en su libro *El pensamiento social y político del «Quijote»*, México, UNAM, 1975, pp. 295-303.

Parr, James A., «*Don Quijote:* Texto y contextos», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del 1 Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 619-627.

— «Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad», en *Actas del VIII Congreso de la AIH* (Brown University, 22-27 de agosto de 1983), Madrid, Istmo, 1986, I, pp. 401-408.

— «Del interés de los narradores del *Quijote*», en *Actas del XII Congreso de la AIH* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995), University of Birmingham, 1998, III, pp. 102-107.

— «*Don Quijote*: On the Prëminence of Formal Features», en '*Ingeniosa invención': Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of His Eighty-fifth Birthday*, eds. E. M. Anderson y A. R. Williamsen, Newark, Juan de la Cuesta, 1999, pp. 167-182.
— «*Ars combinatoria*: cómo la deconstrucción y la narratología facilitan una reconstrucción del sentido del *Quijote*», en *Actas del XIII Congreso de la AIH* (Madrid, 6-11 de julio de 1998), Madrid, Castalia, 2000, I, pp, 641- 647.
Paz Gago, José María, «El *Quijote*: narratología», *Anthropos*, 100 (1989), pp. 43-49.
— *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1975; véase, especialmente, I, pp. 84-112.
Price, Lisa, «Cervantes y el poder de la narración», *Anales Cervantinos*, XXXI (1993), pp. 247-251.
Rabell, Carmen R., «Perspectivismo dialógico en el episodio de don Quijote y el vizcaíno: el estado de la cuestión», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX (1993), pp. 87-101.
Riley, Edward, *Teoría de la novela en Cervantes,* Madrid, Taurus, 1981 [1962]; véanse, especialmente, pp. 316-327.
Romo Feito, Fernando, «Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: perspectivas», *Anales Cervantinos*, 33 (1995-1997), pp. 117-131.
Rubens, Erwin Félix, «Cide Hamete Benengeli, autor del *Quijote*», *Comunicaciones de Literatura Española*, I (1972), pp. 8-13.
Scarano, Laura, «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 123-136.
Segre, Cesare, «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», en su libro *Las estructuras y el tiempo*, Madrid, Planeta, 1976, pp. 185-218.
Socrate, Mario, «Il procedimiento del punto di vista e le sue funzioni», en su *Prologhi al «Don Chisciotte»*, Venezia-Padova, Marsilio, 1974, pp. 33-40.
Stagg, Geoffrey, «El sabio Cide Hamete Venengeli», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), pp. 218-225.
Stoopen, María, «El amplio espectro de la tríada autores, libro, lectores en el *Quijote*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000), I, pp. 545-552.

Szuchmacher de Reiman, Beatriz, y Cambiaso de Iriarte, Nélida, «Acerca de la narración en el *Quijote*», en *Primeras Jornadas Cervantinas*, Instituto Superior «Juan XXIII», Bahía Blanca, 1981, pp. 144-159.

Toro, Fernando del, «Función del yo narrativo y del autor implícito. *Don Quijote* como desconstrucción de modelos narrativos», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del 1 Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 635-651.

Urrutia, Jorge, «La técnica de la narración en Cervantes», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del 1 Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 93-101.

El arte de lo risible en Cervantes

Javier Durán Barceló

En la *Bibliotheca Hispana Nova*, Nicolás Antonio describía a don Quijote como un héroe ridículo, y a su inventor como un autor venusto de gran urbanidad y maravilloso ingenio. La mayoría de sus contemporáneos compartían esta percepción del personaje y del escritor madrileño[1]. Sus opiniones van a servirme como punto de partida para inferir algunas teorías literarias acerca de lo risible. Dado que el arte de Cervantes para jugar con lo ridículo depende de la moral, propongo atender por ahora a las cuestiones generales de filosofía y ética. A esta propuesta me inducen necesariamente los juicios vertidos en los preliminares de sus obras. Al aprobar en 1612 las *Novelas Ejemplares*, el fraile trinitario Juan Bautista Capataz encontraba en ellas la verdadera «eutrapelía», esto es, aquella virtud —nos aclara— que consiste en un entretenimiento honesto según la definía Santo Tomás de Aquino[2]. La eutrapelía es una virtud que en la *Ética a Nicómaco* (IV.8) Aristóteles adscribe al hombre instruido. En Occidente la palabra apenas tuvo eco fuera de algunas versiones del *Aristoteles Latinus* medieval, las cuales retuvieron este tecnicismo griego por la dificultad en su traducción[3]. Su empleo quedó definitivamente autorizado por la *Summa theologica* (II.2, quest. 168, art. 2) y por los *Commentaria* del Aquinate al libro IV de la *Ética*[4], los cuales son la autoridad citada por el hermano Juan Bautista. Hace dos décadas, en artículos simultáneos los cervantistas Bruce

1 Sin ánimo de ser exhaustivo, sobre este tema han trabajado: Close, Anthony, «Don Quixote as a burlesque hero: a re-constructed eighteenth-century view», *Forum for Modern Language Studies* 10 (1974), pp. 365-378; Russell, Peter Eduard, «Don Quijote y la risa a carcajadas», en *Temas de la Celestina*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 405-440; Trueblood, Alan, «La risa en el *Quijote* y la risa de don Quijote», *Cervantes*, 4 (1984) pp. 3-23; Joly, Monique, «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas», *Criticón*, 16 (1981) pp. 7-45; Joly, Monique, «Las burlas de Don Antonio. En torno a la estancia de Don Quijote en Barcelona», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares*, 1989, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 71-81.

2 Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, vol. I, p. 55.

3 Gauthier, R.A., ed., *Aristoteles Latinus, XXVI 1-3, Ethica Nicomachea, translatio Roberti Grosseteste Lincolniensis, Recensio Pura*, Leiden, E. J. Brill, 1972, Lib. IV., cap. XV, p. 223.

4 *Commentaria in Libros Ethicorum Aristotelis*, lib. IV, cap. XVI, en *S. Thomae Aquinatis Opera Omnia*, Stuttgart, 1980, vol. IV, p. 181-182.

Wardropper y Joseph Jones recogieron testimonios diversos sobre el empleo de este tecnicismo de la jerga escolástica medieval y de su variante castellana, «eutropelía», en textos de nuestro Siglo de Oro que defendían la licitud de la literatura de ficción y entretenimiento[5]. A los artículos mencionados quisiera añadir una puntualización que veo esencial; y es la de que, en su origen, la virtud de la eutrapelía, más que el entretenimiento lícito en general, denota una actitud elegante hacia el juego con lo risible.

Es cierto que la definición escolástica de eutrapelía se parafraseaba para justificar entretenimientos que no consistían exclusivamente en procurar la risa. El mismo Cervantes la parafrasea a la hora de prologar las *Novelas Ejemplares* como ficciones de honesta y lícita recreación y pasatiempo:

> Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse [...] que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse (*op. cit.* (nota 2), p. 64).

Estas palabras se las escuchamos, en *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, a un cura que defiende la bondad moral de los libros de caballería porque se han escrito para «entretener nuestros ociosos pensamientos»[6]. Cervantes parafrasea la noción de eutrapelía en otra ocasión, esta vez en boca de un canónigo que justifica la licitud de las comedias porque sirven —nos dice— para «entretener la comunidad con alguna honesta recreación y divertirla a veces de los malos humores que suele engendrar la ociosidad» (I.48, p. 555). Tanto el cura como el canónigo cervantinos defienden géneros literarios reprobados por unos o por otros, y

5 Jones, Joseph R., «Cervantes y la virtud de la *eutrapelia*: La moralidad de la literatura de esparcimiento», *Anales Cervantinos*, 23 (1985), pp. 19-30; Wardropper, Bruce W., «La Eutrapelia en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia 1980*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, vol. I, pp. 153-169. Sobre el término véase además, Fomperosa y Quintana, Pedro de, *La eutrapelia, medio que deben tener los juegos, divertimientos y comedias para que no aya en ellos pecado y puedan exercitarse... segun la doctrina de ... San Pablo, Santo Thomás y San Francisco de Sales, cotejase con la de el autor de la aprobacion de comedias...* Valencia, Benito Macè, 1683. Recientemente lo ha estudiado Colin Thompson, «'Horas de recreación donde el afligido espíritu descanse': reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso de la AISO*, Münster, 1999, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 83-99.

6 Cito por la edición de Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, I.32, p. 373.

lo hacen resumiendo la doctrina de Santo Tomás al comentar a Aristóteles sobre la eutrapelía. La misma doctrina escolástica proporciona las aprobaciones a la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, (1615), en las que el doctor Gutierre de Cetina, amigo del autor, declara que es un «libro de mucho entretenimiento lícito mezclado de mucha filosofía moral». Algo más por extenso el maestro Josef de Valdivieso repite que la obra contiene muchas cosas «de honesta recreación y apacible divertimiento». Valdivieso trae a colación la antigua costumbre de los severos lacedemonios de levantar estatua a la risa, y añade que Cervantes domina el arte de alentar «ánimos marchitos y espíritus melancólicos», «mezclando las veras a las burlas, lo dulce a lo provechoso, lo moral a lo faceto» (p. 610). Y recuerda, además, pertinentemente, la sentencia de Catón, que instruía a los escolares en la conveniencia de interponer, de vez en cuando, entre los trabajos las alegrías:

Interpone tuis interdum gaudia curis.

En las palabras de Valdivieso encontramos algo más que un vago resumen de la doctrina tomista, pues inciden más directamente en la teoría de la risa y en los términos del discurso acerca de lo risible. Recurre además a una cita que nos trae a la mente otra gran miscelánea literaria. El mismo dístico catoniano era recitado —unos tres siglos antes y con similar propósito— por el Arcipreste de Hita para excusar y anunciar las divertidas burlas amatorias que nos narraba en el *Libro de Buen Amor.* La coincidencia en la lectura de esta máxima de los *Catonis Disticha* (III.6) entre Juan Ruiz y Valdivieso demuestra que, en lo esencial, la doctrina escolar acerca del beneficio moral de interponer en la vida «*gaudia*» —placeres y honestos entretenimentos— no ha cambiado desde el siglo XIV. Lo que sí ha cambiado es el campo semántico de la teoría moral de lo ridículo. Por ejemplo, la palabra «burlas» contaba con una larga tradición vernácula, tanto en el sentido, como diría Cervantes, de «burlas dañosas» como «risueñas». En cambio, el vocablo «faceto», así como su derivado «facecias», un nuevo sinónimo de «burlas», son cultismos procedentes del latín de los humanistas.

Desde el romance medieval de Juan Ruiz al castellano de un cultista tardío como Valdivieso, a lo largo de la historia de las traducciones, paráfrasis y comentarios del libro IV de la *Ética,* se abandonan los términos que se van gastando y se adquieren otros nuevos. Estos cambios se observan en los intentos de traducir las tres actitudes ante lo risible que Aristóteles denomina *bomolochía,* el abuso de lo ridículo o bufonería; *hagroikía,* rusticidad o carencia de sentido del humor; y *eutrapelía,* el término medio virtuoso entre ambos extremos. En un trabajo anterior, las

versiones medievales y humanistas de la *Ética a Nicómaco* me ayudaron a identificar los conceptos de lo risible empleados en el *Libro de Buen Amor* que trasladaban estos términos aristotélicos. Juan Ruiz se refería al chiste liberal y erudito como «risete», «gasajado», «cortesía», «juguete», «decir fermoso», «jugar fermoso», «cuento fermoso», y cuando calificaba la eutrapelía en la mujer, su descripción rezaba que era: «cortés, e mesurada, falaguera, donosa, graçiosa e donable», o «cortés, e mesurada, falaguera, donosa, graçiosa e risueña». Para aquel que se excede en el burlar, o como él decía, en el «jugar», empleaba los vocablos «truhán», «alvardán», «chufador», cuya burla era «chufa» o «chufeta», y su inclinación «garçonía», o «truhanería». Algunas de estas voces juanruicianas, como la árabe «albardán», desaparecerían durante el Renacimiento; otras, como «graçioso» o «donoso», pervivirían cambiando el significado o entrarían en competencia con los nuevos cultismos latinos que intentaban vertir el concepto de *eutrápelos*.

El latinismo «faceto» tiene, por su rareza, una historia fácil de rastrear, la cual nos lleva además directamente hacia los textos ciceronianos que explicaban teorías acerca de lo risible. Lo había recomendado el obispo de Burgos Alfonso de Cartagena al polemizar con el humanista florentino Leonardo Bruni acerca de la traducción del libro IV de la *Ética* de Aristóteles. Cartagena habría encontrado los sustantivos *facetus* y *facetiae*, y el adverbio *facete* en los capítulos que Cicerón dedica a la risa en el *De oratore* (II. 54-67)[7]. Por su parte, Bruni había asentado la traducción de eutrapelía con cuatro vocablos del latín republicano: *urbanitas, festivitas, comitas, iocunditas*, y, similarmente, al *eutrápelos* lo llama *urbanus, festivus, comis, iocundus*. El sabio obispo Burguense en sus polémicas *Declinationes contra novam translationem Ethicorum* (*ca.* 1430) previene acerca de la inconveniencia de traducir *eutrapeli* por *urbanos, festivos, iocundos*, ya que *iocunditas* —expone— es «alegría» (*hilaritas*), y, al igual que la *festivitas* o «festividad», dista de la «graciosidad» en los chistes; mientras que la *urbanitas* denota en general las buenas maneras, llamada también *curialitas*, o mas vulgarmente «corthesia», y los urbanos son los *curiales*, o en romance castellano «corthesios», vocablos que se alejan de la cuestión moral del recurso apropiado de lo ridículo. En cuanto a *comis*, es cierto que puede denotar al bromista gracioso (*gratiosus iocator*), pero *comitas* o «afabilidad» —matiza— no necesariamente pretende excitar la risa, por lo que no traduce bien eutrapelía. Alfonso escribe que Leonardo habría hecho mejor si hubiera empleado el vocablo

7 Sobre la palabra véase Luck, Georg, «Vir facetus; a Reinaissance ideal», *Studies in Philology*, vol. LV, april 1958, pp. 107-121.

graciosus, como hizo Santo Tomás, o *facetus*. Este vocablo *graciosus* en la lengua materna se dice «donoso» y ésta es para él la mejor traducción de *eutrápelus*. La preferencia por la terminología del Aquinate explica que en el *Memoriale Virtutum*, al llegar a la virtud de la eutrapelía, Cartagena la traduzca como *graciositas*, vocablo que pasa literalmente al castellano en la versión anónima del *Memorial de Virtudes*, como «graçiosidad». Sobre este concepto, el *Memoriale Virtutum*, que es un comentario a los *Commentaria* de Santo Tomás a la *Ética*, ofrece la mejor definición que he encontrado en la historia filosófica de la palabra. La podemos leer en la versión anónima castellana:

> Puédese dezir que *eutrapellía* o graçiosidad es un hábito electivo de la burla liberal e ordenada, non injuriosa, non inoportuna, non pesada, mas conviniente, honesta e graçiosa, abastada e nesçesaria a la recreaçión de la vida e folgança, por quitar el enojo e angustia, cuyta e fatigaçión, mediante entre disposiçión del varón agreste que en ninguna manera quiera burlar, e disposiçión del *bomollocho*, *id est*, desordenada, injuriosa, inoportuna, cargosa e indiscretamente burlante.

De los dos términos que propone Cartagena para traducir *eutrápelos*, la voz medieval «gracioso» se incorpora al romanceamiento de la *Ética a Nicómaco* por el marqués de Viana, el cual traduce el *urbanus* y *urbanitas* de Leonardo Bruni por «cortés» y «cortesía», y *festivus* y *festivitas* por «gasajoso» y «gasajado», como ha aprendido de Cartagena. Aunque Viana traduzca de acuerdo con la versión del humanista florentino, *iocundus* y *iocunditas* los traduce por «graçioso» y «graçiosidad», los cuales restituyen, como acabamos de ver, el concepto de eutrapelía mejor que el vocablo latino de Bruni[8]. Todavía, pocos años antes del nacimiento de Cervantes, Cristóbal de Villalón conservaba el uso eutrapélico de «gracioso» en *El Scholástico*, compuesto en 1538, cuando instruye al escolar acerca de cómo:

> «se debe haber en todo género de conversación açerca de graçias y donaires, porque en sus pasatiempos no sea enojoso, pesado ni perjudiçial, mas a todos graçioso y apazible» (IV.XVII)[9].

8 Durán Barceló, Javier, «Los juegos del gracioso en el *Libro de Buen Amor*», Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos, eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de Julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, pp. 117-125.

9 Villalón, Cristóbal de, *El Scholástico*, edición de José Miguel Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997, p. 322.

Desde muy temprano, como se sabe, el *graciosus* teóricamente escolástico, culto y erudito, estaba abocado a proceder de una clase social inferior, y a obtener su formación y su sentido del humor de la vida misma, y lo mismo le ocurriría al faceto[10]. «Faceto» era ya el nombre del siervo en la comedia *Aquilana* de Torres Naharro (ca. 1515), el cual representaba a un personaje de la clase de los graciosos indiscretos, un antecedente de la figura lopesca del donaire. Así y todo, el cultismo «faceto» pervive en Pinciano, «Epistola nona, de la comedia» (1596) como sinónimo de «urbano», «venusto», «cortesano», «discreto», «agudo» y «salado»[11]. Es posible que tanta polisemia disuadiera a Pedro Simón Abril de emplear los términos «gracioso» o «faceto» en su nueva versión de la *Ética* (1580) que hace directamente del griego, donde leemos:

> Aquéllos, pues, que en el decir gracias exceden, parecen truhanes y hombres insufribles... Pero los que ni ellos dicen gracias ningunas, ni huelgan, antes se desabren con los que las dicen, parecen hombres toscos y groseros. Mas los que moderadamente con este ejercicio se huelgan, llámanse cortesanos (y en griego *eutrapelos*) que quiere decir hombres bien acostumbrados[12].

Igualmente, un amigo de Cervantes, Lucas Gracián Dantisco, se declina por «cortesano» en las páginas dedicadas a la «cortesanía», y a «instruir» al cortesano en el arte de decir burlas, motes y donaires en el *Galateo español* (1593)[13]. Si es que existía un desgaste de la terminología escolástica sobre lo risible, la obra de Gracián Dantisco culminaba los esfuerzos del *Galateo* italiano de Della Casa, y del *Cortegiano* de Boscán, por adaptar a la sociedad del Renacimiento las antiguas enseñanzas de Cicerón en el *De oratore,* II, acerca de las maneras aceptables de explotar lo ridículo.

10 Guevara, Fray Antonio de, en el *Relox de príncipes* (1529), mantenía la teoría de que al comienzo de la historia romana, los «juglares», «histriones» y «truhanes» eran «agudos», «graciosos» y «honestos», pero más tarde se volvieron «disolutos», «vagabundos», y «chocarreros»; *cfr. Obras completas, II,* Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. 864-865.

11 López Pinciano, Alonso, *Obras Completas, I, Philosophía Antigua Poética,* Madrid, Biblioteca Castro, pp. 389 y 399. *Cfr.* Juan de La Cueva, *Ejemplar Poético*, edición crítica de José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, vv. 1701-1709: «mas la invención, la gracia i traza es propia / a la ingeniosa fábula d'España... / .... / es la más abundante i la más bella / en facetos enredos, i en jocosas / burlas ...»

12 *La Ética de Aristóteles traducida del griego y analizada por Pedro Simón Abril,* Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918, pp. 183-184.

13 Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español,* estudio preliminar, edición, notas y glosario por Margherita Morreale, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968, pp. 48-49 y 148-156.

Este breve excurso histórico esboza el contexto en que parecen decantarse las tendencias en el habla de Cervantes. En el prólogo de la primera parte de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantes quisiera que su libro fuera «el más hermoso, el más gallardo, y más discreto que pudiera imaginarse». Debemos preguntarnos si «hermoso», «gallardo» y «discreto» son denominaciones de lo eutrapélico. Seguidamente transmite el consejo de un amigo que le insta a procurar que, al leer la historia, «el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla» (p. 18). De los seis tipos que enumera, los tres primeros, el melancólico, el risueño y el simple, representan las diferentes actitudes en la consecución de la risa. Los tres últimos, el discreto, el grave y el prudente, representan virtudes en el habla, pero de los tres solamente el discreto, como veremos, porta la virtud del *eutrápelos* ante lo risible.

He comparado, con ayuda del texto editado en CD-ROM, la frecuencia de uso de las voces que me interesan, y he examinado sus sentidos predominantes. La castiza palabra «burla» se emplea con frecuencia en todos sus sentidos (51 veces), mientras que «chufeta» (I.31) aparece una sola vez. En plural «burlas», también ocurre a menudo (32 veces), en un caso como sinónimo de «donaires» y de «gasajos» (II.3 y II.32). La voz «donaire» aparece comparativamente menos (38 veces), y en singular suele referirse al «donaire» del cuerpo, esto es, a la «gala», «brio», «desenvoltura», «continente», «hermosura» y «gallardía». Cuando se refiere al habla, «donaire» va acompañado de «discreción», y se usa en plural «donaires» (10 veces), como sinónimo de «discreciones», «gracias», «agudezas» y «burlas». Pero «burlas» y «donaires» no son equivalentes: solamente la segunda tiene como función describir las virtudes del cuerpo y del habla. Así que a los dichos graciosos de Sancho se les llama específicamente «donaires»[14].

Las actitudes extremas ante lo ridículo salen poco a colación. Cervantes emplea el término «rústico» / «rústicos» (unas 14 veces), y no siempre con connotaciones negativas; en una sola ocasión «rústico» es claro sinónimo de «torpe» (I.48). Mucho menos frecuente es ciertamente el extremo contrario, «truhán» / «truhanes», mencionado cuatro veces, dos de ellas en boca de un personaje instruido como Don Quijote, cuando interpela a Sancho para aconsejarle que refrene la lengua, pues:

14 «Rióse don Quijote del donaire de Sancho» (I.19); «los donaires de Sancho fueron tantos, que de su boca andaban colgados todos los criados de casa y todos cuantos le oían (II.62); «una larga y dulce plática, en la cual dijo Sancho tantos donaires y tantas malicias que dejaron de nuevo admirados a los duques» (II.70).

«quien tropieza en hablador y en gracioso, al primer puntapié cae y da en truhán desgraciado» (II.31). Si a esto añadimos que la voz «chocarrero» aparece una vez como sinónimo de «graciosico» (II.49), apenas hay denominaciones directas de lo bufonesco.

Proclive al lenguaje positivo, Cervantes emplea más frecuentemente las voces «gracioso» (27 veces), «graciosos» (8), «graciosa» (12), «graciosas» (3); en una ocasión utiliza los superlativos «graciosísimo coloquio» (II.2), y «graciosísimos cuentos» (I.7). Ni que decir tiene que «gracioso» deviene en apelativo dominante para calificar a Sancho:

> «De que Sancho el bueno sea gracioso lo estimo en mucho, porque es señal que es discreto; que las gracias y los donaires, señor Don Quijote... no asientan sobre ingenios torpes» (II.30).

Las «gracias escuderiles» de Sancho son precisamente uno de los materiales risibles en la historia, la cual relata, como nos anuncia repetidas veces, «las hazañas de Don Quijote y donaires de Sancho Panza» (II.8, II.60). Estos donaires merecen al buen Sancho la calificación de «agudo», «gracioso», «donairoso» y «discreto» (II.30) en varias ocasiones[15], en una de las cuales Don Quijote explica todos los conceptos de la teoría de lo risible:

> ...quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante: tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo (II.32).

Acabo de mencionar el empleo de «donairoso», voz con la que Cervantes parece eludir la medieval «donoso» (p. 29, I.6, I.22, II.59) que

15 De Sancho, el bachiller Sansón Carrasco «nunca creyó que era tan gracioso como allí le pintan» (II.7); «no tuvo caballero andante en el mundo escudero más hablador ni más gracioso» (II.30); «si ven que tú eres un grosero villano o un mentecato gracioso» (II.31); «¡Oh Sancho Panza gracioso!» (II.40); «Así es la verdad —dijo Sancho— que yo soy ese gracioso y ese escudero que vuestra merced dice» (II.58); «y yo simple gracioso, y no comedor ni borracho» (II.59); «... que el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas, ... que sin saber las más veces lo que me digo, hago reír a cuantos me escuchan...» II.72; «entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante...» (II.32); «la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza» (II.5).

emplea poco. El hecho de que Sancho porte la calificación de «donairoso» parece subvertir el esquema aristotélico, en el que la virtud del *eutrápelos* resulta apropiada al hombre cultivado y erudito[16], algo que Sancho no es. Ya en la primera parte se le describe como un hombre de «ingenio boto» (I.25), «de muy poca sal en la mollera» (I.7), aunque muchas veces despunte de agudo, y él mismo se presenta como un «simple gracioso» (II.59). Más de una vez Don Quijote se pregunta: «Sancho... muy a lo discreto hablas. No sé quién te lo enseña» (II.66). La respuesta se la da el sabio hidalgo cuando argumenta que: «Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple» (II.3).

En todos estos ejemplos de uso, y en otros que podrían citarse, observaremos que frecuentemente se enuncia un concepto clásico de la teoría de lo risible ajustado con el término «discreto» o «discreción»[17]. Esto ocurre, en mi opinión, porque «discreto» es, en el *Quijote*, el término de oposición a rústico, como, por ejemplo, en la frase: «lo que oían cantar eran versos, no de rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos» (I.27) (*cfr.* también I.6 y I.52). «Discreto» y «agudo» van asociados en tres ocasiones (II.18, II.50, II.52), y con gran peso específico se usa el sintagma «discretas razones» (I.27, I.34, I.36, II.18, II.64). Tanto el sustantivo abstracto «discreción» (56 ocurrencias), como el adjetivo singular «discreto» (77), o en plural «discretos» (24), o en femenino «discreta» (40) o «discretas» (21), superan por el número de ocurrencias a todos los demás vocablos del campo semántico de lo risible juntos. La «discreción» es predicada en sintagmas como «hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire» (I.24, I.28, I.33, I.36, I.51) o en frases como: «prudencia, discreción, aviso» (I.33, I.34,). En definitiva, la frecuente compañía de la «discreción» ora con la prudencia, ora con el donaire, la convierten en la graciosa y mesurada virtud del habla con la que Cervantes gusta de superar la eutrapelía.

16 Véanse Márquez Villanueva, Francisco, «Sobre la génesis literaria de Sancho Panza», *Anales Cervantinos*, 7 (1958) pp. 123-155; Close, Anthony, «Sancho Panza: Wise fool», *The Modern Language Review*, 68 (1973) pp. 344-357, y Joly, Monique, «Ainsi parlait Sancho Panza», *Les Langues Neo-latines*, 69 (1975) pp. 3-37.

17 El *Diccionario de Autoridades* explicaba en latín «discreción» como *solertia, facunditas, acumen*, en el sentido de agudeza de ingenio, y como *argutia, lepiditas, facetia, sales*, en el sentido de una cosa dicha con agudeza, salero o gracejo. Tras leer este papel, el prof. Anthony Close me comenta que él ha llegado a similares conclusiones sobre el concepto de «discreción» en su libro *Cervantes and the comic mind of his age*, Oxford, University Press, 2000, cap. I, esp. pp. 17-23.

Los frutos del concepto y las flores de la poesía: Lope de Vega en la *Agudeza y arte de ingenio*

Karine Durin

«Sentencia y belleza bien pueden estar juntas;
que son como discreción y hermosura.»
Lope de Vega *La Dorotea*[1]

La crítica, propia de la actividad del juicio en Gracián, cobra en *Agudeza y arte de ingenio* (1648) el sentido de una valoración «crítica» sobre el estilo. Sus criterios de perfección compaginan «hermosura deleitable» y «sutileza del pensar». Permanece vigente, en la labor del jesuita, la búsqueda de una perfección junto a los fundamentos del concepto; tarea paciente y ambiciosa que se presenta al mismo tiempo como un reto, ya que se trata de definir lo indefinible admirándolo a través de sus procedimientos[2]. Saliendo ahora del ámbito cortesano del heroísmo, el jesuita se adentra en la elaboración del concepto para percibir con los ojos del entendimiento la hermosura de un objeto que satisface el entendimiento sutil del lector. Gracián le lleva a vislumbrar el alma de toda escritura que aspire a la inmortalidad. Con esta obra, como en las demás, se propone contentar por igual el juicio y el ingenio de su discreto y sabio lector, con el fin de iniciarle en la percepción del «fruto» del arte; fruición estética que constituye una primera etapa hacia el desvelamiento de la útil moralidad.

«Vida», «fruto», «fundamento», «alma», «circunstancia especial»... con las categorías de dualidad, contraste y oposición marcan el avance de una reflexión que se nutre de varios ejemplos. Sorprendentes son las abundantes y elogiosas citas de Lope de Vega. El «Fénix de los ingenios» parece ocupar aquí un puesto más relevante de lo que se ha pensado hasta ahora[3]. ¿Qué saca Gracián de la lectura de Lope para ilustrar su idea poética? La relación entre ambos autores interesa por lo que desvela del conceptismo de Lope y por su recepción en Gracián.

1 Morby, E., ed., *La Dorotea*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, III, 8, p. 303.

2 Correa Calderón, E., ed., *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Clásicos Castalia, t. I, Discurso II, p. 57.

3 Véase la introducción de Antonio Carreño a la edición de las *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998. Entre los estudios sobre Lope y sus relaciones con

Si no es frecuente considerar la estética de Lope a la luz del uso que hace del concepto, el examen de los ejemplos aducidos por Gracián justificaría de por sí la presencia de una actitud «conceptista» en Lope. Éstos inscriben al poeta en una tradición conceptista de la que Gracián se hace el historiador y genealogista, y que confirman obras tardías, como *La Dorotea* (1632) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)[4]. Pero si hay una poética del concepto en Lope ¿corresponde acaso a un acto consciente de escritura o es la reminiscencia inconsciente de una tradición más remota[5]?

Además, al citar a Lope y a Góngora, Gracián se compromete, a su manera, con una polémica literaria abierta a principios del siglo XVII sobre la oscuridad de la poesía. Importa evaluar, al respecto, la postura de Gracián en un tratado no exento, quizá, de eco polémico. Su lectura y su comprehensión no dependen solamente de lo que dice textualmente, sino también de las figuras a las que rinde homenaje —como en otras obras suyas— en un texto habitado y motivado por el placer, el gusto material e intelectual que ofrecen la palabra y su hermosura, así como la remembranza de figuras familiares o de trozos de poesía popular que atesora la memoria íntima; porque en el esfuerzo manifiesto por entender desde dentro los resortes de la agudeza, el corazón no se queda atrás.

¿Cuáles son, entonces, estas claves polémicas presentes en el análisis del jesuita? Partiendo de las referencias a Lope en la *Agudeza* consideraremos la evolución estética del Fénix, aún más acusada, a nuestro parecer, en *La Dorotea*, donde se manifiestan rasgos de conceptismo.

el conceptismo pueden mencionarse: Menéndez Pidal, R., «Oscuridad y dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1947, pp. 219-232; Monge, Felix, «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», en *Homenaje para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos de Utrecht*, La Haya, 1966, pp. 355-381; Pisos, Cecilia, «Burguillos y Góngora frente a frente», *Filología*, 26 (1-2), 1993, pp. 167-181.

4 Blanco, Mercedes, «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en Profeti, María Grazia, coord., *Otro Lope no ha de haber. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, (10-13 febrero 1999), Florencia, Alinea, 2000, vol. I, pp. 219-240.

5 *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1948, 1968[2]. Véase el apartado titulado: «La raíz hispánica». Rafael Lapesa habla de «sencilla fluidez y justeza conceptuosa» referida a la «perfección formaldel cancionero español». «El fondo emocional de la poesía amorosa elaborado por sutilezas intelectuales en auge, dio como resultado la floración de antítesis y paradojas que [...] abundan en toda la poesía de ascendencia trovadoresca —*contrastar opósitos* como entonces se decía.»

I. Presencia de Lope de Vega en la *Agudeza*

Muy coherente con su elogio de la *brevitas*[6], Gracián lee los ejemplos de una inspiración ingeniosa en el corpus poético de Lope y no en sus obras dramáticas, criticadas desde una perspectiva estética y no moral como hubiese sido de esperar por parte de un jesuita. Tal presupuesto se explica principalmente por la fuente poética a la que acude Gracián: las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605). La lectura poética de Gracián está así pre-determinada por la elección del poeta antequerano, conocido por su afecto especial hacia la poesía conceptista y cultista. Por añadidura, tal estética era familiar a Gracián, por la recepción en Aragón de las *Soledades*, discutidas en los círculos que frecuentaba el jesuita[7].

Los fragmentos citados por Gracián manifiestan, sin embargo, un equilibrio en favor de Lope y contra Quevedo, inverso a la edición de Espinosa[8]. Gracián añade una selección personal elaborada a partir de lo que pudo leer en la biblioteca de Lastanosa[9]. La variedad de los ejemplos se adecua al elogio de la gustosa variedad, tema central de la *Agudeza*[10]. Gracián reproduce las composiciones por entero, o trae a co-

6 *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, D. XLV, p. 138. El jesuita no condena en ningún momento a Lope en nombre de la licitud moral de las comedias. El juicio es ante todo estético. Véase también: Elizalde, Ignacio, «Gracián: conocimiento y aprecio de los autores españoles», en *Actas del X Congreso de la A.I.H*, Barcelona, P.P.U), 1992, t. 1, pp. 905-913.

7 Egido, Aurora, *La poesía aragonesa del s. XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, I.F.C, 1979. Baltasar Gracián pudiera haber sido autor de la antología poética que en 1654 publica el librero zaragozano Alfay: *Poesías varias de grandes ingenios*. Véase Romera Navarro, M., «La antología de Alfay y Baltasar Gracián», *Hispanic Review*, vol. XV (julio 1947), n°3, pp. 325-345.

8 La edición de Espinosa consta de 37 composiciones de Góngora, 18 de Quevedo y 8 de Lope.

9 La edición de Valladolid (1605) aparece en el catálogo de la biblioteca de Lastanosa, así como la *Heroyda ovidiana* (n°446), y, en cuanto a las obras de Lope, están: *La hermosura de Angélica* (655), *La Dragontea* (656) y las *Rimas* (n° 871) en la edición de Huesca (1623), y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (n°887).

10 La variedad de los ejemplos respalda la idea de un arte del concepto que reúne lo sacro y lo profano. El concepto es «universal» para Gracián, como lo indica también su preocupación constante en la obra por la traducción que procede de la reflexión sobre la escritura. Se trata de pensar, en efecto, en las posibilidades y los límites de la transposición y del «trasladar» en el que, como en el estilo, importa sobremanera el «alma», y, por consiguiente, el fiel respeto al idioma original en el que vienen expresados los ejemplos de poetas extranjeros. Gracián coincide aquí con Herrera y el debate presente en las *Anotaciones* sobre la traducción de los conceptos de una lengua a otra. Como él, esmalta su discurso de citas y traducciones. La traducción abre una reflexión sobre la voz, el nombre y el Verbo. Es un rasgo del humanismo de Gracián.

lación unos pocos versos. Tal fidelidad en las citas expresa un deseo de no quitar nada al encanto de la poesía. Del propio Lope cita —sin mencionarlo— un trozo corto que bien podía ser harto conocido y ya suficientemente divulgado para ser reconocido enseguida[11]. Este interesante proceder señala en el autor la presencia de una memoria poética, un tesoro de erudición tan culto como popular. Así, además de un «placer de la escritura» en la *Agudeza*[12], se justifica también la importancia de otro placer vinculado directamente a la rememoración; acto de memoria que no extraña, dadas las prácticas inherentes a la pedagogía de los jesuitas. Gracián no indica siempre, pues, al autor de los versos recitados y mezclados con una prosa rigurosa en busca de una casi imposible definición del concepto. En otros casos alude a un «antigo». ¿Puede ser que Gracián se cite a sí mismo, reanudando la conocida práctica de la ocultación bajo un seudónimo[13]? Sea como fuere, la *Agudeza y arte de ingenio* refleja una viva tentación hacia la poesía por parte de Gracián; una atracción hacia el verso que quizá esté en el origen de su empresa.

Si bien los ejemplos de tema sagrado proceden de *La Filomena*, del *Laurel de Apolo* o de los *Pastores de Belén*, más numerosos son los sonetos sacados de las *Rimas humanas* y las *Rimas Sacras*, que Gracián denomina casi exclusivamente «epigramas»[14], forma propicia donde anidan la sentencia y el concepto.

Pero ¿cómo puede ser que Lope de Vega, conocido como modelo y defensor del estilo «llano» y «natural», sea alabado por su ingenio sutil y sus conceptos, calificado de «prodigioso», «ingenioso y desengañado»[15], al lado de los «abanderados del culteranismo»? Gracián cita por

11 *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, p. 72.

12 Pelegrin, B., *Art et figures de l'esprit*, Paris, Seuil, 1983, p. 67: «Il y a dans l'*Agudeza*, sans exemple dans les autres livres de Gracián, un vif sentiment perceptible de plaisir, du plaisir qu'il eut à l'écrire, à écrire comme il aimait et, souvent, sur des auteurs qu'il aimait. Gracián se fait plaisir et son plaisir, il le communique. Ce livre, c'est le bonheur dans le style».

13 La hipótesis va en el sentido de la afirmación de B. Pelegrin: «Lorsque, dans ses citations religieuses, pour exemples de traits d'esprit, il invoque un «célèbre prédicateur», «un docteur chrétien», prêchant devant des parterres choisis, avec une débauche stupéfiante de jeux de mots, il y a tout lieu de croire qu'il cite ses propres sermons», *op. cit.* (nota12), p. 54.

14 Véase Carreño, A., *op. cit.* (nota 3): «De esta manera de escribir tan nueva: Lope y Góngora», pp. IX-XXII, Soneto 61, *Ag.* I, 81, *Rimas*, p. 196; soneto 191, II, 81, «Es la mujer del hombre...»; soneto 39, *Ag.* p. 259, *R.* p. 167; soneto 177, *Ag.*, p. 160; «Soneto a una calavera», *Ag.*, p. 178, *Rimas sacras*, XLIII, p. 633; «A una rosa», *Ag.*, p. 139, *Rimas sacras*, XXXVII. Véase también la ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993, t. I-II.

15 Discurso V, t. I, p. 76 y 87.

primera vez al Fénix con el soneto a la Descensión de la Virgen para apoyar la distinción minuciosa entre «agudeza de perspicacia» y «agudeza de artificio», siendo ésta la que constituye el núcleo de *Agudeza y arte de ingenio*[16].

En este contexto habla de «perspicacia» y de dificultad «recóndita», remitiendo implícitamente a los debates sobre la oscuridad que diferenciaban la oscuridad inherente al objeto y la del entendimiento que lo percibe. Gracián alude a la imposibilidad de encajar esta agudeza en una definición. Le interesa ante todo la que puede comprenderse y practicar según ciertas reglas, por ser propiamente dicha de «artificio» y «arte». Pero al hacer de la «agudeza de perspicacia» una suma de Arte y Ciencia, Gracián reanuda con un elogio tópico de la poesía como arte total[17]. En definitiva, la perspicacia (obra del ingenio) abre a la agudeza el campo dilatado de las materias del saber.

Por la copia de referencias igualmente repartidas entre Lope y Góngora, la *Agudeza* podría leerse tal vez como una respuesta final, en términos serios de creación poética, a la guerra literaria que llevaba en sí una total revisión y un cuestionamiento de concepciones referidas al lenguaje y a la relación entre *verba* y *res*. Por haber marcado una fuerte ruptura, la concepción de Góngora tampoco podía dejar indiferente a quien se ponía a escribir, en 1642 y en 1648, sobre temas afines. Con las imágenes del fruto y del árbol, el binomio alma/vida, la repulsión hacia un estilo «frío» y sin agudeza, Gracián usa las mismas metáforas

16 «Una agudeza grave, por lo sublime de la materia, y sutil por lo realzado del artificio; es acto digno y propio del espíritu: tal fue éste del célebre Lope de Vega, a favorecer a San Ilefonso», Discurso II, p. 57. «La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio; y ésta, es el asunto de nuestra arte. Aquélla tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Ésta, no cuidando tanto deso, afecta la hermosura sutil; aquélla es más útil, ésta deleitable; aquélla es todas las Artes y Ciencias, en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria, no tenía casa fija», Discurso II, p. 58. Para el trasfondo polémico de las palabras que emplea Gracián, véase, en particular, Collard, Andrée, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1971; López Bueno, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 1987; Roses Lozano, Joaquín, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las* Soledades *en el siglo XVII*, London, Tamesis, 1994.

17 Curtius, Ernst R., « Théorie théologique de l'art dans la littérature espagnole du XVIIème siècle», en *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956, pp. 661-675; Ramos, V., Foster: «B. Gracián y los conceptos de la poesía antes de la *Agudeza y arte de ingenio*», *Hispanófila*, 35, 1969 (enero), pp. 33-43; Ynduráin, D., «Poesía, teología», en *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 305 y ss. En cuanto a la diversidad de materias que se reúnen en la *Agudeza*, son de notar los casos de «derivación» del discurso hacia temas de teología o de dogma (la Eucaristía, que en poesía compite con las figuras omnipresentes de la Virgen y de la Emperatriz Margarita de Austria).

que esmaltaban los ataques y críticas del Fénix contra los «pájaros nuevos», imitadores descarriados del culteranismo[18]. Critica a su vez el *flatus vocis* y toda oscuridad sin alma ni sustancia. De ahí, sin duda, la atención puesta en los textos sagrados, cuyas ingeniosas metáforas salvan la escritura de la ausencia de sentido.

Pero el texto de Gracián es también la única poética posterior a los debates aludidos, que presente un propósito tan amplio, hermanando el pasado y el presente de la poesía española para destacar el fundamento de una unidad que no es sino el universal ingenio, creador de conceptos, desde la poesía cancioneril hasta los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma.

Ahora bien, en el marco de los debates poéticos anteriores, el jesuita defiende la necesaria relación existente entre la «sutileza del pensar» y el verbo, idea fundamental de la *Agudeza*, desarrollada en el discurso II[19]. Gracián defiende a Góngora, lo salva y rescata al situarse con él en una concepción analógica entre el verbo y la idea. Así, la empresa literaria del jesuita tiende a restablecer una justicia poética al convocar a los dos contrincantes más famosos ante el tribunal del ingenio. Lejos de tomar partido, Gracián se presenta por encima de las guerrillas de antaño, porque están fuera de tiempo en el momento en que escribe la *Agudeza*, y porque el ingenio es universal tesoro, común a las lenguas y a los géneros, trascendente en el sentido propio de la palabra.

Defender el «pensar» lleva a perpetuar la útil moralidad horaciana que forma parte de la sustancia de la «literatura», según una tradición humanista vigente en el siglo XVII. Se restablece el sentido (la «urgencia del concepto») en el proceso de creación y en contra de un caos tanto más reprehensible y temido cuanto que se añade a una percepción conflictiva de la realidad política circundante. Cuando cita a Góngora, Gracián parece tener en mente cierta idea de la claridad, pues no menciona en sus ejemplos los rasgos más «empeñados» del poeta cordobés[20]. Gracián salva entonces la poesía y a los poetas, salva el sentido y con él el placer que siente el lector al descifrar. La variedad no tiene como única función el deleite: traduce, además, la aspiración del jesuita a reconciliar a los lectores con la dificultad que ha modificado sustancial-

18 Discurso II, p. 49 y *La Dorotea*, IV, 2, p. 343.

19 Discurso II, p. 58.

20 A. Egido habla del «colofón didáctico [...] eligiendo los versos en que latía el Góngora moralizante, definidor, aforismático», *op. cit.* (nota 7), p. 57. Gracián busca desesperadamente la sentencia vital, ingeniosa, semilla de sentido y de creación; de ahí la indiferencia frente a la mezcla genérica de los ejemplos. Sobre Gracián y Góngora ver Blanco, M., «Góngora y el concepto», en *Góngora hoy, I-II-III*. J. Roses ed., Córdoba, Colección Estudios Gongorinos, 2002, pp. 319-346.

mente la concepción de la escritura, ofreciéndoles el alma de la poesía en una poesía del alma, una poesía que «da dolor», convocada en virtud de simpatías estéticas, de gratitud familiar, de homenajes amistosos que dan al texto una dimensión afectiva. La admiración literaria acompaña al propio autor en busca de una voz y vía poética que se desarrolle al mismo tiempo que inicia al lector a una búsqueda del sentido. El análisis sale de las fronteras de las controversias infecundas.

En cuanto al estilo del Fénix, Gracián se muestra como un crítico perspicaz que, al menoscabar lo que le opone a Góngora, presiente lo que reconocerá la crítica posterior. Tal interpretación parece acertada tomando en cuenta las *Rimas Sacras* y *La Dorotea*, aunque ésta última no fue citada por Gracián. La obra refleja, en efecto, una orientación «conceptista», en cuanto a la estructura general y a la escritura interna.

II. Una lectura de *La Dorotea* a la luz del concepto

Es de sobra conocida la expresión «figura del donaire» empleada por José F. Montesinos a propósito de *La Dorotea*[21]. El ingenio y el uso del concepto son una clave de la estética tardía de Lope. Lo muestra esta obra «dramática» en la encrucijada de posturas literarias diversas, tan renacentista y barroca a un tiempo. ¿Cómo y en qué contexto emergen, entonces, los rasgos «conceptistas» en la confesión sentimental y lírica de Lope?

La distancia respecto al teatro que —por motivos históricos— genera una obra para leer[22], abre un campo de libre creación verbal que hace posible la incursión en formas ingeniosas, ahora que se han sustituido las galas propias de los vestidos de los personajes por los ornamentos del ingenio[23]. Sin embargo, la liberación de las trabas de la escena no excluye la permanencia de la oralidad —ampliamente representada por la Gerarda y por su abusivo uso de refranes— que contribuye a la prontitud elocutiva, característica de los diálogos entre amos y criados[24]. En semejantes situaciones de diálogo, el ingenio emana de una tensión propiamente conceptual, en la que se trata en primer lugar de resolver una dificultad, un

21 *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969.

22 Moll, Jaime, «¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?», *1616*, II (1979), pp. 7-11.

23 El ornato ocupa un puesto clave desde el prólogo «Al Teatro». *La Dorotea*, *op. cit.* (nota 1), p. 59, y acto IV, 2, p. 355.

24 La agudeza procede también de una mezcla de tonos, una caída brutal en el momento en que, falto de argumentos, el criado zanja una cuestión de amor insolucionable con un cuentecillo en forma de apotegma. Véase *La Dorotea*, *op. cit.* (nota 1), III, 1, p. 240.

«reparo» diría Gracián, una contradicción entre amar y aborrecer, por ejemplo[25]. Nos encontramos en estos «casos» ante una prueba de virtuosismo dialéctico en la que se instala el ingenio conceptuoso, de raigambre ante todo tradicional, pues los *Diálogos de amor* de León Hebreo son la fuente de esta casuística del amor[26]. Ahora bien, el concepto coincide aquí con la acepción que le da Gracián en el Discurso II de la *Agudeza*. En el texto de Lope, éste surge en un contexto de tensión —tanto estructural como personal y moral—, motivo esencial aquí. *La Dorotea* está fundada en una serie de disyuntivas dolorosas, de contradicciones que constituyen el manantial dinámico de una obra dramática carente de «acción». El concepto suple así esta falta, confiriendo en cambio mayor vitalidad a la escritura. La contradicción se impone ya en la situación inicial de desenamoramiento de dos amantes, constantemente contrariados por las intercadencias del corazón del uno y el otro. Semejante contradicción motiva el trastorno de las unidades. Los imposibles nutren el drama. Si la «acción en prosa» roza con la tragedia, es por la presencia de los obstáculos que suponen para el amor la honra, el interés, el tiempo, el olvido... El concepto brota de tales contrariedades, haciéndose concepto por contrariedad o disparidad. *La Dorotea* se desenvuelve literalmente en una continua tensión entre dos extremos, para usar el vocabulario de Gracián: Dorotea-Fernando, Fernando-Marfisa, Bela-Dorotea,

25 Sobre las disyuntivas afectivas, véase el primer monólogo de Dorotea (I, 3), o la discusión erudita: III, 1, p. 288 (amar/aborrecer); III, 2, p. 240 (placer / pesar, amar / dar) y Ruiz-Gálvez Priego, E., «*La Dorotea* y la casuística amorosa», en *La Dorotea*, Güell, Monique, dir., Paris, Ellipses, 2001, pp. 112-127.

26 El concepto en el diálogo remite a varias fuentes entre las cuales desempeñaron un papel importante las Academias literarias (véase Amezúa, Agustín de, *El Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. facsímil, Madrid, RAE, 1989, «El alma de los ejercicios académicos no era el saber filológico ni la erudición, ni la elocuencia, sino el ingenio y la facilidad poética; el ingenio para vencer las dificultades que, de industria, se acumulaban, poniendo a prueba el de los concurrentes, y la ligereza y prontitud en el versificar para el más gracioso desarrollo de los temas extravagantes y ridículos», vol. IV, p. 75. Se dice también que en la Academia de los Nocturnos: «Para los [temas graves], empleábanse preferentemente los sonetos, tercetos o silvas, destinados a describir pasiones, virtudes, vicios del alma u otros conceptos abstractos, la soberbia, la locura, la melancolía». Véase Casas Rigall, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995. El concepto en Lope, ajeno a la idea de cálculo que le darán los teóricos del conceptismo en Italia, requiere facilidad (véase Blanco, Mercedes, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992, p. 374). El ideal del concepto procede de un estilo natural. Esta concepción «naturalista» subraya la compenetración entre vida y literatura, porque en la experiencia afectiva estriba el «alma» del estilo. Sobre el equilibrio entre artificio y naturaleza en Lope véase Monge, F., «Literatura y erudición en *La Dorotea*», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 449-463.

Teodora-Dorotea. En estas disparidades, el núcleo siempre es Dorotea, tercer término cuanto más bello en este juego de entrecruzamientos.

Si el desarrollo del ingenio agudo y sutil refleja sin duda ninguna —en el Lope de la vejez— un placer de la escritura vinculado a la re-escritura de una experiencia amorosa, se inscribe además en una defensa de la lengua castellana, de lo hispánico, en oposición con la jerigonza extranjera de la nueva lengua inventada por los poetas gongorinos ridiculizados en el acto IV. La ortodoxia está del lado del «conceptismo» que echa sus raíces en una tradición castiza, popular (el refrán) y en una poesía de inspiración cancioneril, *rediviva* en el romancero[27].

Pero más aún, otra cara del concepto se manifiesta en el último acto, que marca el desenlace de la trama, tan sorprendente que parece haber sido escrito con posterioridad al resto de la obra, con la misma distancia que manifiestan los cinco coros conclusivos de los actos (dedicados cada uno a un concepto del amor). El último acto señala una distancia reflexiva, terreno propicio al reino de la sentencia. El concepto se apoya allí en una reflexión grave que asoma entre las burlas de un final de juego absurdo. Se encaja en la sentencia moral de tema filosófico, procedente de la discusión sobre el libre albedrío y la influencia de las estrellas entre el poeta Fernando y el astrólogo César; discusión que da rienda suelta a una meditación entrecortada que recuerda el motivo de la tristeza de ánimo, propia de las «barquillas» y las «soledades».

El concepto es aquí el correlato de la expresión del desengaño. Lope aprovecha las potencialidades epigramáticas de la sentencia. Es sentencioso en el desengaño. Pero en la relación que se establece *ipso facto* entre desengaño y sentencia, Lope parece prolongar una experiencia ya marcada en las *Rimas Sacras*, en las que explora los resortes de la expresión conceptual a través de las glosas filosóficas en particular[28].

Entonces, ¿no sería de igual procedencia la expresión del concepto en *La Dorotea* y en las *Rimas Sacras*? El desengaño se hace fuente lírica y conceptual en Lope, como en la mayoría de los ejemplos poéticos coleccionados por Gracián. Las consecuencias miran hacia *El Criticón* y sus fuentes, que podrían situarse así en el ámbito de la poesía, y de una poesía del desengaño que se perfila en *Agudeza y arte de ingenio*[29].

El concepto como tensión brota en el caso de Lope de una experiencia fundamental de desgarramiento personal (que genera la ambigüedad del desenlace en *La Dorotea*), y recuerda la postura penitencial

27 Lama, Víctor de, «Lope, poeta de cancionero», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 179-196.

28 Novo, Yolanda, *Las* Rimas sacras *de Lope de Vega: disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

29 Véanse los ejemplos citados en el tomo I, p. 50, 52, 55-56, 59-60, 63.

del yo poético en las *Rimas Sacras*, teñidas de ascetismo y de sentido de culpa, donde el autoexamen se ensancha en una reflexión sobre el tiempo y la muerte. La tensión, en ambas obras, se sitúa en la base de una doble temporalidad, entre pasado y presente, juventud y madurez, que remite tal vez a una vertiente sacra del conceptismo[30]. Entre las dos edades está la conciencia lírica, grave y desengañada, que percibe lo irrisorio y lo vano de las incertidumbres sentimentales de sus personajes, en pos de una idea del amor que los aleja del tiempo presente.

El desengaño resultante del «dolorido sentir» de un sujeto ante el drama de la temporalidad (aún más crucial quizá en Lope), expresa una escisión entre el yo presente y el yo pasado, «la realidad y el deseo», la vida y la literatura, el engaño y el desengaño. Tales disyuntivas dan vida a la escritura, anunciando ya la perspectiva estética graciana. En *La Dorotea* sigue, pues, su cauce un proceso meditativo que se alza como una voz paralela al canto poético-dramático. Asoma un desengaño «latente» a través de la dinámica de vaíven (expresada en el programático romance «A mis soledades voy»), en la que cuaja una meditación seria, agazapada detrás del canto amoroso[31].

La belleza de la expresión poética parece proceder de un dolor vencido que constituye la tónica de la línea de continuidad que traza Gracián desde la poesía cancioneril hasta Lope. Lo que se ha dicho con razón a propósito de la fuente cancioneril de la *Agudeza* podría aplicarse quizá al resto de los ejemplos que escoge Gracián y que manifiestan una unidad temática profunda[32], como si el concepto estuviera ligado a la tensión ya no verbal, sino más bien afectiva, relacionada con el género de la meditación filosófica sobre la vanidad, la inminencia de la muerte o el tiempo[33]. Si el concepto traduce un esfuerzo para superar un círculo vicioso entre amar, morir o perderse[34], viene a cubrir también un temor

30 Sobre la influencia de Ledesma, véase Carreter, Lázaro y Correa, Gonzalo, «El conceptismo sagrado en los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma», *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXX (1975), pp. 1-32; Carreño, Antonio, «Notas a la lírica sentenciosa de Lope de Vega», *Boletín de Filología*, Universidad de Chile, XXVIII (1977), pp. 375-385

31 Véase Torres, Milagros, «La latencia erótica de *La Dorotea*», en Güell, M., dir., *La Dorotea*, *op. cit.* (nota 1), pp. 128-142. El desengaño parece seguir una vía de expresión paralela a la del erotismo. Es precisamente lo que refuerza la remanencia del deseo.

32 Battesti-Pelegrin, Jeanne, «La lyrique du xvème siècle à travers le conceptisme de Gracián», *Cahiers d'Etudes Romanes*, 10 (1985), pp. 33-53.

33 Tensión vida-muerte constante en los ejemplos de la *Ag.*, p. 63, 81, 87, p. 139, 144. Gracián reúne una colección selecta de piezas sobre el tema de la rosa que conlleva implícitamente el mismo tema del desengaño.

34 «Ce débat d'essence religieuse, où la raison lutte contre les différentes manifestations de la sensualité instinctive trouve dans l'argument conceptueux un mode d'expres-

a la muerte, y sobre todo al olvido. Tiene así una función vital al inscribir la palabra en un presente de verdad eterna, como permite pensarlo la acumulación de sentencias a la hora del desenlace en *La Dorotea*[35]. Y cobra entonces una eficacia espiritual.

Finalmente, la cara oculta del concepto, más allá de la escritura ¿no sería para Gracián el desengaño, como motor verdadero, secreto y disimulado de la literatura? El arte es, por consiguiente, el producto de una tensión interna que desemboca en un reto: crear una obra de arte a base de una experiencia dolorosa, un malestar[36]. Tal hipótesis nos proyecta ya hacia *El Criticón*, donde la creación procede de la búsqueda de un objeto inaccesible, Felisinda, ausente y definitivamente perdida. Así el desengaño, fuente lírica para los poetas pasados en revista por Gracián, da lugar a otra experiencia poética en *El Criticón*, donde el concepto se hermana con la sentencia filosófico-moral.

Para terminar, asoma en los discursos de la *Agudeza* lo que llamamos la tentación poética de Gracián; la cual podría explicar que el escritor escape tan a menudo de la definición para dar la palabra a los ejemplos. No recarga el discurso con farragosos comentarios que vendrían a ahogar el espíritu de la letra. En esta tentación y seducción reiterada por la palabra, Lope pudo haber sido un aliciente, al igual que Góngora. Se siente en Gracián un placer indudable por escribir, cantar o recitar mentalmente tantas joyas preciosas, engastadas en una prosa no siempre adusta, pues sorprendemos de vez en cuando algunos deslices de la pluma hacia una expresión en prosa mimética del objeto poético recordado[37].

Ahora bien, esta fuente poética de la creación graciana, tal vez no suficientemente estudiada, se relaciona con una vertiente desengañada de su filosofía moral. La literatura es inseparable de una experiencia vital: «el curso de la vida en un discurso». Ésta constituye el alma del

sion privilégié, à la mesure de l'ardeur du combat intérieur, à l'issue incertaine», Battesti-Pelegrín, J., *op. cit.* (nota 32), p. 51.

35 El estilo sentencioso en el Acto V coincide con un vocabulario propio de la filosofía moral que se justifica por el discurso sobre las estrellas, la inclinación del libre albedrío. Se relaciona, además, con la insistencia (diseminada a lo largo de la obra) sobre la relación cuerpo-alma, y sobre el tiempo como fuerza trágica, destructora del amor y del placer, mientras se citan a Séneca y a Cicerón: V, 9, p. 480, V, 10, p. 490.

36 Para Gracián la hermosura no excluye la disonancia. Lo prueba *El Criticón*, nacido de una tensión entre la búsqueda de la Felicidad y el peregrinaje por un mundo inmundo. Gracián escribe sobre y desde un mundo en vías de desintegración. En la época de la *Agudeza* están las teorías en declive. Su actitud coincide con la de Góngora, en este aspecto. La poesía es, pues, una gran metáfora de la regeneración, que nace de las cenizas de un mundo en escombros.

37 Así, tras citar un epigrama o soneto de Luis Carrillo, escribe Gracián, sin relación formal directa con el contexto del poema, véase, t. I, p. 63.

concepto y su amargo fruto. Tal idea es común en Lope y en Gracián. Entonces, además de ciertos parentescos puntuales[38], la relación entre ambos autores concierne la sustancia misma de la escritura (árbol, fruto y alma, noción central en la *Agudeza*): en definitiva, la escritura emana de la vida para Lope como para Gracián.

¿No sería lícito pensar que Gracián fue, en fin, conceptista porque era fundamentalmente poeta? Tal idea llevaría también a considerar desde esta perspectiva los orígenes poéticos del desengaño en Gracián a partir de una fuente lírica lejana.

Por fin, común a los dos «poetas» es la idea, casi obsesiva en este siglo, de la hermosura. En la *Agudeza*, la poesía y la búsqueda de la hermosura permiten escapar y distanciarse momentáneamente de los problemas político-morales, situados hasta ahora en primer plano. Este libro representa así una pausa que hace penetrar al lector en el mundo de lo bello, sin ocultar la fuente dolorosa de donde nacen los versos, y ofrece la ocasión inesperada de tomar nuevo aliento antes de seguir los pasos de los dos viajeros del *Criticón*[39]. La hermosura es aquí el ideal de perfección pensado por Gracián, accesible desde la palabra misma, fuente primera de creación. Salvar el mundo por la palabra es la ética poética graciana. Si la palabra abarca un mundo en sí, siembra la imagen en la mente del lector. Ahí está toda la concepción de un lenguaje que aspira a la vida y a reproducirse en otro. Es la tabla de salvación del naufragio. La poesía de la *Agudeza* revela una aprehensión del mundo a la luz del desengaño, un dolorido sentir, germen de la novela última.

«Y así con sus preceptos y rigores
cultiva el arte naturales flores.»
Lope de Vega, *Epístola a Claudio*

38 Lope habla de una *Falsirena* (soneto n° 280, *Rimas*). Un ejemplo de agudeza nominal: amor / Roma (soneto 17, *Rimas*), *Rimas humanas*... p. 138, o la expresión «exprimir un concepto» que emplea Lope en el Prólogo. Ciertos sonetos bien se prestan a una lectura a la luz del conceptismo de Gracián, aunque no citados por el jesuita, como el soneto 65, en el que una serie de oposiciones anulan toda afirmación posible, para decir la vanidad y la decepción sentimental. Lo expresa el último terceto: «Venganza injusta Fama infame pida, / que es dentro arderse y por defuera helarse, / bastardo efeto de verdad fingida», n° 102, p. 201.

39 La poesía se hace también ejercicio en la *Agudeza*, donde las composiciones no pocas veces marcan pausas dedicadas a la meditación metaforizada de la muerte o de la brevedad de la vida. La palabra poética toma mentalmente el relevo de la imagen, en sentido jesuítico, si bien tiende a suscitar la imaginación poética del lector.

Técnicas dramáticas tirsianas[1]

Sofía Eiroa

El estudio de las técnicas dramáticas tirsianas es el fruto de un proyecto en el cual partimos de la hipótesis de que la comedia, manifestación de un teatro comercial y masivo, se construye con elementos tópicos tanto en el aspecto ideológico como en el poético y estructural. Uno de los principales objetivos de nuestro estudio es confirmar, de manera fehaciente y deducida de un amplio *corpus*, la existencia de unos moldes estructurales compartidos por todos los dramaturgos. El análisis de las técnicas de construcción de la ficción dramática vendrá también a mostrar las variaciones que se dan a lo largo del tiempo y las peculiaridades de cada poeta. Para realizar dicho análisis trazaremos una perspectiva semiológica, pero rehuyendo las caprichosas terminologías de determinadas escuelas, y el abuso de esquemas y gráficos. Por otro lado, la recepción de la comedia española depende en buena medida del conjunto de estas técnicas dramáticas al servicio de un *corpus* artístico. Este estudio, por lo tanto, no es ajeno a las condiciones de recepción actual del conjunto de la obra dramática tirsiana, a sus posibilidades contemporáneas de representación y a la repercusión que dicho *corpus* podría tener en un público de ahora en función de sus «técnicas».

La comedia áurea no sólo destaca por su interés artístico. Su extraordinario valor estético y sociológico la hace un objeto de estudio multiforme y ambiguo. Las conclusiones de conjunto y el estudio pormenorizado de alguno de los fenómenos pueden ser pautas fundamentales en el transcurso de la investigación. Sería absurdo pensar, por otro lado, que Tirso presenta la misma madurez expresiva en todas sus piezas. En ellas se observa, en muchos casos, que a pesar del dominio visual escénico del dramaturgo hay en él un proceso evolutivo. Como pocos autores, Tirso reaprovecha, además, aquellos mecanismos que mejor le parecen o que más éxito le han deparado en numerosas ocasiones[2].

1 Investigación realizada gracias a una beca de Caja Murcia y al proyecto de investigación *Técnicas dramáticas de la comedia española. Tirso de Molina*, subvencionado por la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura de España (PB98-0314-CO4-03).

2 *Cfr.* Nougué, André, «A propos de láuto-imitation dans le théâtre de Tirso de Molina», en *Mélanges à Marcel Bataillon,* Burdeaux, 1962, pp. 559-566, y Templin, Ernst H., «Another Instance of Tirso's Self-Plagiarism», *Hispanic Review*, V (1937), pp. 176-180.

> «La técnica dramática está estrechamente vinculada a los sistemas de producción teatral. (...) Nuestro poeta maneja varias convenciones dramáticas, influidas por los medios de producción y las técnicas y espacios escénicos, pero no determinadas por ellos: las técnicas y los sistemas de producción inclinan pero no fuerzan los designios creativos del dramaturgo»[3].

Estas palabras de Pedraza resultan muy esclarecedoras; es cierto que su análisis se centra en el estudio del teatro calderoniano, pero los esquemas fundamentales en lo concerniente a «técnicas dramáticas» son extrapolables a la producción dramática tirsiana. Pocos estudiosos del teatro áureo se han atrevido a delimitar el amplio y confuso terreno de las convenciones y técnicas dramáticas. Algunos artículos que mencionan estos términos[4] no especifican de una manera definitiva cuáles son y en qué consisten dichas técnicas.

Ciertamente, a partir de Lope de Vega el modelo de la Comedia Nueva se va perfeccionando de la mano de autores como el que nos ocupa[5]; pero no olvidemos que el genio creador de los dramaturgos áureos está muy por encima de conceptos técnicos y sistemas productivos. La magia del teatro tirsiano, que le ha llevado a nuestros escenarios actuales con la misma frescura que pudo tener en el lejano siglo XVII, no es fruto de una fórmula matemática ni de caprichosas leyes de probabili-

3 *Cfr.* Pedraza, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro,* Madrid, Alianza, 2000, p. 78.

4 Lida de Malkiel, M.ª Rosa, «La técnica dramática de *La Celestina*», en Schwartz Lerner, L. y Lerner I., eds., *Homenaje a Ana M.ª Barrenechea,* Madrid, Castalia, 1984, pp. 281-292; Pedraza, Felipe B., «La Celestina en las tablas: sistemas dramáticos y técnicas escénicas», en Torres Nebrera, G., ed., *Celestina: recepción y herencia de un mito literario,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 97-124; Farrell, Anthony J., «Imagen, motivo y técnica dramática en *El niño inocente de La Guardia*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega,* Madrid, EDI-6, 1981, pp. 399-404; Bermejo, A., «Del grito al susurro. (Observaciones acerca de la evolución de la técnica dramática de Valle-Inclán)», *Leeds Papers on Hispanic Drama,* Leeds, 1991, pp. 61-91; Vara Donado, José, *La técnica dramática de Sófocles,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996; Deyermond, Alán, «Historia Sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique» en Beltrán, J., Canet, J. L. y Sirera, J. L., eds., *Historia y ficciones, coloquio sobre la literatura del siglo xv: Actas del coloquio internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València,* València, Universitat de València, 1992, pp. 291-305; Domínguez de Paz, Elisa M.ª, «La aportación teatral de José Zorrilla: aproximación a su técnica dramática a través de una refundición», en *Homenaje a Fradejas Lebrero,* Madrid, UNED, II, 1993, pp. 565-580, y Shaw, D. L., «Acerca de la técnica dramática de *El hermano Juan*», en *El teatro de Miguel de Unamuno,* San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987, pp. 213-226.

5 *Cfr.* Florit, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista Estudios, 1986.

dad. Destacamos también en este trabajo, frente a otras manifestaciones dramáticas, palaciegas, privadas, etc., los corrales de comedias como el espacio natural de la mayor parte de las obras tirsianas.

Espacio dramático vs. espacio escénico[6]

Es la palabra de los actores la que crea normalmente el espacio dramático tirsiano. Así lo vemos en innumerables ocasiones. Dichos elementos no tienen porqué tener su correlato físico en el espacio escénico. En otros casos, la complejidad de los espacios, sobre todo de aquellos que transcurren en lugares agrestes o selváticos, con riscos, valles o ríos; hace que sean los personajes los que se ocupen de recordar al auditorio el sitio donde se desarrollan sus acciones[7]. El público desde su proceso de ficcionalización debe construir lo narrado, lo que no significa que no se tuviera cuidado en diferenciar los diversos lugares de la acción en el espacio escénico. El vestuario y la lengua empleada se constituyen como signos supratextuales que definen la condición social de los personajes y su ubicación[8]. Las reducidas dimensiones del corral de comedia son superadas con creces por el ingenio del Mercedario y la imprescindible colaboración del público[9]. Estamos ante lo que se ha denominado «sistema de espacios fluidos o cambiantes» que aparece en la mayor parte de las comedias de corral. Resulta muy curiosa la reticencia del público actual a este tipo de ejercicios imaginativos tan corrientes para el público del Siglo de Oro. Probablemente se deba a la contaminación que sufre el teatro por parte de otro tipo de artes como el cine, y a la sobreabundancia de espectáculos basados más en la imagen que en la sugerencia de espacios ficcionales[10].

6 *Cfr.* Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología,* Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, p. 175. Véase sobre el mismo tema, Vitse, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», en *Notas y estudios filológicos*, Pamplona, UNED, 1985, pp. 7-32.

7 *Cfr.* Tirso, *Quien habló, pagó,* p. 533. Mientras no se especifique lo contrario, las ediciones corresponden a Ríos, B. de los, ed., Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas,* Madrid, Aguilar, 1989, 4ª ed., 4 vols.

8 *Cfr.* Oteiza, B., ed., Tirso, *El amor médico,* Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997, pp. 64-65: «El decorado escénico no se indica en las acotaciones; sólo en un caso se acota *de camino* (v. 1153) y *como en su casa* (v. 3138), espacios significados mediante el vestuario de los actores; todas las referencias espaciales son verbales, a través del texto dramático. El decorado verbal ayuda a imaginar o significar materialmente (...)».

9 *Cfr.* Tirso, *El castigo del penseque, op. cit.* (nota 7), p. 676.

10 *Cfr.* Palomo, Pilar, «Señales de fijación espacial en la comedia de enredo tirsista», en *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad de Málaga 1999, p. 184-202, y Varela Merino,

En ocasiones las referencias espaciales se mezclan con las temporales para una mejor localización de las escenas por parte del público[11]. Dichas referencias rara vez aparecen aisladas en su contexto, de manera el dramaturgo ofrece así a su público mayor cantidad de datos de interés. En otras obras, Tirso nos sitúa desde los primeros versos de la comedia. Es un recurso propio del modelo de la comedia urbana, que requiere una delimitación geográfica más precisa[12]. El espacio se mueve siguiendo el ritmo de la acción y los personajes. Los llamados «decorados verbales» resultaban de gran efectividad entre el público de los corrales, y, con apenas algún aderezo en el espacio escénico, cumplían a la perfección su papel de marco de la acción dramática, tanto en localizaciones interiores como exteriores[13]. Es importante también el cuidado que pone en recordar de forma precisa los detalles espaciales en los momentos determinantes de la trama. En Tirso de Molina destacamos además la preferencia por los zaguanes de las casas en las comedias de ambiente más urbano, de los jardines en las comedias de personajes nobles y de los paisajes agrestes en las de ambiente villanesco[14].

El tiempo dramático

El tiempo es uno de los elementos fundamentales del texto dramático, al que Tirso, dentro del conjunto de sus «técnicas», presta una especial atención. También en este caso se puede hacer una diferenciación

Elena, «la función teatral del espacio urbano en las comedias de Tirso», en Blanco Pérez, J. I., Ruiz Sola, A., Lobato, M.ª L. y Ojeda Escudero, P., eds., *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro Universidad de Burgos,* Burgos, Universidad de Burgos, 1996, pp. 355-367.

11 *Cfr.* Tirso, *La elección por la virtud, op. cit.* (nota 7), p. 324.

12 Para la delimitación del modelo de «comedia urbana» *cfr.* Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 77: «La calificación "urbana" la restringiré, en tanto etiqueta crítica, para los escenarios urbanos españoles coetáneos al escritor y al espectador (...) "la comedia urbana" (...) eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos situa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo».

13 *Cfr.* Tirso, *Don Gil de las calzas verdes,* Arellano, I., ed., Kassel-Barcelona, Reichenberger-PPU, 1988, vv. 776 y sigs.

14 Sobre el tema véase Florit, Francisco, «La escenificación de lo popular-villanesco en el teatro de Tirso de Molina», en Pedraza, F. B. y González Cañal, R., eds., *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de teatro Clásico,* Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, en prensa.

entre tiempo escénico y tiempo dramático[15]. Buena parte de la preocupación de Tirso por cuidar del tiempo dramático en el transcurso de sus obras se debe a la verosimilitud obtenida por esta técnica[16]. En muchas ocasiones las menciones temporales se hacen de forma puntual y continuada en el transcurso de la acción, esto ayuda a la conciencia de tiempo del auditorio[17]. Los plazos previstos por los personajes son también determinantes en el desarrollo de la trama. El espectador asiste únicamente a los momentos esenciales del conflicto[18]. No tienen por qué ser plazos en el límite de las veinticuatro horas. Tirso trata de adaptar su duración a las necesidades argumentales de cada obra[19]. En general la premiosidad del tiempo es puesta de manifiesto, sobre todo, por los personajes jóvenes, gran mayoría en la nómina de los protagonistas tirsianos. Los ejemplos son muy numerosos[20].

En otras ocasiones la reiteración temporal trata de dar verosimilitud a aquellas acciones que van a requerir más tiempo del ofrecido en el escenario[21]. Existe también un apoyo temporal a los desplazamientos realizados en escena[22]. El tiempo escénico del espectador ha de ser sustituido en su imaginación por el tiempo dramático que requeriría el desplazamiento real de los personajes.

Podemos deducir que la reiteración de detalles temporales revela desde el arranque de la comedia un manejo consciente de la restricción del tiempo como mecanismo potenciador del enredo. En algunas comedias Tirso de Molina juega constantemente con el manejo del tiempo en dos planos: tiempo escénico y tiempo histórico[23]. La insistencia consciente en estos detalles temporales relacionados con el marco histórico incre-

15 *Cfr.* Pavis, *op. cit.* (nota 6), p. 477.

16 Este interés será muy criticado, sobre todo por los partidarios de las unidades de tiempo clásicas, por las que la realidad temporal extraescénica debe de quedar reducida al máximo *Cfr.* Florit, *op. cit.* (nota 5), pp. 31 y sigs.

17 *Cfr.* Tirso, *Santo y sastre*, *op. cit.* (nota 7), p. 80.

18 *Cfr.* Tirso, *El árbol del mejor fruto, op. cit.* (nota 7), p. 321.

19 *Cfr.* Tirso, *La venganza de Tamar, op. cit.* (nota 7), p. 363.

20 Así lo vemos, por ejemplo, en *La villana de Vallecas*, donde doña Serafina se lamenta de los plazos establecidos para su boda con el fingido don Pedro en un alarde más de tiempo subjetivo. *Cfr.* Tirso, *La villana de Vallecas,* ed. S. Eiroa, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, vv. 3360-3365.

21 *Cfr.* Tirso, *La reina de los reyes, op. cit.* (nota 7), p. 206: «ALI: Muy largo cerco se espera».

22 Por ejemplo en *La elección por la virtud* los dos hermanos vuelven al pueblo después de vender en el mercado. El camino recorrido apenas se ha marcado en los versos que siguen. *Cfr.* Tirso, *La elección por la virtud, op. cit.* (nota 7), p. 339: «SIXTO: Aún no ha, hermana, anochecido, / y estamos en casa ya».

23 Así lo vemos en obras como *Antona García, La trilogía de los Pizarro* o *Mari Hernández, la gallega.*

mentan la verosimilitud de la pieza de cara al auditorio[24]. La comedia nueva se toma las libertades que considera oportunas[25]. En la mayoría de las obras tirsianas se restringe pertinentemente el tiempo representado, aunque la acumulación de enredos y sucesos atenten, para la crítica decimonónica, contra la verosimilitud[26]. Su fin esencial es el de evocar la realidad, y, para ello, una vez más se hace imprescindible la colaboración del público. La evocación de la realidad aparece entonces como uno de los grandes objetivos de las técnicas dramáticas analizadas, y, por extensión, de la comedia.

La estructura del reparto

Una figura destacada, la del protagonista, encabeza el reparto en las obras tirsianas permaneciendo en el núcleo de la acción y de los conflictos. Su intervención es decisiva en el desarrollo dramático, y su actuación suele tener un porcentaje de versos muy elevado en número al del resto de los personajes. Lope de Vega utiliza habitualmente esquemas triples, por lo que, en ocasiones, resulta difícil de determinar una figura protagonista[27]. En Tirso, en cambio, el /la protagonista no sólo es la voz principal del texto, sino que el resto del reparto se define a partir de las relaciones que establecen con respecto a esta figura principal. Otra característica fundamental del teatro de Tirso que ha sido puesta de manifiesto desde sus estudios críticos más tempranos es su preferencia por las protagonistas femeninas. En ellas concentra todas sus habilidades dramáticas y a ellas dedica buena parte de sus mejores versos[28].

24 Este tratamiento temporal requiere un análisis más amplio y detallado. Véase el capítulo dedicado a Tirso y su actitud ante la historia.

25 Si bien Lope recomienda al respecto. *Cfr.* Lope, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo,* ed. J. de José Prades, Madrid, CSIC, 1971, v. 193: «pase en el menos tiempo que ser pueda (...) procurando, si se puede, en cada uno [se refiere a los tres actos] / no interrumpir el término del día».

26 Sobre el manejo del tiempo en la comedia de enredo, véase Arellano, Igancio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», en *Convención y recepción. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1999, pp. 37-68, pp. 31-32. S. Maurel resalta la inverosimilitud de estas comedias; véase *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Universidad de Poitiers, 1971.

27 *Cfr.* Pedraza, *op. cit.* (nota 3), p. 86: «La crítica ha subrayado cómo en muchas obras de Lope de Vega resulta difícil determinar quién es el protagonista. En *Peribáñez,* por ejemplo, ese papel se lo disputan Casilda, Peribáñez y el comendador; el mismo esquema triple se repite en *Fuenteovejuna*: Laurencia, el comendador, Frondoso; e incluso en una obra tan bien estructurada y pensada como *El castigo sin venganza* se encuentran en pie de igualdad Casandra, Federico y el duque de Ferrara».

28 Muchas son las comedias de Tirso con nombre propio: *Marta la piadosa, Doña Beatriz de Silva, Antona García, Mari Hernández, la gallega; La santa Juana...* y

No hay una economía dramática marcada en el número de personajes. En general se trabajaba con amplios repartos; pero sí hay una economía dramática relativa al número de personajes fundamentales frente a los acompañantes y a aquellos que apenas poseen entidad dramática. Por este motivo, muchas son las representaciones actuales que prescinden de gran número de personajes; las restricciones numéricas en las compañías teatrales actuales también son una razón de peso a la hora de ciertos recortes en el censo de personajes. A pesar de la marcada estructura piramidal en los repartos con los protagonistas de cada caso como vértices que apreciamos en la mayoría de las comedias de fray Gabriel, hay algunos lances en que el dramaturgo se mueve entre los contrastes y los paralelismos. *La venganza de Tamar* se muestra como el ejemplo más claro[29].

En otras ocasiones, Tirso juega con la indefinición hasta que va perfilando un protagonista concluyente. La gradación del proceso hace que la aproximación del personaje al público se haga también de manera progresiva. De esta forma, es poco a poco que el espectador va interesándose por las peripecias de la heroína tirsiana. Aunque Tirso deja escaso margen para desarrollos psicológicos modernos en sus personajes, sí podemos tomar este recurso como una innovación en el conjunto de sus técnicas dramáticas. La técnica dramática que se refiere a la estructura del reparto en las comedias tirsianas se mueve entre la oposición y la semejanza del resto de los personajes con respecto a los protagonistas de cada caso. En este nuevo juego dramático destacan las heroínas tirsianas, en sus capacidades enredadoras y proteicas.

también son muchas las que hacen referencia a un personaje mujeril desde el título: *La mujer por fuerza, La mujer que manda en casa, La prudencia en la mujer*, etc. La importancia de los papeles femeninos no significa que Tirso carezca de personajes masculinos. Sus repartos están mayoritariamente constituidos por hombres, y, a pesar de las polémicas de autoría suscitadas, a él debemos la creación del personaje masculino por antonomasia: don Juan. Sin embargo, un gran número de caracteres masculinos tirsianos se presentan con un conjunto de rasgos específicos de un temperamento, derivando entre la complicidad con los manejos de la protagonista y el victimismo de sus engaños.

29 Durante el desarrollo de la trama, y aún teniendo presente desde el principio el papel definitivo de Tamar en el conflicto de ésta; tres son los personajes que se reparten el protagonismo. Son Amón, David y Absalón, sucesivamente, quienes cargan sobre sus hombros el peso dramático de una de las obras más duras de la producción tirsiana. La complejidad de los acontecimientos narrados en escena, y sobre todo la dificultad a la hora de establecer un juicio justo, se destacan mucho más con estas variaciones de perspectiva.

Las acciones paralelas y la variedad de escena

El juego de contrastes no es exclusivo de las *dramatis personae* en los repartos tirsianos. También en otros terrenos, como en el de la acción, Tirso construye su técnica mediante este recurso. Uno de los principios dramáticos del Siglo de Oro es mantener el interés del espectador. No se trataba, además, de un espectador cualquiera, puesto que nos estamos refiriendo a un público experto en la mecánica teatral. En este caso, la gradación de la acción y la heterogeneidad dramática son fundamentales[30]. Hay una estructura interna precisa incluso en las obras tirsianas aparentemente más descuidadas y sencillas. Muchas veces resulta difícil distinguir las estructuras contenidas en una acción aparentemente unitaria; a veces las oposiciones intrínsecas también se aprecian solamente con un análisis profundo de los principios constructivos. La aparición de varios mundos y las contraposiciones en los caracteres contribuyen a evitar una rigidez artificial en todo este proceso. De esta manera, el espectador no pierde de vista el hilo conductor, y la comedia no ve mermada su realidad natural, o al menos la apariencia de ella.

Otras veces, los mundos desdoblados que se contraponen son el urbano y el villanesco (*La villana de Vallecas*); el militar y el fantástico (*La Trilogía de los Pizarro*); el bíblico y el real —con anacronismos— (*La vida y muerte de Herodes*)[31]. Entre las características del avezado público al que nos referíamos en un principio, se encontraría la capacidad para comprender y seguir sin dificultad tramas paralelas extremadamente complejas según nuestra concepción actual. Tal vez por este motivo resulten todavía más curiosas las contraposiciones realizadas entre acciones graves y cómicas. No es infrecuente que tras una escena de fuerte dimensión dramática aparezca otra cómica e intrascendente[32].

30 Sobre esta cuestión véase López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols. reimp, vol. III, p. 27, y Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia en Castilla*, en Sánchez Escribano F., y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española (del Renacimiento y el Barroco)*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. ampliada, p. 268. Lope también tiene recomendaciones en este asunto. Véase Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 189 y 191.

31 Los ejemplos se multiplicarían por la cantidad de mundos tirsianos posibles: campesino, histórico, filosófico, mitológico, etc. Tirso habitualmente prefiere las unidades dramáticas con algunas desviaciones episódicas que no lleguen a la categoría de acciones secundarias. Dichas desviaciones se entramarían perfectamente en la única y principal acción.

32 Así se nos muestra en *La venganza de Tamar* o *La vida y muerte de Herodes*. Es bastante usual que los encargados de los instantes cómicos sean personajes secundarios pertenecientes al vulgo. En ocasiones la trascendencia dramática de dichos per-

Tirso contrapone mediante esta fórmula lo alegre a lo triste; lo culto a lo popular; lo trágico a lo cómico, en su búsqueda por el deleite del público. Ejemplos de esta manifiesta antítesis salpican toda su producción dramática[33].

El lenguaje dramático

Tirso de Molina escribe, como vimos, para un público experto; la pericia del auditorio se demuestra también en su familiaridad con un lenguaje dramático marcadamente conceptista. Buena parte de los logros de sus comedias se basan en la cuidadosa utilización de los recursos lingüísticos por parte del dramaturgo. En este sentido, Tirso de Molina es uno de los comediógrafos áureos de más recursos e imaginación. Encontramos una magistral caracterización de los personajes basada en el uso que hacen del lenguaje, puesto que los conocemos por lo que dicen y también por cómo lo dicen. Sin duda los mecanismos provocadores de la risa se apoyan frecuentemente en los juegos lingüísticos. Muchos efectos cómicos provienen del dominio del idioma y de la habilidad tirsiana en la creación de palabras y sus juegos con los distintos sentidos y significados. Los chistes, dilogías, equívocos, metáforas, paronomasias, etc. salpican por doquier las piezas dramáticas tirsianas. El efecto cómico e ingenioso del discurso resulta una técnica de gran fuerza dramática. Lo mismo podíamos decir del uso dramático que Tirso explota de frases hechas, romances, refranes y cuentos tradicionales. También para poner a prueba la capacidad de sorpresa del auditorio los utiliza de diversas formas[34]. El uso de los refranes[35] y las frases proverbiales queda puesto de manifiesto en muchos de los títulos de comedia

sonajes se reduce exclusivamente a estos interludios humorísticos. No sólo con el recrudecimiento de las acciones o parlamentos se introduce el humor; también tras las escenas lentas o con versos en un tono elevado Tirso ofrece al auditorio pensamientos en habla popular, canciones tradicionales, chistes...

33 En *La vida y muerte de Herodes*, a los más altos conceptos y el tono elevado le siguen los pastores Pachón y Tirso con sus chanzas rústicas. A pesar de tratarse de la misma temática amorosa, el tratamiento es tan diferente que se consigue un efecto cómico a la vez que una mayor caracterización de los personajes. *Cfr.* Tirso, *La vida y muerte de Herodes, op. cit.* (nota 7), pp. 640-641.

34 *Cfr.* Florit, Francisco y Madroñal, Abraham, «Aspectos de la comicidad de tradición oral en el teatro de Tirso de Molina» en Arellano, I., Oteiza, B. y Zugasti, M., eds., *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 83-96.

35 *Cfr.* Florit, Francisco, «Tirso de Molina y el uso teatral del refranero», *Monteagudo*, LXXXIV (1984), pp. 21-27.

tirsianos[36]. Aparecen cuentecillos en numerosas comedias[37]. También encontramos chistecillos tradicionales, insertos, en la mayor parte de los casos, en las intervenciones de los «graciosos»[38].

El empleo de los recursos conceptistas, una de las características fundamentales del lenguaje dramático tirsiano, se complementa con la observación del decoro para mayor funcionalidad. Los personajes principales tirsianos suelen expresarse en más de un registro, dependiendo de la personalidad o personalidades adoptadas en cada caso. De esta forma cuidan los vocablos adecuados a su nueva situación social[39]. Sustento fundamental del lenguaje dramático tirsiano es la versificación. Tirso emplea habitualmente una moderada variedad de formas métricas en las que se apoya también para cambiar de personajes y de acción. Se trata de recursos expresivos puestos al servicio de la ación dramática. En esto no se diferencian mucho del resto de las técnicas dramáticas expuestas con anterioridad. La evocación de la realidad y la complicidad del público se perfilan como las constantes de todas las técnicas dramáticas tirsianas. Bajo estos presupuestos podemos contemplar como «técnicas dramáticas» algunas de las expuestas por Lida de Malkiel en su análisis de *La Celestina*[40].

36 *El vergonzoso en palacio, Averígüelo, Vargas; Marta la piadosa, Bellaco sois, Gómez; Quien calla, otorga; Habladme en entrando, Quien no cae no se levanta, No hay peor sordo* o *Al buen callar llaman Sancho* (así se subtitula *El celoso prudente*).

37 *El pretendiente al revés, El caballero de Gracia, Todo es dar en una cosa, Averígüelo Vargas, La Santa Juana, La villana de Vallecas, La elección por la virtud, Desde Toledo a Madrid, El castigo del pensé que, El amor médico, Bellaco sois, Gómez* y un largo etc.

38 Es igualmente digno de mención el efecto cómico que Tirso consigue en ocasiones mediante el empleo del refrán en su uso real y literal de forma simultánea.

39 Es el caso de Violante en *La villana de Vallecas,* Baltasar en *Desde Toledo a Madrid* o Amón en *La venganza de Tamar* El cuidado se intensifica frente a aquellos personajes que pueden reconocerlos o albergar dudas sobre su personalidad. El reflejo lingüístico en estos casos es el sayagués, utilizado en rasgos léxicos, fónicos y de morfología verbal. No es el único lenguaje dramático empleado por Tirso en escena. También hace uso del gallego-portugués y del habla de germanías.

40 *Cfr.* Lida de Malkiel, *op. cit.* (nota 4). Según esta autora, hemos de tomar como tales también los apartes, las acotaciones escénicas, el paralelismo de los personajes y la ironía. Es una visión más abarcadora del conjunto de elementos que convergen para constituir lo que hemos denominado «técnicas dramáticas». Su aplicación al *corpus* dramático tirsiano se basa en buena medida en la suposición de la existencia de unos moldes estructurales comunes a todos los dramaturgos. Son muy numerosos los casos en que un personaje habla y sus palabras no van dirigidas a otro personaje, sino a sí mismo, y de esta forma al público. Es por ello que los apartes se convierten en una fórmula de diálogo directo con el auditorio. Además de poseer esta virtud, aumentan considerablemente las posibilidades de engaños y burlas recíprocas. Los apartes constituirían momentos de verdad interior, puesto que carece de lógica

En general, Tirso de Molina emplea todos los recursos a su alcance para que sus obras no queden aprisionadas por las convenciones escénicas. De este modo, realiza un manejo consciente de las técnicas como mecanismos potenciadores del enredo. Así lo vemos en el uso del tiempo y el espacio dramáticos, de las estructuras piramidales de sus repartos o del lenguaje conceptista. Pero eso no es todo, tenemos que destacar la colaboración requerida por parte del público ante este conjunto de técnicas puestas a su servicio. Es evidente que sin dicha colaboración, sin una complicidad consciente y manifiesta, los resultados de las técnicas serían insuficientes para el buen funcionamiento de las obras dramáticas. Así pues, la motivación rigurosa del Mercedario; el cuidado con el que subraya algunos aspectos dramáticos como los que hemos visto, y la sistemática presencia en el conjunto de su obra de todos estos recursos convergen para que la variedad no decaiga en ningún momento. Entendemos «variedad», según el modo barroco, como la principal técnica generadora del deleite. La variedad de la vida es infinita y en la evocación de la realidad a la que aspira toda comedia debe ser también infinita y a la vez singular a cada una de ellas. En esto consiste la inefable magia del teatro. A ello aspiran todas las técnicas tirsianas utilizadas, todas sus comedias y personajes.

que un personaje se engañe a sí mismo. El público aumenta su confianza en quien ha realizado el aparte y cuenta con una información privilegiada. Es interesante advertir que, en la mayoría de las ocasiones, los apartes no tienen una referencia explícita, sino que se deducen semánticamente por el contexto en que son dichos. Muchas veces corresponde a los modernos editores el señalarlos con respecto al cuerpo del texto. Otro elemento que podemos considerar «técnica dramática» es el constituido por las acotaciones escénicas. Se hace muy difícil diferenciar sin un cotejo exhaustivo previo cuáles son las acotaciones tirsianas y cuáles las ampliadas por los editores posteriores. Por otro lado, la escasez de acotaciones tirsianas deja una gran independencia a la hora de abordar una puesta en escena. En estos casos su ausencia también constituye una técnica dramática liberalizadora para el conjunto de la obra. En cuanto al paralelismo de los personajes, al igual que la variedad escénica, su mecanismo sirve para cambiar de manera radical la atmósfera de la situación planteada. Los personajes cómicos son contrapunto de aquellos más implicados dramáticamente en tramas y desarrollos escénicos más serios. La comedia barroca por sí misma ya tiende a la variedad; igualmente variado es el público que asiste a ella, y sus variados horizontes de expectativas. Para satisfacer tantos gustos el dramaturgo juega con todas las posibilidades y combina los personajes más elevados socialmente con los más bajos; los más divertidos con los más tristes; los bondadosos con los malvados, etc. La ironía corresponde, una vez más, al conjunto de las «técnicas dramáticas» que tienen sentido en colaboración con el público. Todo lo que los personajes hacen o dicen tiene sentido, y, aún más, podemos decir que son reacciones más o menos directas a una situación inmediata. Sin embargo, para los lectores y espectadores, lo que se dice tiene muchas veces más de un sentido y por lo tanto múltiples interpretaciones.

Estética escénico-lingüística y ficción cómica de los travestidos en las comedias de Tirso de Molina

Rosa Ana Escalonilla López

Durante el Siglo de Oro las tablas escénicas acogieron, con el máximo agrado de su público, piezas dramáticas que hicieron uso muy frecuente del recurso del travestismo, y, aunque prevalecía numéricamente el tipo de mujer disfrazada de hombre[1], tampoco era nada desdeñable la aparición y significación de los hombres[2] que se vestían con traje de mujer. La escena dramática áurea se convirtió en un verdadero laboratorio de mágicos efectos provocados por la morbosidad y el histrionismo de este tópico. Pero es importante mencionar que si bien fue Lope quien fijó la pauta y le dio forma definitiva, Tirso lo recreó y lo condujo hasta la perfección a través del máximo retorcimiento escénico[3]. Sólo la magistral sabiduría de Calderón consiguió años más tarde completar el círculo mediante la síntesis teatral de las distintas aportaciones anteriores a él[4], culminando el proceso escénico de transformación del travestismo[5] con la presencia de una mujer fuerte que apenas necesitaba el dis-

1 Es preciso mencionar los clásicos estudios de Carmen Bravo-Villasante (*La mujer vestida de hombre en el teatro español,* Madrid, SGEL, 1976) y de Miguel Romera Navarro («Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review,* II (1934), pp. 269-286), que constituyen un punto de partida y una referencia inexcusable para el estudio del travestismo en el teatro español del Siglo de Oro.

2 En el ámbito de los disfrazados de mujer la referencia la tenemos en el artículo de Canavaggio, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del segundo coloquio de GESTE,* Toulouse-Le Mirail, Institut d'Études Hispaniques et Hispanoaméricaines, 1979, pp. 135-152.

3 El tratamiento escénico-erótico del travestismo en dos de las piezas de Tirso *(Don Gil de las calzas verdes y El vergonzoso en palacio)* ha sido estudiado desde la perspectiva de la comparación y la continuidad en el teatro de Marivaux por Leal, Juli, «Érotique de la femme habillée en homme: de Tirso de Molina á Marivaux», en Jiménez, D. y Abramovici, J. C., eds., *Éros volubile. Les Metamorphoses de l'amour du Moyen Age aux Lumiéres,* Paris, Desjonquéres, 2000, pp. 163-174.

4 Esta gradación en el perfeccionamiento estructural y en el refinamiento constructivo a través del teatro de los tres dramaturgos fue señalada por Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español,* Madrid, Cátedra, 1995, pp. 334-335.

5 Acerca de la complicación escénica y teatral que alcanza el travestismo en el teatro de Calderón, véase Escalonilla López, Rosa Ana, «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica,* 9 (2000), pp. 477-508.

fraz para exhibir una idiosincrasia moderna y varonil vedada en aquellos tiempos a las féminas[6]. La adopción de una identidad sexual distinta a la original por parte del personaje disfrazado se lograba no sólo mediante el cambio de indumentaria, sino además, y de forma paralela, a través del lenguaje, la voz, la kinesia y la inversión de estereotipos socio-sexuales de la época, ofreciendo así un acontecimiento teatral dotado de gran viveza visual y de una asombrosa riqueza verbal y corporal en que los elementos de la amalgama histriónica se aliaban para sorprender y hacer reír al espectador. El travestismo permitió a nuestro dramaturgo adentrarse en el ámbito de la sátira y de la representación paródica[7]. La estrecha conjunción entre texto y escena provocaba en el espectador una risa subversiva[8] basada en la complicidad con el escenario. Pero no debemos olvidar que, tanto la risa como la espectacularidad teatral, la morbosidad y la ambigüedad generadas por el travestismo y su movimiento escénico en las comedias tirsianas[9], no sólo poseen una dimensión puramente artística y atrayente, sino que a menudo se

6 Véase Escalonilla López, Rosa Ana, «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura,* LXIII, 125 (2001), pp. 39-88.

7 José Mª Ruano de la Haza («Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo», en Arellano, Ignacio y Oteiza, Blanca, eds., *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles,* Pamplona, Madrid, GRISO, *Revista Estudios,* 1999, p. 150), puso de manifiesto el uso paródico de las convenciones de escenificación como aspecto distintivo de Tirso con respecto a sus contemporáneos, sobre todo por la utilización más asidua en sus comedias. La parodia como mecanismo de caricaturización humana y social fue puesta de manifiesto —desde dos perspectivas muy distintas de la comicidad— por Henri Bergson (*La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico,* Madrid, Espasa-Calpe, 1973) y Mijail Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento (El contexto de Franqois Rabelais),* Barcelona, Barral, 1974). Recogido por Lobato, María Luisa, «Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón», en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes, Anthropos,* 1997, extra 1, pp. 136-141, artículo en que también se hallan referencias clásicas relativas al origen de la risa, como la de Aristóteles en su *Poética*, Cicerón en *De l'orateur* y Quintiliano en las *Instituciones Oratorias*.

8 Bajtín desgranó su teoría acerca del sentido liberador y subversivo de la risa en sus ya conocidos estudios, *Rabelais and his world,* Bloomington, Indiana University Press, 1984 y *The Dialogic Imagination. Four Essays,* Austin, University of Texas Press, 1992. Robert Jammes («La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro,* Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, p. 9) distinguió entre la risa subversiva, de la cual se hace cómplice el público, no compartida por aquel que representa el orden, y la risa recuperada por las clases dominantes, que consiste en transformar la risa subversiva en ridiculez de las clases humildes y marginales.

9 Las ideas de Tirso acerca de la comedia y del teatro en general fueron expuestas a través del personaje de Serafina en El vergonzoso en palacio. Para ello véase la edición de esta comedia realizada por Rull, Enrique, *Tirso de Molina. El vergonzoso en palacio,* Madrid, Alhambra, 1986, pp. 13-22.

ponen al servicio de un objetivo crítico e ideológico que aprovecha los gustos del público barroco y su sentimiento histriónico del mundo y de la vida misma para proyectarse hacia el exterior. El travestismo se convierte así en un recurso con doble funcionalidad: la cómica y la ideológical[10], que se hallan indisolublemente unidas y que proceden fundamentalmente de los siguientes pilares:

1. La sátira de la educación y de las modas femeninas

Siguiendo la recomendación de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias,* Tirso incluye la sátira en sus comedias, no de una manera clara ni descubierta, sino solapada. En *El Aquiles*[11] esta sátira se presenta ante el espectador mediante distintos procedimientos. Uno de ellos es el constituido por el conjunto de las actuaciones kinésicas. De forma previa hemos de situarnos en la escena y recordar que Aquiles es un personaje masculino dentro de la comedia, que es representado, no por un actor, como sería lógico pensar para la representación de un papel masculino, sino por una actriz joven. Ésta es una condición claramente expresada por Tirso en la acotación referida a la primera aparición del héroe griego en la escena («Sale Aquiles, que ha de hacer la mujer vestida de pieles...», T. II, p. 966). Esta intencionalidad del dramaturgo halla su justificación, no en la necesidad de salvar la censura, como ha sido en ocasiones señalado[12], sino en una causa puramente teatral, pues la aparición de hombres vestidos de mujer y viceversa en las tablas españolas era un hecho tan denostado como recurrente, y, como ya sabemos, ni las más agresivas diatribas de los moralistas pudieron contra el poder omnímodo del pueblo, y menos aún de la aristocracia, que disfrutaba con esta clase de diversiones inversoras, tanto desde el punto de vista de los espectadores como de los protagonistas activos de fiestas y carnavales[13].

10 Aída Díaz Bild (*Humor y literatura,* Tenerife, Universidad de la Laguna, 2000, pp. 117-127) considera todo lo vinculado con el mundo de la risa, no sólo como efecto liberador en el individuo, sino además como eficaz vehículo de expresiones críticas y reivindicativas, como sucede en la critica feminista, que utiliza lo cómico como arma subversiva y como un modo de resistencia y autonomía frente a la sociedad.

11 Véase Ríos de Lampérez, Blanca de los, *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas,* 4 tomos, Madrid, Aguilar, 1989. En adelante citaremos mediante tomo y página.

12 Raúl A. Galoppe (*Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina,* Madrid, Pliegos, 2001, p. 109) se halla en esta línea, pues señala que «es posible que esto se deba a un intento por evitar la censura al vestir a un actor con ropas de mujer».

13 Véase el conocido artículo de Varey, J. E., «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623», en *Homenaje a William L. Fichter,* Madrid, Castalia, 1971.

La causa, según nuestro parecer, reside en el intento de lograr un mayor retorcimiento en la personalidad del disfrazado que, en realidad, es la disfrazada, y la sensación de profundidad psicológico-histriónica, como si de un cuadro dentro de otro se tratara. Pero las implicaciones kinésicas van mucho más allá. Durante toda la comedia Aquiles se ve obligado a reprimir sus impulsos viriles con respecto a Deidamia y los agresivos con respecto a Lisandro. Pues bien, el rasgo sensual y morboso de esa continua represión es aún mayor, si se percibe que procede de una mujer que adopta en escena el papel de un hombre que a su vez finge ante los personajes de la comedia que es una mujer que enamora a otra mujer. Es decir, lo que el espectador barroco percibe sobre el escenario es la existencia de la homosexualidad femenina. Recordemos que nos hallamos en un momento histórico en que este tipo de conducta era considerada una desviación, e incluso un delito[14]. Nos hallamos, pues, ante un espectáculo escénico-cómico que bordea peligrosamente las fronteras de la transgresión, pero que agrada al público y que reporta, por tanto, beneficios económicos.

Tras estas reflexiones previas, que deberemos tener presentes de continuo mientras analicemos el personaje de Aquiles, sigamos avanzando en el procedimiento kinésico empleado por nuestro dramaturgo para poner de manifiesto la crítica hacia la moda y la educación femeninas. Cuando Aquiles, fingiendo ser mujer, trata de ensayar la reverencia al estilo de la dama, primero hace la de soldado. A1 hacer la de mujer se cae de los chapines. Mediante esta caída física Tirso esboza, más allá de las evidencias visuales, una crítica a la situación psicológica de las mujeres de su tiempo, idea que más tarde desarrollará en su teatro, y no sólo a través de la comicidad, sino incluso en las comedias de santos. Mediante esa caída de Aquiles vestido de mujer se pone de relieve el adormecimiento de algunas mujeres, que vivían obsesionadas por las modas a pesar de que ello supusiera una auténtica trampa para su avance social. La moda de los chapines era absurda, incómoda y hasta peligrosa, pues no sólo era dificultoso caminar con ellos, sino que además provocaba frecuentes torceduras y caídas. Sin embargo, las jóvenes anhelaban impacientes el momento de poder calzarlos, pues representaba el ingreso en la edad adulta y constituía una señal de ser apta para galanteos o boda[15].

14 Véase, por ejemplo, Deleito y Piñuela, José, *La mala vida en la España de Felipe IV,* Madrid, Espasa-Calpe, 1959 y Bennassar, Bartolomé, *L'homme espagnol,* Paris, Hachette, 1975.

15 Véase Deleito y Piñuela, José, *La mujer, la casa y la moda,* Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 178.

Sólo unos pocos años más tarde Tirso culmina la expresión de esta idea en la comedia *La Santa Juana.* Mediante un expresivo y fervoroso soliloquio, el dramaturgo la conduce a una comunicación directa con el público, ante el que manifiesta sus quejas hacia ese tipo de calzado que contaba con la total simpatía de los espectadores de la cazuela, a pesar de que impedía la libertad de movimientos de las mujeres. En realidad éstos son considerados por Tirso auténticos símbolos de los obstáculos autoimpuestos por las mujeres para el avance de sus reivindicaciones sociales. Mediante su soliloquio, la disfrazada exhorta a las mujeres a liberarse de todos aquellos elementos que despiertan su vanidad, pero restan ímpetu a su participación social:

> Queda la Santa sola.
> (A los chapines).
> ¡Miren [...]
> ¿Esto a la mujer no avisa
> que, si sobre corchos pisa,
> por fuerza ha de ser liviana?
> Con corcho el mundo os engaña,
> hermosuras españolas...
> (T. I, p. 791)

Esta crítica hacia las modas femeninas no se halla aislada, sino que conforma toda una actitud existente en los contemporáneos de nuestro dramaturgo. Recordemos los ataques al guardainfante, al manto o al rebozo por parte de escritores, historiadores y cronistas de la época[16] como Quiñones de Benavente, Rojas, Quevedo, Antonio de León Pinelo, Ángel Stor, Fray Juan de la Puente, Pellicer, etc. El propio Calderón se hace eco en algunas de sus obras de estas absurdas modas, como por ejemplo, en *No hay burlas con el amor; El privilegio de las mujeres; Guárdate del agua mansa; Amor, honor y poder;* el entremés de *La garapiña,* etc.

Mediante la polisemia léxica Tirso refleja el descenso a un nivel social inferior por parte del disfrazado cuando se viste de mujer. Ello se refleja mediante el verbo «caen», que presenta dos significaciones distintas en el texto: la denotativa de movimiento corporal hasta dar en tierra y la connotativa o figurada de disminución de algún aspecto y pérdida de dignidad *(Dic. Autoridades).* En este caso, la última se inserta

16 Véase Suárez Miramón, Ana, « La función cómica del personaje guardainfante en el teatro de Rojas», en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero,* Madrid, UNED, 1993, I, pp. 453-67.

en el ámbito de la valoración social, que se ha visto disminuida en el disfrazado a causa de su ingreso en un grupo social desfavorecido al adquirir la apariencia femenina:

> Juráralo madre, yo
> que en haciéndome mujer
> había luego de caer.
> (T. II, p. 975)

Así como el disfraz masculino de la mujer refleja la preeminencia masculina y la libertad de movimientos de los hombres de aquella época, el disfraz femenino de los travestidos pone de manifiesto la debilidad y el sometimiento de la mujer barroca ante la superioridad social del hombre[17].

A través de la extrañeza y la ingenuidad de Deidamia ante el comportamiento de Nereida-Aquiles se evidencia la crítica de la educación que la generalidad de las mujeres recibían en aquella época. Como sabemos, se las enseñaba a bordar, recitar versos, cantar, bailar y tocar varios instrumentos musicales, aparte de movimientos y costumbres que pusieran de manifiesto su idiosincrasia femenina, como el recogimiento o una determinada manera de sentarse, pero, en general, leían poco y escribían menos[18]. En la comedia, Aquiles se rebela contra las tareas típicamente femeninas y Nereida queda sorprendida ante tan «notable» mujer, que no guarda la compostura para sentarse ni desea bordar. Es el reverso de la dama sumisa, propugnada por los moralistas reaccionarios[19], pero Deidamia la considera «notable» precisamente por su actitud rebelde, que la guía hasta su enamoramiento.

17 Esta distinta valoración de los disfrazados frente a las disfrazadas fue mencionada por Charles Vincent Aubrun: «El vestido femenino menoscaba la reputación y el honor del hombre que lo lleva: es un traje infamante. El traje masculino da fama y honor a la mujer que se disfraza con él» (*La comedia española, 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968, p. 209). Esta misma idea es compartida por Becker (véase Canavaggio, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII...*, cit., p. 148), quien considera el disfraz varonil de la mujer como valorizante y grato, y el femenino del hombre como vergonzoso por parecer afeminamiento, o sea, paso de una categoría superior a una inferior.

18 De ello, como ya sabemos, dio testimonio Mª de Zayas en sus *Novelas amorosas y ejemplares*. Acerca de la educación femenina véanse, por ejemplo, Ródenas, Mª Gloria y Vicent Colonques, Susana Mª, «La cultura escrita y la mujer», en *La voz del silencio. I: VIII-XVIII*, Madrid, Al-Mudayna, 1992 y Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

19 Recordemos, en esta línea, las recomendaciones de Fray Luis de León en *La perfecta casada* para ser una mujer dedicada a las labores de su hogar, a su esposo e hijos de manera modesta, recatada y silenciosa.

Por otra parte, la caracterización hiperbólica del personaje protagonista (Aquiles) contribuye a establecer una mayor distancia entre su doble dimensión femenina y masculina. Como hombre es un monstruo temerario y de espíritu guerrero, aunque extremadamente bello, como la generalidad de las disfrazadas. Como mujer, finge ser una doncella a la que se le supone un comportamiento recatado, tímido y modesto, como era la norma predicada por los moralistas. Pero Aquiles en ningún momento consigue desempeñar correctamente su papel femenino. Le traicionan sus maneras bruscas y resueltas. No hay que olvidar que la parodia tiene lugar, precisamente, cuando pueden compararse dos tipologías de personas, ya sea por el lenguaje, los movimientos o las actitudes. Por ello el efecto cómico es mayor, pues el público percibe a una actriz que finge ser un hombre de exagerada idiosincrasia masculina que ha de luchar por reprimirla a partir de los comportamientos del estereotipo femenino de la época. El resultado ante el espectador es tremendamente cómico y morboso, pues el espectador conoce desde el principio su identidad sexual. La hipérbole, el entrecruzamiento de sexos y ficciones y el juego histriónico entre lo que se insinúa y lo que se ve provoca una mayor posibilidad de contraste pero también un mayor distanciamiento[20] del espectador hacia los signos visuales y auditivos que recibe desde el tablado, lo cual redunda en el atractivo de la escena[21] y en el poder catártico y liberador de la comicidad derivada del disfrazado-disfrazada, y, por tanto, una fórmula sencilla para desgranar sus críticas a través de la risa.

2. Parodia de los galanes de la época y de las relaciones hombre-mujer

En *El Aquiles* esta parodia se presenta ante el espectador mediante la utilización de los siguientes procedimientos textuales y escénicos:

20 Este distanciamiento del espectador con respecto a la escena es un elemento común entre comedias y piezas breves y ha sido señalado como parte del proceso cómico, entre otros, por Lobato, María Luisa, *op. cit.* (nota 7), p. 136.

21 La seducción de esta máscara frente al público puede ser explicada desde la teoría de la mirada de Jacques Lacan al afirmar que «la relación entre la mirada y lo que deseamos ver implica una atracción. El sujeto se presenta como otro del que es, y lo que uno le muestra no es lo que él desea ver... No cabe duda de que a través de la mediación de las máscaras lo masculino y lo femenino se intersectan de la manera más aguda, más intensa» (*The Seminar Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trad. Alan Sheridan, Nueva York, W. W. Norton, 1981, pp. 104-107. Tomado de Galoppe, Raúl A., *op. cit.* (nota 12), p. 144).

En primer lugar, existen acotaciones kinésicas que ponen de manifiesto la ridiculez de algunas actitudes exageradas del galán a la hora de conquistar a una dama:

> Quédanse Aquiles y Lisandro; aquel
> bordando y éste hinca la rodilla a su lado.
> (T. II, p. 981)

En la actitud de Lisandro al hincar la rodilla en el suelo se observa la reproducción de fórmulas de galanteo enmarcadas dentro de la filosofía del amor cortés, en el que el caballero se convierte en esclavo de su dama y trata de ponerse literalmente a sus pies como símbolo de su vasallaje[22].

En segundo lugar, llama la atención la antítesis entre la declaración de amor de Lisandro, que se caracteriza por la finura de sus requiebros, y el enojo de Aquiles por haber sido capaz de enamorar a un hombre, reflejado en un aparte dirigido al público:

> LISANDRO.
> Agradecer debo a Apolo,
> mi Nereida, esta ocasión,
> ...y tan loco de esto estoy
> que el alma rendida os doy...
> AQUILES. (Aparte).
> ¿Esto Aquiles os faltaba?
> ¿A mí me enamora un hombre?
> (T. II, p. 981)

En tercero, el papel femenino que finge el disfrazado no responde en absoluto a la caracterización de una dama agasajada por un caballero dentro de los esquemas del amor cortés. Nereida-Aquiles no se muestra ni dulce ni delicada en sus formas, sino agresiva y violenta. Ello se pone de manifiesto a través de las acotaciones kinésicas, que muestran no sólo la exteriorización de su personalidad masculina y guerrera, sino además su enojo por tener que mostrarse como una dama ante un hombre, siendo él un héroe griego. Pero encubre estas maneras hoscas bajo un lenguaje caracterizado por la ironía y el sentido del humor. La parodia, una

22 Recordamos las palabras del Abate de Vayrac recogidas por Antonio Domínguez Ortiz: «se podría decir que son verdaderos ídolos a los que se prodiga el incienso. Los hay que no se contentan con besarles las manos sino que además hincan la rodilla» («La mujer española en una época en crisis», en *La voz del silencio*, cit., p. 309).

vez más, procede de la comparación implícita entre las formas externas expresadas por el disfrazado, y las femeninas estereotipadas y esperadas en toda una dama:

LISANDRO
Dadme una mano a besar
y en mi vida os daré celos.
AQUILES
No puedo negarla.
(Dásela y apriétale, y da gritos Lisandro)...
(T. II, pp. 981-982)

La ironía del disfrazado es interpretada como expresión de un «apretado» amor:

AQUILES
¿Qué queréis?
Yo siempre quiero apretado...
(Levántase y toma la espada de esgrima
y échale a espaldarazos).
(T. II, p. 982)

La idealización con que es percibida Nereida-Aquiles por su enamorado Lisandro no responde a la realidad con que es recibido por ella, a pesar de que le atraen sus formas masculinizadas. En esta dualidad formada por la imagen ideal de la mujer en aquellos tiempos y la realidad cotidiana de la misma se observa la influencia de Cervantes al parodiar el enamoramiento de don Quijote a la manera caballeresca hacia la rústica campesina Aldonza, que no responde ni de lejos a los planteamientos refinados que él espera encontrar en su idealizada Dulcinea. De esta manera también se conecta con la crítica hallada posteriormente en otros dramaturgos barrocos, como Calderón de la Barca[23], acerca de la duplicidad conceptual existente sobre la mujer en la sociedad barroca: ensalzada y tratada como una deidad por los parámetros del amor cortés y, sin embargo, disminuida, impedida y reprimida por los mecanismos preeminentemente masculinos de la época.

En *Don* Gil de las calzas verdes la parodia se genera mediante el nombre que adopta doña Juana al disfrazarse de hombre y el apellido que le

23 Por ejemplo, en El *José de las mujeres*. Véase también Sánchez Llama, Íñigo, «La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 941-947.

adjudica doña Inés por gracia del color de sus calzas —el verde[24]—, que según el discurso de Caramanchel hace referencia a sus inclinaciones galantes impropias de su edad. Tirso se recrea en la figura del anti-héroe. El caballero que finge ser doña Juana no posee un nombre aristocrático ni elegante, sino más bien cómico. Está presente en su nombre un juego léxico-semántico semejante al que Cervantes inventó para don Quijote de la Mancha, anti-héroe por excelencia y cuyas actuaciones obsoletas constituyen, a su vez, una parodia de ciertos comportamientos. El mecanismo cervantino consiste en el empleo de un sustantivo corriente y nada excelso que adopta connotaciones ridículas al ser empleado para designar a todo un caballero: Mancha como lugar geográfico pero también, figuradamente, como mancha de un linaje *(Dic. Autoridades)*. En este caso, Tirso ha querido parodiar al galán estereotipado de la época —extraído de la ideología del amor cortés— y le ha otorgado un aspecto cómico, desde su apelativo hasta el hecho de que no es real, sino un personaje ficticio interpretado por una mujer. El recurso se encuadra en el amplio contexto tirsiano del conceptismo burlesco que caracteriza el uso cómico del lenguaje en otras de sus comedias, como por ejemplo en *Marta la piadosa*[25]. La vulgaridad de su nombre de pila es expresada por el gracioso Caramanchel, que lo convierte en objeto de diversos juegos lingüísticos. Su apellido no hace referencia a un linaje ilustre o de rancio abolengo, como era propio del galán típico, sino que responde simplemente a una indumentaria y a un color que, ambos enlazados, llevan consigo una connotación cómica: Don Gil de las calzas verdes:

CARAMANCHEL
Que aunque es lampiño don Gil,
en obras y en nombre es verde...
Gil es mi amor, y es la prima
y el bordón de todo el nombre;
y en Gil se rematan mil...
(T. II, pp. 777-778)

Después del éxito obtenido por don Gil ante las damas, todos los demás galanes de la comedia se lanzan a la imitación encubierta de aquél.

24 El color verde de sus calzas ha sido atribuido a diversos valores simbólicos como la esperanza, la primavera, el deseo, etc., en relación con la caracterización dramática de doña Juana y con las perspectivas de sus interlocutores. Véase Arellano, Ignacio, *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 58 y Ly, Nadine, «Descripción del estatuto de los personajes en *Don Gil de las calzas verdes*», *Criticón*, 24 (1983), pp. 69-104.

25 Véase Arellano, I., *op. cit.* (nota 24), pp. 48 y ss.

Tratan de obtener idénticos beneficios amorosos mediante la adopción de su mismo nombre. Dicho de otro modo, no importaba lo falso o lo ridículo que pudiera llegar a ser el modelo estereotipado de galanteo amoroso: si tenía éxito, la sociedad lo acogía y lo repetía hasta la saciedad, e incluso hasta la ridiculez, en un afán por asimilarse a la nobleza. Hasta se conoce la existencia de decretos muy duros, tanto en época de Felipe III como de Felipe N, relativos al galanteo de los caballeros hacia las damas para evitar que las formas caballerescas tradicionales se degradaran[26].

Por otra parte, a pesar de que don Gil de las Calzas Verdes es en realidad una mujer, otras dos damas se enamoran perdidamente de él: doña Clara y doña Inés. Este súbito enamoramiento[27] de una disfrazada, que constituye en primer lugar un recurso presente en todo el teatro del Siglo de Oro, es empleado también en esta ocasión como estratagema para reflejar la superficialidad y frivolidad que caracterizaban las relaciones hombre-mujer[28], basadas, en gran parte, en el atractivo físico, en las falsas promesas y en una idea estereotipada tanto del galán como de la dama, tomando como prototipo a los protagonistas masculino y femenino del amor cortés.

En *Bellaco sois Gómez* se critica mediante la parodia lo falso o ridículo que podía llegar a ser un galán de aquella época, y al mismo tiempo lo admirado, por tener éxito en las relaciones amorosas. Una vez más, Tirso pretende criticar el ideal de caballero de la época, basado más que en verdaderos y altruistas valores, en su imagen superficial y frívola. Éste era el galán que triunfaba, exultante, en el ámbito social y amoroso: un galán que no es quien dice ser y que ni siquiera es un caballero, pues se trata de una dama disfrazada. Pero la falsedad no importaba,

26 Véase al respecto López de José, Alicia, «Sobre el modo en que los caballeros han de galantear a las damas y entrar en Palacio y en el aposento de la Reina», en Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal, Rafael, eds., *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro,* Almagro, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 215.

27 El recurso del súbito enamoramiento, como ya señalamos en nuestro trabajo «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», cit., p. 73, ha sido considerado desde diversos puntos de vista, como el de José Mª Díez Borque, para quien constituye un artificio literario en conexión con formas de la literatura amorosa infraliteraria (*Sociología de la comedia española del siglo XVII,* Madrid, SGEL, 1976, p. 28). Otra perspectiva es, por ejemplo, la de Mª Pilar González Velasco, que lo observa como un recurso de economía teatral (*Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 121).

28 Esta realidad de las relaciones amorosas entre los dos sexos en aquella época puede ser constatada en el estudio de Redondo, Agustín, *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI et XVII siécles,* Paris, Publications de la Sorbonne (Travaux du CRES), 1995.

sólo su éxito. Y lo peor de todo es que, basándose en este prototipo, otros repiten hasta el cansancio su esquema y sus maneras. En este caso, doña Ana finge ser don Gómez, y, ante el triunfo obtenido en la conquista de doña Petronila, dispuesta incluso a casarse con él, don Gregorio y don Francisco se lanzan a la emulación del afortunado caballero, y en una noche en que acuden a la ventana de doña Petronila, ambos se fingen don Gómez. La escena representada genera gran comicidad, y se refleja, sobre todo, a través de los apartes de los graciosos Boceguillas y Montilla, directamente dirigidos al público, que terminan, también ellos, emulando a sus respectivos amos y fingiendo que son don Gómez. La creación de neologismos a partir de sustantivos conocidos proporciona la posibilidad de desencadenar la risa sin que al público le dé tiempo, a causa del ritmo trepidante de la representación, de analizar las frases y el vocabulario del dramaturgo. Como ha señalado André Nougué, «hay un choque intelectual rápido que desencadena una emoción, de cierto tipo, variable según los individuos y su nivel de cultura»[29]. En el ejemplo que sigue a continuación, a partir de Gómez se crea el adjetivo «gomezio» y el verbo «gomezniar» ante la avalancha de caballeros que fingen la identidad de don Gómez. Recordemos que el ridículo en que éstos caen está propiciado a partir de la ficción creada por una mujer vestida de hombre que adopta la apócrifa identidad de don Gómez:

GREGORIO
Yo soy don Gómez.
MONTILLA (Aparte).
Ya tenemos dos don Gómez.
FRANCISCO
El que eso finge os engaña,
porque yo el don Gómez soy.
ANA
...¿Tres Gómez?. ¿Qué apellido
los guarnece?
FRANCISCO
Yo soy Ávalos y luego
Portocarrero...
GREGORIO
También
esos títulos se enlazan
en mí con el de don Gómez.

29 «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 79 (1976), p. 589.

ANA
No debe ser sin causa
el triunvirato gomezio.

BOCEGUILLAS
¿Quién va allá?

MONTILLA
Don Gómez.

BOCEGUILLAS
Tentad si es paja:
todo Madrid se gomeznia.
(T. IV, p. 1404)

3. LOS COMENTARIOS JOCOSOS DEL GRACIOSO SOBRE LA AMBIGÜEDAD SEXUAL DE LA DISFRAZADA

Mediante la visión conservadora del gracioso, Tirso transmite desde un enfoque cómico la crítica contra la ideología reaccionaria que castigaba duramente la ambigüedad sexual, presente de manera bastante ostensible, paradójicamente, en la sociedad barroca[30]. Y decimos paradójicamente, porque durante aquella época, como sabemos muy bien, la religión constituía un mecanismo de represión sobre las libertades sexuales pero, al mismo tiempo, como escribe Gregorio Marañón, la vida sexual de este siglo tenía una característica muy típica de las épocas de represión: «el contubernio con la religión y el sadismo... La expresión más atroz de esta degeneración del amor, nos la dan los lances... en que se achacaban sacrilegios sexuales al Conde-Duque y a Felipe IV»[31], calumnias que en realidad venían a constituir una forma de venganza para manchar la religión con las salpicaduras de algo que entonces se entendía como obscenidad. En la realidad cotidiana existía un gran temor hacia las represalias de la Inquisición contra los afeminados o contra las personas «dudosas» desde el punto de vista sexual. Y no digamos ya contra la homosexualidad, que era tratada como delito. Fue considerada «le détestable crime honteux et contre nature»[32]. Deleito y Piñuela

30 Quevedo cita entre las *Cosas más corrientes de Madrid y que más se usan,* «mujeres-hombres y hombres-mujeres en acciones y pelillos» y «ambigüi géneris». Recogido por Deleito y Piñuela, José, *El desenfreno erótico,* Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 74.

31 Recogido por Deleito y Piñuela, *op. cit.* (nota 30), p. 70.

32 Véase Bennassar, *op. cit.* (nota 14), p. 163.

reproduce la denominación que se le daba de «pecado nefando o crimine pessimo»[33]. En *Don Gil de las calzas verdes* las palabras del gracioso Caramanchel reflejan esta ideología:

> CARAMANCHEL
> ¡Jesús! ¿qué es lo que estoy viendo?
> ¡Don Gil con basquiña y toca!...
> Azotes dan en España
> por menos que eso. ¿quién vio
> un hembri-macho que afrenta
> a su linaje?...
> (T. II, p. 806)

Como conclusión podemos decir que, en torno al recurso del travestismo, Tirso de Molina elabora magistralmente toda una filigrana escénica enlazada en perfecta armonía con la estética lingüística de los personajes que fingen una personalidad de sexo contrario al suyo. La risa generada a través de esos mecanismos constituye, cómo no, una forma atrayente de atrapar al espectador barroco a través de la inversión y la ambigüedad sexual, la morbosidad, la sensualidad y el marcado histrionismo. Pero la explotación máxima y el retorcimiento al que son sometidos estos recursos no sólo adquieren sentido por y para el éxito de su teatro, sino que también se convierten en el perfecto mecanismo de transmisión ideológica subversiva dentro del principio, perfectamente asumido e integrado en aquella sociedad, del teatro dentro del teatro.

33 Deleito y Piñuela, *op. cit.* (nota 14), p. 64.

Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: la *Tabla* del *Hércules animoso,* de Juan de Mal Lara

Francisco Javier Escobar Borrego

Entre los humanistas más celebrados de la segunda mitad del Quinientos ocupa un lugar de privilegio el sevillano Juan de Mal Lara (*ca.* 1524-1571)[1]. Dos de sus obras de mayor aliento permanecen inéditas hasta la fecha: *La Psique* (posterior al 14 de mayo de 1561 y anterior a 1565)[2] y el *Hércules animoso* (1549-*ca.* 1565). La segunda de ellas, dedicada al príncipe Carlos (1545-1568), es un poema narrativo de sesgo épico-alegórico en octavas reales que compara los doce trabajos de Hércules con las gestas bélicas del emperador Carlos V[3]. Al final de la obra (fols. 352r-

1 Sobre la figura de Mal Lara, véase Sánchez y Escribano, Federico, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras,* Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1941, pp. 17 y ss.; Pineda Novo, Daniel, «Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI. Estudio biográfico-crítico», *Archivo Hispalense*, 46-47 (1967), pp. 1-91; Osuna, M.ª Inmaculada, «Juan de Mal Lara, humanista y traductor», en *Las Traducciones Poéticas en la* Filosofía Vulgar *de Juan de Mal Lara,* Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1994, pp. 27-39; y nuestro artículo «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la *Academia* sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», *Epos*, 16 (2000), pp. 133-155 (incluye a modo de apéndice la edición de un fragmento del *Hércules* sobre lo que fue su *Academia* y sobre el papel del conde de Gelves en la misma).

2 El único testimonio conocido del poema es *La Psyche de I. de Mallara dirigida a la muy alta y muy poderosa señora doña Joana Ynfanta de las Españas y princesa de Portugal* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3949). *La Psique* ha sido objeto de una edición parcial por Mario Gasparini (*cfr. El Libro V de* La Psyche, Salamanca, C. S. I. C., 1947) y una íntegra, acompañada de un estudio, por Manuel Bernal en su Tesis Doctoral inédita, *Estudio de* La Psyche *de Juan de Mal Lara*, dirigida por Francisco López Estrada y defendida en abril de 1976 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla. Véase también Bernal, Manuel, «Bibliografía y fuentes de *La Psyche* de Juan de Mal Lara», *Cauce,* 1 (1978), pp. 101-113; D´Ambrosio, Daniela, «Osservazioni stilistiche su *La Psyche* di Juan de Mal Lara», *Quaderni di filologia e lingue romanze,* 6 (1991), pp. 81-90; y Escobar Borrego, Francisco Javier, «*La Psique* de Juan de Mal Lara», en *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI,* Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2002, pp. 77-169.

3 Se conoce un único testimonio del poema, en concreto, el manuscrito *Hércules animoso, dirigido al Príncipe D. Carlos Nuestro Señor, por Joan de Mallara* (Lisboa, Biblioteca da Ajuda, ms. 50-I-38). El manuscrito se conserva en mal estado, debido, sobre todo, a numerosas manchas de tinta que impiden su lectura. Sobre el *Hércules*, *cfr.* Cebrián, José, «En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: El *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara», *Bulletin Hispanique,* 91 (1989), pp. 365-393; revisado y ampliado

426v), aparece una *Tabla* o *Breve declaración de los vocablos escuros*, redactada en 1565, aproximadamente, que, además de aclarar el significado de diversos términos del *Hércules,* constituye una especie de enciclopedia erudita debido a su extensa información sobre varia materia: historia, geografía, filosofía, etc[4]. La *Tabla* ofrece 1290 entradas de diversa extensión —unas diez líneas aproximadamente como media— dispuestas a doble columna con letra redonda pequeña, exceptuando los vocablos con letra capital que encabezan los ítems. La pieza aparece acompañada de otras tres con las que está estrechamente vinculada y que, en conjunto, conforman un verdadero *comentario* de la obra: la *tabla de los nombres propios* o glosario para localizar los vocablos relevantes del *Hércules* (fols. 337r-348v), una interesante *epístola* de Mal Lara en la que explica la génesis y *utilitas* de la *Tabla* o *declaración* (fols. 350r-351r), así como una *tabla de autores* (fols. 427r-428v) que da buena cuenta de las fuentes manejadas en el proceso de composición. Al estudio de la *Tabla* o *declaración* y de los textos que la complementan están dedicadas estas páginas[5].

La *declaración* se inserta en la tradición humanística del comentario, de gran vitalidad en la literatura europea de la época[6]. Su naturaleza genérica la vincula a lo que Boecio, siguiendo la tradición griega,

en «La redacción del *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara», *En la Edad de Oro. Estudios de Ecdótica y Crítica Literaria,* México, El Colegio de México, 1999, pp. 15-39; *ídem,* «Sobre Herrera y Mal Lara con un *'Hércules'* de por medio», en García Martín, Manuel y otros, eds., *Estado Actual de los Estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, I, 1993, pp. 233-244; revisado y ampliado en «Herrera, Mal Lara y el *Hércules*», *En la Edad de Oro*... cit., pp. 41-55; Escobar Borrego, «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera...», cit. (n. 1); *ídem,* «Hernando Colón y su librería en el *Hércules animoso,* de Juan de Mal Lara», *Philologia Hispalensis,* 15 (2001), pp. 221-225; *ídem,* «Los poetas de cancionero en el *Hércules animoso,* de Juan de Mal Lara», en *II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 555-574; e *ídem,* «Nuevos datos sobre libros y lecturas de Juan de Mal Lara (A propósito de la *Tabla de autores* del *Hércules animoso*)», *Criticón* (en prensa). Transcribimos los textos del *Hércules* respetando el sistema ortográfico original, desarrollando las abreviaturas y modernizando la puntuación y la acentuación. Asimismo, regularizamos el uso de mayúsculas y minúsculas. Se numeran los versos por el canto de cada libro.

4 La fecha propuesta para la *tabla* la proporcionan algunas de sus entradas (p. e., *dragón, Merlina* y *paradisea*), en las que Mal Lara manifiesta que escribe en 1565.

5 Si bien es verdad que el profesor José Cebrián dio a conocer el *Hércules* como obra épica en los artículos citados (nota 3), la *Tabla* ha pasado desapercibida hasta ahora para los estudiosos, debido seguramente a la vasta extensión del manuscrito y a su precario estado de conservación.

6 Encontramos una contextualización del modelo de comentario tradicional en Grafton, Anthony, «Angelo Poliziano and the reorientation of philology», en *Joseph Scaliger. A study in the History of Classical Scholarship,* I: *Textual criticism and exegesis,* Oxford, Oxford Clarendon Press, 1983, pp. 9-100; y Codoñer, Carmen, «El modelo

llama *didascálica* (διδασκαλική τέχνη), y la tradición latina medieval denomina el *accessus ad auctorem* o presentación del texto, cuyo ejemplo más antiguo aparece en el comentario de Servio a Virgilio (s. IV). La incorporación de estos elementos está justificada en el concepto de *ordinatio* que tenían los comentaristas medievales, es decir, se hacía necesaria la «ordenación» del texto clásico, añadiéndole otros elementos que conformaban el aparato analítico necesario para el *accessus* a la obra: *titulus operis*, *vita auctoris*, *qualitas, materia, intentio auctoris*, *numerus* y *ordo librorum* (división de la obra en libros), ποιητικάς ὑπόθεσεις (argumento de éstos), glosas explicativas para facilitar la *enarratio*, etc. El comentario tradicional, que servía para la práctica escolar de la *lectio* y de la *explanatio textorum,* quedaba reservado, en un primer momento, a los autores grecolatinos. Sin embargo, con la dignificación nacionalista de las lenguas romances por parte del humanismo, el comentario se erige como un pilar clave en el proceso de constitución de modelos vernáculos. Así, Petrarca, canonizado por Pietro Bembo en su *Prose della volgar lingua* (1525) como único modelo digno de imitación, es objeto de varias ediciones comentadas en Italia. El ejemplo italiano recibe pronto la respuesta de los otros países europeos. De hecho, los comentarios de los franceses Mureto y Belleau a los *Amores* de Ronsard consagran a éste como un clásico nacional. En el caso de España, dos destacados maestros de Mal Lara, Hernán Núñez (1499; 1505) y, posteriormente, el *Brocense* (1582), llevan a cabo sendas ediciones con comento de la obra poética de Juan de Mena, primer autor elevado a la categoría de clásico en lengua castellana. El relevo del cordobés lo asume Garcilaso de la Vega, cuya obra es comentada, primero, por el *Brocense* en dos ediciones (1574 y 1578), y, posteriormente, por Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* (1580)[7].

Si bien es verdad que la *declaración* supone un eslabón más en esa rica tradición humanística del comentario en lengua vernácula —que en el caso de la España del XVI se circunscribe prácticamente a Salamanca y Sevilla, ámbitos en los que Mal Lara centró su actividad intelectual—, no

filológico de *Las Anotaciones*», en López Bueno, Begoña, ed., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997, pp. 17-36.

7 Sobre las *Anotaciones,* véase: Morros, Bienvenido, «Las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera», en *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega,* Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 17-196; el volumen colectivo *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera... op. cit.* (n. 6); y el estudio preliminar de Inoria, Pepe y Reyes, José M.ª, a su edición de las *Anotaciones,* Madrid, Cátedra, 2001, pp. 17-163.

pasa inadvertida la peculiaridad de que se trata, en realidad, de un auto-comentario, labor que encontramos en autores medievales como Petrarca en su carta X, 4 de los *Familiarum rerum Libri,* que explica de forma alegórica su *Égloga* I, o Juan de Mena en *La Coronación del Marqués de Santillana,* obra elogiada por Mal Lara en el *Hércules* y que comparte ciertos rasgos con la *declaración.* Esta tradición medieval del auto-comentario pervive en los Siglos de Oro, como demuestra no sólo el testimonio de Mal Lara, sino también el de otros autores que facilitan la lectura de sus poemas mediante glosas aclarativas, aunque de forma distinta; tal es el caso de Alonso de Fuentes en sus romances, Barahona de Soto en las *Moralidades* de *Las Lágrimas de Angélica* o San Juan de la Cruz en el comentario exegético del *Cántico Espiritual.*

Por otra parte, la *declaración* entronca con la tradición de enciclopedias, *florilegios, officinas, cornucopias, silvas, polyantheas* y diccionarios poéticos eruditos que circularon profusamente en los Siglos de Oro[8]. Estas obras, que servían a los humanistas como *instrumenta* para el proceso de *selectio* previo a la escritura del texto, ofrecían de forma sintética y operativa series organizadas de *loci communes* autorizados para las distintas partes de la retórica, sobre todo, la *inventio* —catálogo de temas y motivos— y la *elocutio* (repertorios de epítetos, expresiones o giros)[9]. De hecho, la *declaración* viene a recordar, en cierta medida, el *codex excerptorius*, *thesaurus* en forma de *tabla* o *cartapacio* aconsejado desde la Edad Media por los humanistas en la práctica escolar, y recomendado posteriormente por Erasmo, Juan Luis Vives o Justo Lipsio, que facilitaba *ad usum poetae* el acceso a la erudición literaria sin la necesidad de la consulta directa de las fuentes[10].

Sea cual fuere su naturaleza genérica, la *declaración* cumple, en su interacción con el poema, la función de desentrañar el significado de los términos «escuros» mediante un sistema de entradas o voces ordenadas

8 Por ejemplo, la *Officina poetica* y el *Epithetorum Opus* de Ravisio Textor o las obras lexicográficas de Suidas, Nebrija o Stéphano. Sobre esta cuestión véanse: Infantes, Víctor, «De *Officinas* y *Polyantheas:* los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-257; Egido, Aurora, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990, pp. 198-215, pp. 205 y ss.; López Poza, Sagrario, «Florilegios, *polyantheas,* repertorios de sentencias y lugares comunes: Aproximación bibliográfica», *Criticón,* 49 (1990), pp. 61-76; y Ruiz Pérez, Pedro, *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597),* Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997 (con un catálogo bibliográfico de Ana Rojas Pérez), pp. 151-155.

9 *Cfr.* Ruiz Pérez, *op. cit.* (n. 8), p. 153.

10 En relación con el *codex excerptorius* de los humanistas, véase López Poza, *op. cit.* (n. 8), pp. 62 y ss.

alfabéticamente, al tiempo que proporciona, en la mayoría de los casos, una información adicional en la que Mal Lara hace alarde de su amplio bagaje libresco. Veamos a continuación las piezas paratextuales que acompañan a la *declaración.*

La *tabla de los nombres propios* o glosario ofrece 1462 vocablos organizados alfabéticamente —con una media aproximada de unos 100 en cada folio— y dispuestos a doble columna con letra redonda pequeña. Dicha pieza recoge, en general, los términos de la *declaración,* aunque no siempre en el mismo orden que figura en ésta. En cambio, prescinde de varios de ellos —tal es el caso de *Acontio*—, introduciendo otros nuevos (por ejemplo, el de *Baltasar del Alcaçar*). La *tabla de los nombres propios* permite, en primer lugar, la localización de los vocablos empleados en el *Hércules* mediante un sistema de referencias que Mal Lara explica en la parte superior de dicha pieza: «... El primer número es del libro; el segundo del cantar». Además, como buena parte del manuscrito se encuentra en regular estado de legibilidad debido a numerosas manchas, la *tabla de los nombres propios* facilita, con frecuencia, la lectura de diversos términos. Así sucede, por ejemplo, en un interesante texto del *Hércules* (XI, 2, 41 y sigs.), en el que Mal Lara menciona los nombres de algunos de sus maestros —como Arias Barbosa o Pero Hernández—, que pueden confirmarse gracias a esta *tabla*[11].

En la *epístola* —que editamos íntegra en el apéndice—, Mal Lara ofrece diversas ideas de notable interés para comprender la génesis, naturaleza y finalidad de su obra. El texto en cuestión arranca con un exordio que recuerda algunos de los postulados presentes tanto en las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo (1525) como en las *Anotaciones* herrerianas, afinidad de planteamientos que podría indicar la función mediadora de Mal Lara entre el toscano y el sevillano[12]. En concreto, Mal Lara hace la distinción —como Bembo y Herrera— entre la lengua ar-

11 Concretamente, en tal pasaje Mal Lara comienza diciendo que Diego de Mal Lara, su padre, le inició en el «escreuir» (XI, 2, vv. 43-46), mientras que «Barbosa y el buen Diego Soriano / pusiéronme el latín y arte en la mano» (XI, 2, vv. 47-48), dato éste último del que no se tenía noticia hasta ahora. También señala el humanista que recibió clases, entre otros, del afamado latinista del Colegio de San Miguel Pero Hernández (XI, 2, v.49) y, ya en Salamanca, de León de Castro, llamado en el texto «Maestro León» (XI, 2, v. 75). Para otros datos sobre Mal Lara en el *Hércules* véase nuestro artículo «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera...», *op. cit.* (n. 1), pp. 135 y sigs.

12 Máxime si se tiene en cuenta que Mal Lara, aunque erasmista, poseía en su biblioteca un ejemplar de las obras del ciceroniano Bembo; *cfr.* Bernal, Manuel, «La Biblioteca de Juan de Mal Lara», *Philologia Hispalensis,* 4 (1989), pp. 391-405, p. 397 (este investigador apunta que quizá se trate de *Los Asolanos*). Sobre los paralelismos existentes entre las obras de Bembo y Herrera véase la introducción de Inoria, Pepe y Reyes, José M.ª a su edición citada (n. 7), pp. 42 y ss. (se sugiere la función

tística y la de la conversación ordinaria: «Los que escriuen cosas apartadas de las que vulgarmente se entienden, como son los poetas, hablan en otra lengua que la común, poniendo por otros términos aquello que dizen y lleuando nueua trauazón de cosas y de palabras algo exquisitas» (fol. 350r)[13]. Igualmente, el maestro sevillano concede un gran valor, como Bembo y Herrera —y antes Dionisio de Halicarnaso en su *De compositione verborum*—, a la musicalidad y ritmo del verso en aras de enseñar, deleitar y conmover (evocación horaciana del *prodesse, delectare et mouere*): «Y desta razón sale que la poesía está adornada de otra manera que la prosa, la qual, aunque ha de lleuar sus números que para en romance no ay oídos que tan presto lo jusguen como en lo poético, donde los consonantes o medidas de versos pusieron cierta señal con que se distinguen de lo que va a pie, digamos sin algún cuydado de atar sus palabras que no lleuan la diligencia del que no solamente pretende enseñar, sino mouer y deleytar con mayores inuenciones que el orador» (fol. 350r)[14].

mediática de Mal Lara en p. 47); y, de este mismo autor, «Petrarca-Bembo, Garcilaso-Herrera: el proyecto de un nuevo canon», en *Atti del Congresso dell'Associazione Ispanisti Italiani* (Florencia, 15-17 de marzo, en prensa).

13 Como Mal Lara —aunque sin referirse explícitamente a la poesía—, Bembo distingue la lengua artística y la lengua popular: «La lingua delle scritture [...] non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità, non perde grandezza; che altramente ella discotare se ne dee e dilungare quanto le basta a mantenersi in vago e gentile stato»; *cfr. Trattatisti del Cinquecento,* Pozzi, M., ed., Milán y Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1996, p. 104. Herrera, por su parte, en su discurso sobre el soneto, se refiere, al igual que Mal Lara, a la lengua poética frente a la común. Además, al abordar este tema, el *Divino,* como también el maestro sevillano en su *epístola,* maneja el tecnicismo *número,* lat. *numerus,* gr. *ρύθμός* 'ritmo' (transcribimos el texto, respetando la ortografía y modernizando la puntuación y acentuación, por la ed. facs. de Juan Montero, Sevilla, Universidades de Sevilla, Córdoba y Huelva, 1998, p. 67): «I por esta causa su verdadero sugeto i materia deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave, i que meresca bien ocupar aquel lugar todo; descrita de suerte que paresca propria i nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad i dureza, mas de suerte que no decienda a tanta facilidad que pierda los números i la dinidad conviniente. I en este pecado caen muchos, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriven de la manera que hablan, como si no fuesse diferente el descuido i llaneza, que demanda el sermón común, de la osservación que pide el artificio i cuidado de quien escrive».

14 A este respecto Bembo destaca la musicalidad y el ritmo del verso: «è suono quel concento e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre a cciò dal componimento eziandio delle rime [...] il concento, che dal componimento nasce di molte voci, da ciascuna voce ha origine, e ciascuna voce dalle lettere, che in lei sono, riceve qualità e forma» (*cfr. Trattatisti del Cinquecento... op.cit.* (nota 13), p. 131). Herrera, por su parte, en numerosos lugares de las *Anotaciones*, evidencia su interés por la expresividad del verso conseguida mediante diversos artificios. En el pasaje que traemos a colación, el *Divino* atiende espe-

Pero de mayor intéres es, sin duda, la defensa de la *oscuridad* poética como factor estético que hace Mal Lara en el plano de la *res* o del contenido[15]. Como ha señalado Begoña López Bueno, en la literatura española de la segunda mitad del XVI se inicia un importante proceso de constitución de una poética cultista —que incluye la *obscuritas* como una de sus cuestiones destacadas—; a ese proceso contribuyó Fernando de Herrera con sus *Anotaciones*[16]. Adelantándose a la exposición teórica herreriana, Mal Lara, en un pasaje que recuerda otro del *Cortesano* de Castiglione (I, 6)[17], justifica el propósito de su *declaración*, ponien-

cialmente a las consonantes, vocablo técnico que emplea también Mal Lara en su *epístola* al hablar de esta cuestión (las cursivas son nuestras): «El verso que tiene muchas consonantes es grave, tardo i lleno como éste, en el cual usa Garci Lasso de la figura asíndeton o diáliton, que los latinos llaman *artículo*, i *disjunto* o *incomposito*, i nosotros podemos nombrar *dissolución* o *desatamiento*, cuando la sentencia no se trava con algunos vínculos i ligaduras de conjunción. Servímonos desta figura para dezir alguna cosa con fuerça, vehemencia i celeridad, con ira, ímpetu, amplificación i grandeza» (*op. cit.*, p. 88).

15 Sobre la *oscuridad* poética en general, véase: Domínguez Caparrós, José, «Razones para la oscuridad poética», *Revista de Literatura*, LIV, 108 (1992), pp. 553-573; e *ídem*, *Orígenes del discurso crítico*, Madrid, Gredos, 1993. En cuanto a la *oscuridad* poética en los Siglos de Oro, *cfr.* Vilanova, Antonio, «Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 657-673; Egido, Aurora, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco... op. cit.* (n. 8), pp. 9-55, pp. 19 y ss.; Roses, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid, Támesis, 1994; López Bueno, Begoña, «De *res* y *verba*», en *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000, 2ª ed., pp. 13-20; y Rico, José Manuel, «La oscuridad poética», en *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 134-167.

16 Véase López Bueno, *op. cit.* (n. 15), pp. 16 y ss. Herrera, al igual que posteriormente Juan de Jáuregui en su *Discurso poético* y en el *Antídoto contra las «Soledades»*, afirma que, para evitar el vicio retórico, la *oscuridad* es únicamente posible en la *res*, formulación que se hará extensible también al plano de los *verba* en el Barroco cuando adquiera fuerza el hermetismo estético gongorino. El texto herreriano es el siguiente (*op. cit.*, pp. 126-127): «Es importantíssima la claridad en el verso, i si falta en él, se pierde toda la gracia i la hermosura de la poesía [...], porque las palabras son imágenes de los pensamientos. Deve ser la claridad que nace d´ellas luziente, suelta, libre, blanda i entera; no oscura, no intricada, no forçada, no áspera i despedaçada. Mas la oscuridad, que procede de las cosas i de la dotrina, es alabada i tenida entre los que saben en mucho, pero no deve oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas». Para los pasajes de Jáuregui, véase Rico, *op. cit.* (n. 15), pp. 134 y ss.

17 Como Mal Lara, Castiglione, en un texto que anuncia la estética gongorina —*cfr.* Vilanova, *op. cit.*, (n. 15), p. 671—, ofrece, en palabras de miser Federico, una reflexión sobre la *obscuritas*, al tiempo que se refiere a las diferencias que separan la palabra hablada de la lengua escrita (citamos por la edición de Rogelio Reyes, Madrid,

do de relieve la importancia de la estética de la *oscuridad* poética proveniente del contenido en aras de ofrecer una *invención* preñada de *sustancia*:

> Assí [al poeta] le es necesario entremeter historias, fábulas, inuenciones nueuas con una cierta disposición apartada de lo que comúnmente se habla y donde aya vocablos escuros. Por esso, me paresció ser bueno hazer una declaración breue de las dictiones escuras que son, por la mayor parte, los nombres proprios de dioses, varones, cibdades, montes, ríos y otras cosas assí que han menester alguna lumbre. Porque en la lengua castellana no ay otra difficultad, pues se escriue en palabras claras de romance que solamente son las que hazen estraño al que va leyendo por lo que en ellas está escondido; y declaradas estas, me paresce que lo demás es negocio fácil.

Tras su defensa de la *oscuridad* poética, Mal Lara revela el interés y la *utilitas* de la *declaración.* En concreto, da a entender, en virtud de la *aemulatio,* que su *declaración* supera los instrumentos habituales de trabajo como «vocabularios» y «thesauros» (algunos de los cuales menciona en la *tabla de autores*)[18], porque en ésta —dice el humanista— «ay algunas cosas que no ay en los vocabularios o thesauros de latín que comúnmente se tratan. Házese esto principalmente para romancistas...». Asimismo, Mal Lara declara que su *declaración* resulta muy útil para el que quisiere llevar a cabo un «dictionario poético» o un «comento» de su *Hércules* (fols. 350r-350v). Consciente de la envergadura de su empresa, Mal Lara pondera, en fin, su esfuerzo al señalar que en la composición de la obra tuvo que «reboluer más de dozientos autores griegos, latinos, hespañoles y toscanos para dezir algo» (fol. 350v). Si la cita de Mal Lara puede parecer un tanto hiperbólica, resultan en cam-

Espasa-Calpe, 1984, p. 108): «Yo, señor, os confieso, dixo entonces miser Federico, que el escribir es un modo de hablar. Mas hase de considerar esta diferencia: que si las palabras habladas traen consigo alguna escuridad, la habla no penetra en el corazón del que oye; y así, haciendo su camino sin ser entendida, queda vana. Pero si en el escribir las palabras escritas alcanzan una poca dificultad o (por mejor decir) una cierta agudeza sustancial y secreta, y no son así tan comunes como aquellas que se usan en el hablar ordinario, dan ciertamente mayor autoridad a lo que se escribe, y hacen que quien lee, no sólo está más atento y más sobre sí, pero aun mejor considera y con mayor hervor gusta del ingenio y dotrina del que escribe; y trabajando un poco con su buen juicio, recibe aquel deleite que hay en entender las cosas difíciles».

18 Por ejemplo, el *Lexicón* de Suidas, el *Thesauro* de Roberto Stéphano o la *Officina* de RavisioTextor.

bio evidentes, nada más ojear la *tabla de autores*, sus altas pretensiones literarias en el empleo de un copioso aparato de fuentes.

La *tabla de autores* ofrece una relación de 168 *autoridades* por orden alfabético organizadas a doble columna, pero en la que, salvo algunos casos aislados, no se mencionan los títulos de las obras[19]. Además, Mal Lara anota en una parte distinta de la *tabla* (fol. 428v) los autores citados indirectamente, proceder que no sigue, por ejemplo, Herrera en sus *Anotaciones*. La razón de este cuidado y meticulosidad obedece, entre otras cosas, a la voluntad de Mal Lara por manejar los más selectos libros en su obra. Entre ellos sobresalen varios diccionarios y repertorios relacionados, por su naturaleza genérica, con la *declaración*, que fueron seguramente *instrumenta* de trabajo habituales en la *Academia* de Mal Lara: el *Lexicón* de Suidas, la *Officina poetica* de Ravisio Textor o el *Thesauro* de Roberto Stéphano. Destacan también diversas obras de historiadores y teólogos europeos, como las *Danorum regum heroumque Historiae* del danés Saxo Gramático, los *Rerum Moscouiticarum Commentarii* del Barón Sigismund von Herberstein o la *Historia eclesiástica de las iglesias de Alemania* del germánico Alberto Crantz (obra esta última incluida en el *Índice de libros prohibidos*). No menos interesante resulta la relación de autores españoles del XV mencionados (entre ellos, Juan de Mena y Hernando del Pulgar), hecho que refleja el interés que existió en la *Academia* de Mal Lara por la literatura de ese período[20]. Por otra parte, la relación de *autoridades* que proporciona la *tabla de autores* se complementa con la *declaración*, de tal suerte que la conjunción de ambas piezas supone un valioso testimonio para identificar con precisión varios libros que pertenecieron a Mal Lara, según el inventario dado a conocer por Francisco Rodríguez Marín[21].

19 En el cómputo realizado a partir de la relación de *Autoridades* no se contabilizan dos que aparecen tachadas en el folio 427r.

20 Véase nuestro artículo: «Los poetas de cancionero en el *Hércules animoso,* de Juan de Mal Lara», *op. cit.* (n. 3).

21 *Cfr. Nuevos datos para las biografías de cien escritores españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923, pp. 14-18. Para la biblioteca de Mal Lara, véase Wagner, Klaus, «Juan de Mal Lara: libros y lecturas. A propósito de cuatro libros de su propiedad», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz,* Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 655-657; Bernal, *op. cit.* (n. 12); Ruiz Pérez, *op. cit.* (n. 8), pp. 101 y ss.; e *ídem,* «Observaciones sobre libros y lecturas en círculos cultos (A propósito de Mal Lara y el humanismo sevillano)», *Bulletin Hispanique,* t. 100 (1998), 1, pp. 53-68. En nuestro artículo «Nuevos datos sobre libros y lecturas...», cit. (n. 3), llevamos a cabo el estudio y edición de la *tabla de autores*, al tiempo que identificamos varios libros que fueron propiedad de Mal Lara.

A la vista de los datos expuestos se hace necesaria una reflexión final sobre los paralelismos existentes entre la *declaración* del *Hércules* y las *Anotaciones* herrerianas, dado el origen de ambos textos en la *Academia* sevillana. En primer lugar, queda de manifiesto que tanto Mal Lara como Herrera manejan fuentes comunes en sus obras, lo que parece indicar cierta afinidad de lecturas. De hecho, autores como Naseas Patareo, Crinito, Laercio, Sículo, Mela, Suidas, Giraldo o Escalígero aparecen mencionados en ambos textos[22]. Además, el continuo empleo de citas de Mal Lara en la *declaración* recuerda, con frecuencia, el tipo de comentario erudito al que se adscriben las *Anotaciones*[23]. En concreto, Mal Lara proporciona al lector distintos fragmentos de las obras manejadas (*Hesíodo* o *Juan de Mena*), emite un juicio crítico y valorativo sobre alguno de los autores aducidos (de Paulo Iovio en el ítem *Gante*) o lleva a cabo varios excursos de erudición enciclopédica (entradas *acontio, Alonso, Antonino, cathólicos, Castrioto, cestos, dragón*, etc.). Otras veces, Mal Lara se vale, mediante la *enumeratio*, de un abundante acopio de *autoridades* que tratan un mismo tema (verbigracia, *Abydos* o *Axencio*) e incluso recomienda, a menudo, la lectura de un autor (ítem *Apiano Alexandrino*) con las fórmulas «lee» o «léase», que aparecen también en los escolios de los libros de su propiedad[24].

Por otra parte, el deseo manifestado por Mal Lara (fols. 350r-350v) de que alguien realice un comentario de su obra —tarea a la que también alude en el prólogo a los lectores del *Hércules*; fol. 12r—, viene a augurar el proyecto de las *Anotaciones*[25]. De hecho, el humanista sevi-

22 Por otra parte, la crítica ha apuntado que la orientación enciclopédica de los comentarios de Herrera tiene su origen en el ambiente académico; *cfr.* Morros, Bienvenido, «Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera», *El Crotalón*, 2 (1985), pp. 147-168, p. 160, n. 34; y Montero, Juan, «Las *Anotaciones*, del texto al lector», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera..»*, op. cit. (n. 6), pp. 91-105, p. 101.

23 En cuanto a las citas de la *declaración*, cabe precisar que éstas presentan, en ocasiones, errores que apuntan más bien a la responsabilidad de un copista. Por ejemplo, se observa una *trivialización* o *lectio facilior* en la voz *solo*, ya que se alude a la *Theórica* de Nicandro cuando, en realidad, la obra es la *Θηριακά* (*Theriacá*) o poema didáctico sobre las heridas causadas por los animales y su tratamiento. Otras citas revelan, en cambio, una sintaxis poco cuidada que refleja la falta de comprensión del texto de Mal Lara por parte del copista; tal es el caso de un pasaje inserto en el ítem *Turcos:* «...esto mesmo en romance lo escriuió un cauallero valenciano llamado Vicente Roca y conforma el estilo con ser obra latinos [*sic*] porque va la lengua no limpia según deue el historiador...».

24 Véase. Wagner, *op. cit.* (n. 21), p. 657.

25 Incluso Mal Lara parece vaticinar la áspera polémica entre los comentaristas cuando se hace eco de la «invidia que en los presentes biue»: «Ay algunos sentidos en las cosas que se van tratando las quales el que hiziere el comento, si alguno lo quisiere tomar a su cargo —después de muerta la inuidia que en los presentes biue—,

llano confiesa en su *epístola* que el propósito de su *declaración* es, como luego dirá Herrera, el de enriquecer la lengua castellana. Así lo señala Mal Lara: «...que todo mi intento es seruir a la lengua castellana y enriquescella, que bien puedo dezir por lo que en ella he trabajado...» (fol. 350v)[26]. Asimismo, al componer su comentario, Mal Lara tiene en cuenta —como Herrera— dos tipos diferentes de lectores: los doctos elegidos y los que no pueden acceder directamente a la erudición: «La razón está clara, porque los doctos que lo leyeren [se refiere a su comento] puedan dar su decreto y no les enseñamos tan claramente y también que dirían cosas buenas y nuevas sobre ellos, y los que no saben se descuydan con tener allí la glosa» (fol. 351r)[27].

Pese a las similitudes señaladas entre la *declaración* y las *Anotaciones*, no faltan —obviamente— notables diferencias. Así, en cuanto a la *dispositio*, la pieza de Mal Lara se aproxima más al tipo de comentario de su maestro el *Brocense* respecto a la obra poética de Garcilaso —poste-

dará si le paresciere entendimientos y algunos de los que yo no quise entender cómo se haze en los más comentadores que son ingeniosos» (fol. 350r).

26 Idéntico pensamiento ofrece Herrera en las *Anotaciones:* «Pienso que por ventura no será mal recibido este mi trabajo de los ombres que dessean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas a ella; no porque esté necessitada i pobre de erudición i dotrina, pues la vemos llena i abundante de todos los ornamentos i joyas que la pueden hazer ilustre i estimada, sino porque atendiendo a cosas mayores los que le pudieron dar gloria i reputación, o no inclinándose a la policía i elegancia destos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte» (*op. cit.*, p. 65). La preocupación de Mal Lara por la lengua la hace extensible a la modalidad sevillana, llevándola luego a un grado extremo Herrera con la implantación de un sistema ortográfico original. Concretamente, Mal Lara, en el prólogo a los lectores del *Hércules*, alude a la diferencia dialectal de los griegos para concluir diciendo que «...los de Sevilla razón será que tengan alguna señal con que particularmente den honrra a su tierra...» (fol. 15r). Por otra parte, si Herrera se jacta de haber comentado por primera vez a Garcilaso (silenciando la obra del Brocense y haciendo suyo el tópico del *ευρετής* o *όπρῶτος ευρών*), también Mal Lara había adoptado una actitud similar en la *dedicatoria al príncipe Carlos,* puesto que se enorgullece de ser el primero en escribir «obra heroica en octauas rimas [...], porque ni las traslaciones de poetas que andan impressas se pueden llamar obras nueuas ni alguno he visto se llegue tanto a lo que mandan los maestros de la arte poética...» (fol. 13v).

27 En las *Anotaciones* Herrera señala al respecto: «...los que alcançan enteramente sus teorías [del arte poética] i saben proseguillas con el exemplo i demostración de las obras ninguna necessidad tienen destos advertimientos. Ni yo, aun que pudiesse fácilmente, pretendo descubrir más luz que la que conviene a los ojos flacos i cortos de vista, porque de otra suerte podrían temer peligro de ceguedad. Pero desseo que sea esta mi intención bien acogida de los que saben, i que se persuadan a creer que la onra de la nación i la nobleza i ecelencia del escritor presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio» (*op. cit.*, p. 98). Montero, por su parte, estudia los dos tipos de lectores de las *Anotaciones,* al tiempo que ofrece un análisis del pasaje mencionado; *cfr. op. cit.* (n. 22), pp. 98 y ss.

rior a la *declaración*— que a las *Anotaciones*, ya que las entradas de aquélla aparecen todas en bloque al final de la obra, al igual que el comentario del *Brocense*, y no al hilo de la misma, como hace Herrera[28]. El propio Mal Lara, en su *epístola*, justifica esta *dispositio* argumentando lo siguiente: «...Puse al fin de todo esta exposición [se refiere a la *declaración*] para que esté más desocupada la letra y para el que lo leyere lo encomiende mejor a la memoria que la otra diligencia que me dezían que hiziesse luego allí en el margen...» (fols. 350v-351r).

Como se ve, en el ámbito de la *Academia,* algún contertulio sugirió a Mal Lara no seguir la *dispositio* de comentario que adoptaría algunos años después, precisamente, su maestro el *Brocense*. Probablemente, la observación pudo proceder del mismo Herrera, que tanta confianza inspiraba a Mal Lara ya *ca.* 1565, como demuestran los elogios que éste último le profesa en el *Hércules*, y la colaboración que el primero le presta al maestro en sus poemas mitográficos[29]. Además, el tipo de comentario mediante el sistema de *marginalia* responde más al modelo italiano, con el que Herrera estaba familiarizado, que al del *Brocense*. Tal ambiente de diálogo en la *Academia* sobre el método de comentario sugiere suponer que quizá Herrera hubiese comunicado en algún momento a Mal Lara *ca.* 1565 su proyecto de las *Anotaciones*, encontrando, como era de esperar, el estímulo intelectual y asesoramiento erudito del maestro. Dicha hipótesis daría sentido tanto a la continua manifestación de deuda y gratitud hacia Mal Lara mostrada por Herrera en su comento —cuando el maestro sevillano había fallecido ya en 1571—, como a su reivindicación explícita de ser el primero, frente al *Brocense*, en abordar dicha empresa (aunque no en publicarla)[30]. Por todo ello, quizá no

28 Montero ofrece un análisis comparativo de los comentarios del Brocense y Herrera, *op. cit.* (n. 22), pp. 92 y ss. En cuanto a la polémica suscitada a raíz de la publicación de las *Anotaciones*, véase: Montero, Juan, *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas,* Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987; López Bueno, Begoña, «El Brocense atacado y Garcilaso defendido (un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)», en *Templada lira. 5 estudios sobre poesía del Siglo de Oro,* Granada, Editorial Don Quijote, 1990, pp. 101-129; y Morros, «Las *Observaciones* del Prete Jacopín y la *Respuesta*», en *Las polémicas literarias en la España del siglo xv... op. cit.* (n. 7), pp. 263-338.

29 *Cfr.* nuestro artículo «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera», *op. cit.* (n. 1), pp. 140 y sigs.

30 De tal suerte que Herrera probablemente comenzara a interesarse por tal empresa *ca.* 1565 en el ambiente intelectual de la *Academia* de Mal Lara. En sus *Anotaciones* Herrera señala cómo Mal Lara le animó a emprender el proyecto (*op. cit.,* p. 80): «Mas porque Iuan de Malara, en cuya muerte perdieron las buenas letras mucha parte de su valor i nobleza, que fue uno de los que más me persuadieron que passasse adelante con este trabajo, imitó este soneto de Garci Lasso...». Por otra parte, Herrera,

sea aventurado concluir diciendo que, salvo en lo concerniente a la *dispositio* y otras diferencias de menor relevancia, la *declaración* de Mal Lara, nacida en el ámbito de su *Academia*, preludia las que, andando el tiempo, habrían de ser las *Anotaciones* herrerianas.

APÉNDICE

EPÍSTOLA DE IOAN DE MALLARA EN LA DECLARACIÓN DE LOS VOCABLOS DEL *HÉRCULES*

Los que escriuen cosas apartadas de las que vulgarmente se entienden, como son los poetas, hablan en otra lengua que la común, poniendo por otros términos aquello que dizen y lleuando nueua trauazón de cosas y de palabras algo exquisitas. Y desta razón sale que la poesía está adornada de otra manera que la prosa, la qual, aunque ha de lleuar sus números que para en romance no ay oídos que tan presto lo jusguen como en lo poético, donde los consonantes o medidas de versos pusieron cierta señal con que se distinguen de lo que va a pie, digamos sin algún cuydado de atar sus palabras que no lleuan la diligencia del que no solamente pretende enseñar, sino mouer y deleytar con mayores inuenciones que el orador. Assí le es necesario entremeter historias, fábulas, inuenciones nueuas con una cierta disposición apartada de lo que comúnmente se habla y donde aya vocablos escuros. Por esso, me paresció ser bueno hazer una declaración breue de las dictiones escuras que son, por la mayor parte, los nombres proprios de dioses, varones, cibdades, montes, ríos y otras cosas assí que han menester alguna lumbre. Porque en la lengua castellana no ay otra difficultad, pues se escriue en palabras claras de romance que solamente son las que hazen estraño al que va leyendo por lo que en ellas está escondido; y declaradas estas, me paresce que lo demás es negocio fácil.

Ay algunos sentidos en las cosas que se van tratando las quales el que hiziere el comento, si alguno lo quisiere tomar a su cargo —después de muerta la inuidia que en los presentes biue—, dará si le pares-

en la primera dedicatoria a Don Antonio de Guzmán —marqués de Ayamonte—, reclama para sí la primacía de una obra nueva en su lengua vernácula, silenciando en cambio la labor del *Brocense*: «...pues no conteniéndome en los límites de mi inorancia o poca noticia, escogí este argumento con tanta novedad i estrañeza casi peregrina al lenguage común, assí en tratar las cosas como en escrevir las palabras, i me quise obligar al juizio de los que tienen menos conocimiento desto, que son los que condenan con más rigor i menos justicia los errores agenos».

ciere entendimientos y algunos de los que yo no quise entender, como se haze en los más comentadores que son ingeniosos. En obra agena también se pueden hazer otras diligencias y se hazen si con el libro contentaren y fueren menester. Por agora tómese este seruicio, que aunque paresce poco, uue de reboluer más de dozientos autores griegos, latinos, hespañoles y toscanos para dezir algo, y porque dellos está toda esta obra adornada, porque no fue escreuir esto inuenciones de cabeça, que sin libros se escriuen muchos cantos, y esta dificultad y trabajo es igual (como tengo a los lectores dicho) a los mesmos trabajos de Hércules. Huélgome que el que más supiere entenderá quánto cuesta esto y darán testimonio deste negocio los que componen y los que no componen: los unos porque lo han experimentado y los otros porque no pueden ponerse a tal experiencia. Y auiéndo de ser esta obra para el sereníssimo príncipe Don Carlos nuestro Señor, a quien todos deuemos seruir con lo que sabemos, yo adorné esta obra de las mejores cosas y más heróycas que se pueden ymaginar en las antigüedades de los poetas y historiadores; y aunque sean fábulas, tienen, como dixe en otra parte, grande prouecho en su moralidad y en la mesma corteza declaran mucho. Puse los vocablos por orden del alphabeto para que, auiendo de estar sembrandos por la obra estos nombres, sea la señal para que se busquen la letra grande con que estén escritos; y assí las letras capitales serán índices y demostradores de su declaración. Fue lo más breue que se pudo para dexar abierta la puerta a los que quisieren en romance hazer dictionario poético. Y aún quien bien lo mirare alabará nuestra diligencia, por que ay algunas cosas que no ay en los vocabularios o thesauros de latín que comúnmente se tratan. Házese esto, principalmente, para romancistas y assí se alegan también libros de romance; que adrede busqué libros castellanos donde se tratase la materia para que la lean con más gusto los lectores que no fueren latinos; que todo mi intento es seruir a la lengua castellana y enriquescella, que bien lo puedo dezir por lo que en ella he trabajado. Puse al fin de todo esta exposición porque esté más desocupada la letra y para que el que lo leyere lo encomiende mejor a la memoria que la otra diligencia que me dezían que hiziesse, luego allí en el margen es para criar pereza [*sic*] en los que no saben y odio en los que saben. La razón está clara, porque los doctos que lo leyeren puedan dar su decreto y no les enseñamos tan claramente y también que dirían cosas buenas y nuevas sobre ellos, y los que no saben se descuydan con tener allí la glosa.

Una aproximación al espacio y el tiempo real e imaginario en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas

Javier Espejo

A partir de Juan del Encina el teatro castellano irá desvinculándose progresivamente de la liturgia y el fasto. El salmantino y sus continuadores sitúan el drama a las puertas de su realización autónoma. En esa encrucijada surge la obra dramática del bachiller Hernán López de Yanguas, cuya producción conservada consta de hasta seis piezas de circunstancias al servicio de la axiología religiosa y política dominante. Tales obras componen el corpus sobre el que vamos a trabajar[1]. Pretendemos aquí hacer emerger las marcas de teatralidad que iconizan en el referido corpus su realización en un espacio y un tiempo real e imaginario. Las didascalias de determinación de lugar y fijación del tiempo insertas en el texto extradialogal (explícitas) o bien en el propio diálogo (implícitas) constituirán nuestra herramienta de trabajo[2]. Es preciso avanzar que entendemos que las obras de Yanguas fueron representadas, pese a la inexistencia de registros de puesta en escena. Las sueltas en que se nos han transmitido los textos se alzan así como testimonio de una única e irrepetible ceremonia dramática.

1 Cito por la edición de González Ollé, Fernando, *Fernán López de Yanguas, Obras dramáticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1967. Para la *Farsa Sacramental* utilizo el resumen publicado por Cotarelo, Emilio, «El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor: el bachiller Hernán López de Yanguas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, Núm. 10, pp. 251-272. Para la *Farsa de la Natividad*, véase Pallarés Jiménez, Miguel Ángel, «Una pieza incompleta de López de Yanguas conservada en el Archivo Notarial de Zaragoza», *Epos*, XIII (1997), pp. 417-447; finalmente, para la *Farsa Turquesana,* sigo el ejemplar único de la Biblioteca del Escorial, sign. 32-V-29. La numeración es nuestra en los tres últimos casos.

2 Entenderemos por didascalia o marca de teatralidad todo «signo portador de una orden de representación». Tanto para su definición como para su clasificación véase Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo xvi*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 45-51.

La *Égloga* y la *Farsa de la Natividad*

El teatro religioso de Yanguas expresa unos límites muy difusos tanto entre el espacio real e imaginario de la representación como entre el tiempo representado y el contemporáneo del espectador, que se superponen[3]. Ambas obras comparten las coordenadas espaciotemporales habituales, la acción discurre en un entorno pastoril, los alrededores de Belén y, finalmente, frente al pesebre, el mismo día de la llegada del niño[4]. La *Égloga* se inicia con la progresiva incorporación de los cuatro pastores a un espacio escénico separado del auditorio, como indican las acotaciones escénicas «Llega Mingo Sabido tañendo una gaita y dize», «Entra Gil Pata tañendo una guitarra y dize», «Aquí llega Benito tañendo un arrabé llamando» y «Entra Pero Pança tañendo un tamboril y responde». La entrada efectiva y los desplazamientos en escena de los personajes se confirman mediante didascalias motrices implícitas, «Gil pata, Gil Pata, ven, ven y bailemos» (v.8)[5]. Para referirse al espacio en el que los pastores se reúnen y comentan las extrañas señales, Yanguas recurre insistentemente a deícticos como «aquí» (vv. 26, 57) o «acá» (vv. 14, 25, 27, 30, 45, 61). Frente a esta ambigua determinación de lugar, en la que se confunden el espacio real y el fingido, el autor alude a un «suelo» para referirse a donde los pastores vieron las señales, «a

3 Véanse para todo ello, entre otros, Shoemaker, William T., «Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos xv y xvi», *Estudios escénicos*, Barcelona, II (1957), de quien adoptamos los conceptos «escenario múltiple» y «lugar»; Surtz, Ronald, *The birth of a theater: Dramatic convention from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1979; Rodrigo Mancho, Ricardo, «La teatralidad pastoril», en Diago, Manuel, coord., *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institut Alfons el Magnànim, 1984, pp. 165-187; Ferrer, Teresa, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en Beltrán, Rafael, Canet, José Luis y Sirera, Josep Lluís, eds., *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 1992, pp. 307-322 y Hermenegildo, Alfredo, *Teatro español del siglo xvi. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 17-22. Para la propia obra de Yanguas véase Hernando, Julio F., «Tiempo dramático, tiempo real y tiempo simbólico en las obras dramáticas de Hernán López de Yanguas», *Bulletin of the Comediantes*, 48, 2 (1996), pp. 249-259.

4 «encima una cumbre» (v. 18), «por encima de los enzinares» (v. 62), «por cima tu hato» (v. 74), «en medio el collado» (v. 79), «por essas aldeas» (v. 53), «En nuestra aldehuela llamada Betlén» (v. 87), «por este desierto» (v. 297), «por esta montaña» (v. 301), en la *Égloga de la Natividad*. «[...] en l'otero» (v. 27), «que aquel garçón dixo que estava en Betlén» (v. 43), «[...] en nuestra aldegüela, Betlén de Judea, [...] está de la Virgen el niño mamando» (vv. 66-68), en la *Farsa de la Natividad*.

5 «Acá está tú, Mingo, bien vengas amigo» (v.13), «Alegre semeja que vienes... / que vienes pintando con tu rabelito» (vv. 35-36), «Llamemos si viene por ahí Pero Pança» (v. 47), «¿No vienes Pidruelo? [...]» (v. 56), «Heme aquí vengo [...]» (v.57).

pocas estuve que no di en el suelo» (v. 67). También «en medio de este suelo» (v. 274) es donde, para proceder a la ampliación del tropo litúrgico latino, Yanguas decide sentar a sus pastores para poner en boca de *Mingo* la genealogía de Cristo. Los pastores inician posteriormente (v. 320) un recorrido hacia el portal, cuya llegada se textualiza mediante acotación escénica: «Aquí llegan a donde ella está y pide albricias *Pero Pança* porque la vee primero». De ello puede deducirse que el portal permanecería oculto hasta entonces. Una vez ante el pesebre se procede al ofrecimiento. El bachiller alude por tercera vez a un suelo, «De hinojos en el suelo aquí te adoramos» (v. 403). La *Égloga* se cierra con canto y baile en el que no se concreta el espacio escénico, «Pues ande la dança aquí alrededor / trabemo[no]s todos muy bien de las manos» (vv. 472-473). La presencia del portal remite a una iglesia en la que se habría dispuesto un suelo o tablado a modo de escenario múltiple que, como apunta Shoemaker, recorren efectivamente los pastores para entregar sus regalos al niño[6].

La acción, como ya apuntamos, transcurre el día del nacimiento del niño, que a su vez es el presente del espectador, algo que causa sorpresa a los propios protagonistas, como vemos cuando *Gil* pregunta a *Mingo* cómo pudo nacer Jesús «esta noche» y haber obrado toda suerte de milagros «ha más de mil años», a lo que Mingo responde que «aunque lo veas nascido entre nos, / comiença ser hombre, mas es y fue Dios» (vv. 177-192). Los nombres de los pastores protagonistas, por otra parte, yuxtaponen una nueva coordenada temporal, pues Mingo, Benitillo, Gil Pata y Pero Pança se corresponden «con otros tantos pastores eclesiásticos, tres santos fundadores, los santos Domingo, Benito y Gil y, el pastor de pastores, Pedro»[7].

La *Farsa de la Natividad*, falta del argumento y de varios versos iniciales, sintoniza con un proceso que desde Juan del Encina había llevado de la iglesia a la corte el ejercicio paralitúrgico navideño. Cuando los pastores llegan al portal, la acotación escénica —«Aquí entonan los ángeles la Gloria y responden los pastores en canto de órgano, y, después de acabada, dize Esperança»— y la determinación de lugar que le precede —«Parece que suena canticio acordado en el portalejo de nuestra victoria» (vv. 539-542)— identifican un escenario múltiple frente al coro, que incluye el *lugar* en el que los pastores se reúnen y en el que se situa el portal. El escenario está en una iglesia o capilla, pues tras la

6 Shoemaker, *op. cit.* (nota 3), pp. 120-121.

7 Hernando, Julio F., «Escritura y teatro en el siglo XVI. Subtextualidad bíblica en la obra dramática de Hernán López de Yanguas (1487-¿?)», *Helmántica*, XLVIII, 147, septiembre-diciembre (1997), pp. 453-466.

adoración los pastores deciden cantar ante «nuestro Manuel» (vv. 676-677), esto es, «el libro pequeño que se tiene en las iglesias, en que se pone la forma de administrar los sacramentos, y executar otros actos eclesiásticos» (*Dicc. Autoridades*).

El universo cortesano es el destinatario de la obra, y por ello el pastor *Servicio* insta a los asistentes a adorar al niño, «pues todos nosotros aquí le adoremos» (v. 614), al igual que «los reyes de España, no godos y godos... a este adoraron... en versos naytines, cuando la ygreja celebra su día» (vv. 598-601). Las coordenadas espaciales se superponen, y el mundo pastoril en el que se desarrolla la diégesis es el espacio canonizado, pero también «España» (citada ya en el v. 358) y, paralelamente, el lugar donde el mismo día festivo se lleva a cabo el oficio litúrgico. Yanguas, por otra parte, parece remitir al paisaje de Aguilar del Río Alhama, localidad de la Rioja y entorno vital de los condes de Aguilar, protectores del bachiller, cuando los pastores, de camino al portal, comentan la genealogía del niño, y, llegados a Noé, el mismo pastor Servicio asegura que «y si majuelas o viñas tenemos / el solo merece las gracias le den» (v. 22).

La *Farsa Sacramental*

El espacio fingido en el que se desarrolla la diégesis es a su vez el propio del mundo pastoril, «essos oteros» (v. 9), y un lugar simbólico en el que los pastores *Hierónimo*, *Ambrosio*, *Gregorio* y *Hostín*, cuyos nombres remiten a los padres de la Iglesia, observan «cambios en los signos del zodíaco y en los Atillejos, en los Triones y en las Cabretas (...)». Llegado el momento de la adoración «Jerónimo entona el *Te deum* en castellano, Ambrosio un *Sancto, sancto*, Gregorio el *Coeli enarrant*». La pieza se cierra con un villancete que incluye otro canto litúrgico, el *Tantum ergo sacramentum*. El himno litúrgico de acción de gracias, las aclamaciones después del prefacio de la misa y las primeras palabras del Salmo de Isaías, así como el himno en honor de la Eucaristía, llevan a Wardropper a concluir que la obra se representó «ante la hostia»[8]. La pieza, a juzgar por la determinación de tiempo implícita, se representaría el día festivo que honra[9].

8 Wardropper, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 178.

9 «aquesta se llama fiesta de gracia», «tiene esta fiesta principio y cimiento...». El propio Cotarelo informa que en un determinado momento de la obra «aparece otro zagal más instruido, llamado Gregorio, que se presenta vestido de fiesta», *op. cit.* (nota 1), p. 254.

La *Farsa del Mundo y Moral*

La obra narra el encuentro en una «floresta» (v.174) entre el pastor *Apetito* y el *Mundo*. La intervención de un *Hermitaño* y de la *Fe* evita que el pastor bobo caiga en las redes del mal. Felices por el triunfo, los personajes en escena escuchan el relato de la asunción de la virgen puesto en boca de la *Fe*. La diégesis se desarrolla en un espacio real único al que Yanguas alude de forma recurrente mediante deícticos, «aquí» (vv. 16, 191, 282, 475, 501, 595, 599, 846); «allá» (v. 281) y «acá» (v. 708). El texto reitera su vinculación al día festivo, «El cielo hoy ha hecho solene procesión» (617-618), «Porque hoy ha subido la Virgen y Madre / a do está su hijo, su esposo y padre» (vv. 622-623). Durante la narración de la asunción Yanguas se refiere en dos ocasiones a una procesión (vv. 618 y 785) en la que hubo mucha «gente» y «fiesta» (v. 727) y varios coros para celebrar «este misterio» (v. 649) que permiten cuestionarse si el autor estará aludiendo a los actos festivos vividos por la comunidad ese mismo día.

La pieza está dedicada a Doña Juana de Zúñiga, condesa de Aguilar, a quien el bachiller ofrece su obra —«resciba estos metros assí dedicados»— (v. 8). La condesa constituye el «público primordial» de la obra y queda integrada en la representación mediante la acotación escénica inicial, «El auctor a quien dirige la obra», que pone en evidencia la inexistencia de límites precisos entre el espacio real y el espacio escénico[10]. Si bien no puede afirmarse con total seguridad que el bachiller proceda a entrega material alguna, algo que sí ocurre en la primera *Égloga* de Encina, el gesto de ofrecimiento nos remite a una práctica escénica cortesana heredada del momo[11]. De la condesa Doña Juana conocemos su «indudable religiosidad», pues entre 1503 y 1505, y junto a su esposo Carlos de Arellano, funda un monasterio y un convento de franciscanas clarisas en la villa de Entrena bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles del Paraíso[12]. Doña Juana gustaría también de

10 Véase para todo ello Hermenegildo, Alfredo, «Uso y manipulación de la historia: experiencia barroca y teatro cortesano», en Díez Borque, José María, ed., *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 245-267 y «Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI», en Rodríguez, Evangelina, ed., *Del mito al oficio: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 121-159.

11 Asensio, Eugenio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974 pp. 25-36.

12 Véase en este sentido Moreno Rodríguez de Arellano, Miguel Ángel, *Señorío de Cameros y condado de Aguilar. Cuatro siglos de régimen señorial en la Rioja, 1366-*

apropiarse de reliquias, pues de ello se queja un tal canónigo Martín Sánchez[13]; y a una reliquia alude Yanguas durante el relato de la asunción, cuando indica que «le hizo vestir (a la Virgen) un manto del lustre que acá nos envía» (vv. 705-708). Al igual que hiciera Encina, Yanguas introduce sus vicisitudes en su parlamento a la condesa, y se queja porque sus «hados» lo tienen «en tierra extraña» (vv. 5-6). La obra cuenta así con sus propias coordenadas espaciotemporales y no puede desligarse de un auditorio y unos representantes concretos, partícipes de la realización escénica del texto. Remiten también a una práctica escénica cortesana las alusiones a un entorno y una realidad que permita la vanagloria de los poderosos asistentes a la representación, como cuando *Apetito* pregunta a la *Fe* si ha visto a «alguien de estas tierras» (v. 823) acompañando a la virgen en su camino, a lo que ésta responde citando a los Reyes Católicos (v. 828-830) y al futuro Emperador (v. 839).

En su recorrido por el teatro asuncionista Julià Martínez apuntó que «la representación de la *Farsa del Mundo y Moral* debió de hacerse en el templo»[14]. Tuvo lugar, cuando menos, frente a una reliquia, y en el entorno vital de los condes de Aguilar, como se deduce de las palabras del propio autor-actor aludiendo al tiempo en que les sirvió «en su tierra» (v.3).

1753, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, p. 95. Debe cuando menos considerarse la posibilidad de que el monasterio o el convento de franciscanas clarisas acogieran la representación de la *Farsa del Mundo y Moral*. Cabe recordar otras piezas dramáticas puestas en escena en fechas cercanas en conventos franciscanos, como la *Representación del Naçimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique, en el convento de Calabazanos, el anónimo *Auto de la huída a Egipto* en el convento de Santa María de la Bretonera o el *Auto del día de la Asunción* en Santa María de la Cruz. Véase Surtz, Ronald, ed., *El libro del Conorte*, Barcelona, Puvill, 1982, pp. 19-20.

13 En el *Libro de visitaciones de la iglesia colegial de Albelda y memoria de las sepulturas y cuentas de San Pelayo desde 1439 a 1532*, en Sainz Ripa, Eliseo, *Colección Diplomática de las colegiatas de Albelda y Logroño (T. II, Siglo xv)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1983. Doc. núm. 379, fol. 23.

14 Julià Martínez, Eduardo, «La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español», *Boletín de la Real Academia Española*, XLI, Cuaderno CLXIII, 1961, pp. 179-295. Cita en p. 248. Para el crítico «desde luego, los cantores fueron de la capilla de la iglesia». Si bien puede admitirse que el número de personajes esté estrechamente relacionado con el número de cantores necesarios cabe recordar la presencia de Yanguas como actor y las casi idénticas alusiones a tenores, contras mayores y tiples en el villancico de la *Farsa de la Concordia*, obra que sin lugar a dudas no se representó en un templo.

La *Farsa de la Concordia*

El espacio fingido iconizado en la obra alude a un «camino» (acto II, v. 3) o «vía» (acto II, v. 103) ubicado en la sierra[15] que, a su vez, está en España (acto I, v. 8; acto V, vv. 33 y 93). Yanguas recurre a deícticos para referirse al lugar real que acoge la representación, situado frente a un auditorio al que los personajes se dirigen, como *Tiempo*, que expresa su deseo de celebrar la paz «[...] yo quería / antes que aquí passasse, / cantaros que Dios guardasse / tan chapada compañía» (acto I, vv. 86-89). En el espacio escénico, los personajes se convierten alternativamente en «mirantes» y «mirados»[16] por el hecho de esconderse o retraerse para escuchar qué es lo que ocurre, o esperar a alguien que entra en escena. Alternan así una disposición privilegiada en el escenario con un segundo plano que los silencia: «Parece que oyo mujeres, / callemos, llégate acá» (acto I, vv. 268-269); «ya del camino me apoco / quiero descansar un poco; / si es ella no tardará» (acto II vv. 112-114), «oyamos ora siquiera / qué dice o dó se reatrae» (acto. II, vv. 168-169). Muy significativo es el final del segundo acto. La entrada de *Romera* deja en segundo plano a *Justicia* y *Paz*, que como vimos se retraen, y que a su vez ya estaban siendo observadas por *Mundo* y *Tiempo*. Se dispone así un triple nivel espacial que crea nuevos marcos de ficción dentro de la propia ficción. Destaca también la triple comunicación de la paz de Cambray por parte del correo imperial mediante fugaces apariciones, «tañendo su corneta» y «muy de prissa» cada vez, como se nos indica en el argumento, así como los saludos y despedidas ritualizadas que se dedican los personajes (acto I, vv. 8-28, acto II, vv. 3-24 y 120-133). La condición de entretenimiento cortesano de la pieza permite suponer que el lugar real de la representación sería una sala o un patio palaciegos[17]. El tiempo para el espectáculo cortesano, por otra parte, finaliza con la alusión a la llegada de la noche, siguiendo a Virgilio, «Hagamos ya tiempo, que sale la luna» (acto V, v. 845)[18].

15 «ladera» (I, v. 62), «ejido» (I, v. 143), «trasmontana» (II, v. 160), «fragoso collado» (II, v. 174), «peñas» (II, v. 175), «espessuras» (II, v. 206), «oteros» (II, v. 218), «florida sierra» (IV, v.12), «pradal» (IV, v. 142), «verdes collados» (IV, v. 162).

16 Sobre personajes «mirantes» y mirados» y el teatro en el teatro, véase Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español,* Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, pp. 22-27.

17 Ferrer, *op. cit.* (nota 3), p. 314.

18 Véase González Ollé, *op. cit.* (nota 1), p. 72, en nota. De modo muy similar, en la *Farsa de la Concordia*, «Muy noche se haze ya, / que hemos estado mil horas» (Acto V, v. 216) y en la *Farsa Turquesana*: «Vamos quel tiempo se gasta / sin plongar más razones» (vv. 931-932).

La pieza está dedicada a Francisco Fernández de la Cueva, primogénito de Don Beltrán de la Cueva, III Duque de Alburquerque, cuya participación fue decisiva en las guerras contra Francia[19]. La alusión a que con la llegada de la paz los cristianos podrán «correr toros» (acto I, v. 43) —actividad ésta tan característica de muchos lugares pero en especial de Cuéllar, que cuenta con los encierros más antiguos de España—, podría remitir a la localidad y su castillo, en el que residían los duques[20].

La *Farsa Turquesana*

La acción se inicia en el palacio de Solimán, en Belgrado (vv. 144 y 190), continúa en las cercanías de Roma y en la propia ciudad (v. 389) y, una vez en ella, en la corte pontifical (v. 219). Finalmente, tras un paso fugaz por las estancias imperiales en España, los protagonistas reaparecen en la sede papal (v. 860), donde concluye la obra. Los signos que construyen la multiplicidad de determinaciones de lugar son verbales, si bien sí parecen utilizarse juegos de luz[21]. Escenas localizadas en lugares diferentes se suceden sin que ninguna didascalia explícita lo refiera. Significativo de ello es, por ejemplo, el final del Acto IV, cuando el co-

19 Fallows, Noel, «Semblanza de Don Beltrán de la Cueva, Tercer Duque de Albuquerque», en *Un texto inédito sobre la caballería del Renacimiento español. Doctrina del arte de la cauallería, de Juan Quijada de Reayo*, Liverpool, Liverpool University Press, 1996. pp. 61-64. Por otra parte, la clara relación de la obra con el fasto cortesano ya ha sido puesta de manifiesto por Ferrer, Teresa, «De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco» en Massip, Francesc, ed., *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995, pp. 417-424. Véase también Oleza, Joan, «La comedia afantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana», en Díez Borque, José María, ed., *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 13-30.

20 Correr toros en Cuellar, espectáculo regulado desde 1499, suponía uno de los principales divertimentos del III Duque de Alburquerque. Véase Olmos Herguedas, Emilio, «Juegos y fiestas medievales en la Villa de Cuéllar. Algunas notas sobre su pervivencia en la actualidad», *Revista de Folklore*, 164, Vol. XIV, pp. 39-48. Entre las referencias a los Alburquerque o su entorno puede añadirse, si bien ofrece mayores dudas, la alusión a los «rehenes» (Acto I, v. 236), esto es, a los hijos de Francisco I que durante algunos meses estuvieron custodiados en el castillo de Castilnovo, condado del que era comendador Diego de la Cueva. Véase Linage Conde, Antonio, *El Castillo de Castilnovo*, Vilafranca del Condado, Ed. Castilnovo, 2000. pp. 24-42.

21 Véase en este sentido nuestro trabajo «Algunos aspectos sobre la construcción del personaje en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas (1487-?)», en *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, *Scriptura*, 17 (2002), pp. 113-131.

rreo *Diligente* irrumpe en una escena que ocupaban hasta entonces, y en Roma, el Papa Clemente y su alférez, *Esfuerço*. La didascalia motriz «mientras viene de torneo / vámonos a reposar» (vv. 663-664) en boca de Clemente textualiza su salida de una escena que simulaba el palacio pontifical y en la que, sin que se nos advierta de modo alguno, aparece el correo Diligente, transformándose el lugar escénico en la corte imperial y con el propio Carlos V sobre las tablas. Si atendemos a los desplazamientos entre España y Roma que realizan los personajes, la lógica impone que deberían pasar varios días. Todo ello, sin embargo, traduce esa concepción fluida del espacio y el tiempo tan del gusto cortesano y que caracteriza a la producción del bachiller.

Los hechos narrados son contemporáneos al espectador, y permiten suponer la redacción y realización de la obra en fecha relativamente próxima al asedio de Viena por parte de las tropas turcas. Albert Mas, que localizó y dio a conocer la obra, apunta una probable puesta en escena en una plaza pública, hacia 1530[22]. La obra está dedicada a Diego de la Cueva, comendador de Castilnovo, condado cuyo castillo conoció el esplendor del fasto en tiempos tanto de Juan II como de los Reyes Católicos. Yanguas invoca en el introito «a los que estays en el allarde» (v. 1), con lo que parece identificar un patio de armas que va a ejercer, delimitado y frente al auditorio, las funciones de escenario. En el texto dialogal se alude únicamente a un «aposento» (v. 393) y a «una puerta» (v. 590) en el palacio papal. La obra acaba con los personajes abandonando el espacio real en desfile y con sus pendones en práctica de exaltación militar cercana al torneo.

El modo parcial y fragmentario en que se nos ha transmitido la producción del bachiller obliga a expresar con cautela toda conclusión. A la luz de lo expuesto, sin embargo, puede señalarse la presencia escasa de didascalias, su inserción mayoritariamente en el texto dialogal y el uso recurrente de deícticos. El autor no parece tener la necesidad de concretar el tiempo y el espacio real de la representación. El auditorio cortesano destinatario de las obras, excepto en la primera de las piezas navideñas, condiciona en todo caso su realización espaciotemporal.

Las obras de carácter religioso expresan su vinculación el día festivo que se honra. La *Égloga de la Natividad*, la *Farsa de la Natividad* y la *Farsa Sacramental* fueron representadas en un templo. Cuando menos en los dos primeros casos parece identificarse la utilización de un escenario múltiple. Un templo, una sala palaciega, el convento o el mo-

22 Mas, Albert, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*, vol. I, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Études Hispaniques, 1967, pp. 57-63.

nasterio de clarisas de la villa de Entrena debió de acoger la representación de la *Farsa del Mundo y Moral*. Los dramas de circunstancias del bachiller, por su parte, se insertan en la contemporaneidad del espectador y manifiestan claras deudas con el fasto y sus usos. Ambas obras contarían con un escenario delimitado, que permitiría una muy ágil entrada y salida de personajes, frente a un auditorio cortesano, en un patio de armas o bien en una sala palaciega.

Los cancioneros de Jorge de Montemayor: el *Cancionero del poeta* (1554) y el *Segundo cancionero espiritual* (1558)

Lola Esteva de Llobet

La personalidad de Montemayor, hombre de actividad plural en las cortes portuguesa y castellana; poeta y músico, soldado y fiel servidor de las infantas doña María y doña Juana de Castilla, emerge magnífica en su obra literaria, deslindada siempre en dos vertientes: la humana y la divina.

La primera encamina sus pasos hacia la senda del amor humano, centrado en la mujer, la belleza, la naturaleza y los mitos, y asimilando todos los recursos que le ofrecen el neoplatonismo y la lírica petrarquista. En este caso Garcilaso será su modelo. Asimismo, la tradición popular castellana le brinda metros y temas propios de una brecha cancioneril abierta por Cristóbal de Castillejo, Gregorio Silvestre y Fray Ambrosio Montesino, tanto en relación con lo humano como con lo divino[1].

La segunda vertiente se orienta hacia la senda del amor divino, que se manifiesta no sólo desde la faceta de una sensibilidad propia y peculiar, sino también desde una voluntad epistemológica y un auténtico deseo de amar a Dios, conocer sus misterios y alabar su magnificencia.

El contexto que envuelve la obra poética de Jorge de Montemayor no podía ser más idóneo. La asimilación de nuevas formas provenientes de Italia y la tendencia conservadora de los metros tradicionales y cancioneriles afianzan una época de encrucijadas estéticas en cuyo esplendor se gestan los *Cancioneros* de nuestro poeta.

Las obras de George de Montemayor, repartidas en dos libros que recogen la parte de poesía profana y la de poesía religiosa, fueron publicadas por el mismo autor en 1554, y fuera de España, en Amberes. La primera centra, pues, su interés en el amor humano y la segunda en el amor divino.

Los textos poéticos que encauzan la primera vertiente fueron evolucionando y reeditándose hasta 1588. Los que siguen la veta devota se separan de la profana en su edición del *Segundo Cancionero espiritual,*

1 Bataillon, Marcel, «Chanson pieuse et poèsie de devotion: Fr. Ambrosio Montesino», *Bulletin Hispanique*, 27 (1925), p. 238.

publicado también en Amberes, en el año 1558. Este texto sufre censuras inquisitoriales, y aparece en el Índice del inquisidor Valdés en el año 1559. A partir de aquí se prohíbe la obra devota de Montemayor.

Aunque lejos de la elegancia estilística y poética de su novela pastoril, este *Segundo cancionero espiritual* —al igual que su primera obra *El Diálogo espiritual*— aporta luz a la historia del pensamiento religioso en nuestras letras áureas. Sin embargo, tal vez debido a la aridez y gravedad de este tipo de poesía, un tanto eclipsada por el clamoroso éxito de la *Diana,* además de la censura inquisitorial y de la escasísima bibliografía en torno a su vida y sus orígenes, este cancionero cayó en el olvido.

Así pues, lo que va a ocupar el centro de mi exposición radica principalmente en esta segunda faceta de su obra lírica, de tendencia devota y fervor religioso, breve síntesis de la edición que próximamente publicaré en Edition Reichenberger.

Historia de los *Cancioneros* de Montemayor

El Cancionero de 1554

Como he dicho anteriormente, el texto de la edición príncipe, publicada en Amberes, en casa de Juan Steelsio, con el nombre de *Las obras de George de Montemayor*, se divide en dos partes, una de poesía profana y otra de poesía sacra.

En lo que respecta a la forma, podemos admitir dos escuelas distintas, la una adscrita a la línea tradicional popular, y la otra a la lírica culta italianista.

La veta lírica de tipo popular se mantiene fiel a los metros castellanos con un predominio de la glosa y del villancico, así como una abundancia de coplas castellanas y dos diálogos —*Don Juan y su sayo* y *Los dos ropones*—, que recuerdan la gracia de los que escribió Cristóbal de Castillejo.

Para las obras devotas emplea normalmente los metros tradicionales, y la técnica alegórica para los *Autos*. El metro italiano se adecua perfectamente a las formas establecidas. Emplea el endecasílabo en los sonetos y también en las estancias de las *Canciones* de tipo culto, así como en las *Exposiciones* sobre el *Pater noster* y sobre el *Salmo Miserere mei, deus.* Asimismo, se vale de la *terza rima*, o *terceto* encadenado, en la composición métrica de sus *Epístolas.*

De esta edición se conservan dos rarísimos ejemplares pertenecientes al bibliófilo Usoz, catalogados con los números 363 y 744. González Palencia sigue el texto U=363 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Antes del texto de Amberes se tiene noticia de que Montemayor quiso publicar su *Cancionero* en España. Consta el documento de petición de permiso en la villa de Medina del Campo, donde fue examinado por la comisión inquisitorial el 6 de octubre de 1552. A pesar de su aprobación en 1552, la obra no se imprimió en España, sino en Flandes, donde Montemayor ejerció su condición de soldado junto al joven príncipe, y en donde se le brindaron grandes oportunidades de expansión literaria y personal.

González Palencia hace mención de una edición distinta e incompleta, tal vez anterior a la de las *Obras de amores* (MDLIIII), mencionada y descrita también por el Marqués de Jerez en su artículo «Unas papeletas bibliográficas»[2].

Pliego suelto 1552

Por otra parte, tenemos noticia de un pliego suelto inédito —anteproyecto de 1552— que explica lo que habría de ser el *Cancionero de devoción* de 1554[3], es decir, la segunda parte de su primer cancionero

El título del pliego es *Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Monte Mayor*, dirigidas a los Ilustrísimos Señores Don Manrique de Lara y Doña Luysa de Acuña, Duques de Nájera. Visto y examinado por los señores inquisidores desta villa de Valladolid y con su licencia impreso MDLII[4].

Segundo Cancionero (1558)

Respecto a lo que fue la edición príncipe de Amberes (O), (1554), las obras poéticas de Montemayor se publicaron por separado, apareciendo en 1558 dos cancioneros distintos (O1 y O2). El primero recopilaba poemas de amores, y el otro sólo temas de devoción. El O2 conserva algunas composiciones de 1554 y añade otras que conectan con la materia teológico-dogmática desarrollada con anterioridad en su *Diálogo espiritual.*

2 Marqués de Jerez, *Unas papeletas bibliográficas,* en H.P.M., V.II, pp. 639-644.

3 Rodríguez Moñino, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.

4 Dupont, Jean, *Un pliego suelto de 1552 intitulado «Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Montemayor»*, *Bulletin Hispanique*, LXXV (1973), pp. 54-55.

El *Segundo Cancionero* es clarísimamente una refundición ampliada y corregida del anterior. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid con un total de 252 folios (R-5967), y en la Hispanic Society of América de Nueva York. La Universidad de Pensilvanya (Philadelphia) posee una copia fotostática, y la Hispanic Society of América posee asimismo una de las copias de la segunda edición de este *Segundo Cancionero*, publicada en Coimbra en 1579 por Juan de Barrera.

Este *Segundo Cancionero* de Jorge de Montemayor fue impreso también en Amberes, en casa de Juan Lacio, en el año 1558; está formado por un total de 252 hojas foliadas en letra cursiva y va dirigido «Al muy ilustrísimo Señor Gonzalo Fernández de Córdoba, Duque de Sessa y de Terranova, Marqués de Bitonto, Conde de Cabra, Señor de Vaena». Dice el autor en su Prólogo:

> Un libro mío se imprimió habrá algunos años [...] con muchos yerros y porque la culpa toda se me ha atribuido a mí, a este segundo libro junté las mejores cosas del primero y las enmendé, y lo mismo se hace en el segundo de las de devoción que ahora se imprimió[5].

Segundo Cancionero Espiritual, Amberes (1558)

Por el contrario, el *Segundo Cancionero espiritual* es un texto que sólo contiene materia de devoción. Va dirigido «Al muy magnífico Señor Ierónimo de Salamanca». Este texto sufre censuras inquisitoriales y aparece en el Índice del inquisidor Valdés en el año 1559. A partir de este momento se prohíbe la obra devota de Montemayor.

De este *Segundo Cancionero espiritual* se han conservado pocas copias. Tenemos conocimiento de la de la Biblioteca Nacional de Madrid, perteneciente a Gayangos, de la de Lisboa y también de la de la Biblioteca Nacional de París. Consta en el Catálogo de la British Library de Londres pero dicha biblioteca afirma no poseer ningún ejemplar de las obras devotas de Montemayor. Según A. de Palau, el British Museum de Londres posee también una copia del *Segundo Cancionero Espiritual* (1558).

Como todas las poesías devotas de los cancioneros de Montemayor aparecieron en el Índice de Valdés[6], no volvieron a imprimirse después de 1558. De esto se infiere que haya habido una mayor difusión de las

5 Montemayor, Jorge de, *Segundo Cancionero*, B.N.M. (R-5967), p. 45. Prólogo.

6 Valdés, Fernando de, *Catalogues Librorum qui Prohibentur 1559*. BNM (Sg./2-60449).

obras profanas que de las devotas, y que en la historia de los *Cancioneros* de Jorge de Montemayor puedan distinguirse tres familias derivadas de la obra profana y sólo una de la devota.

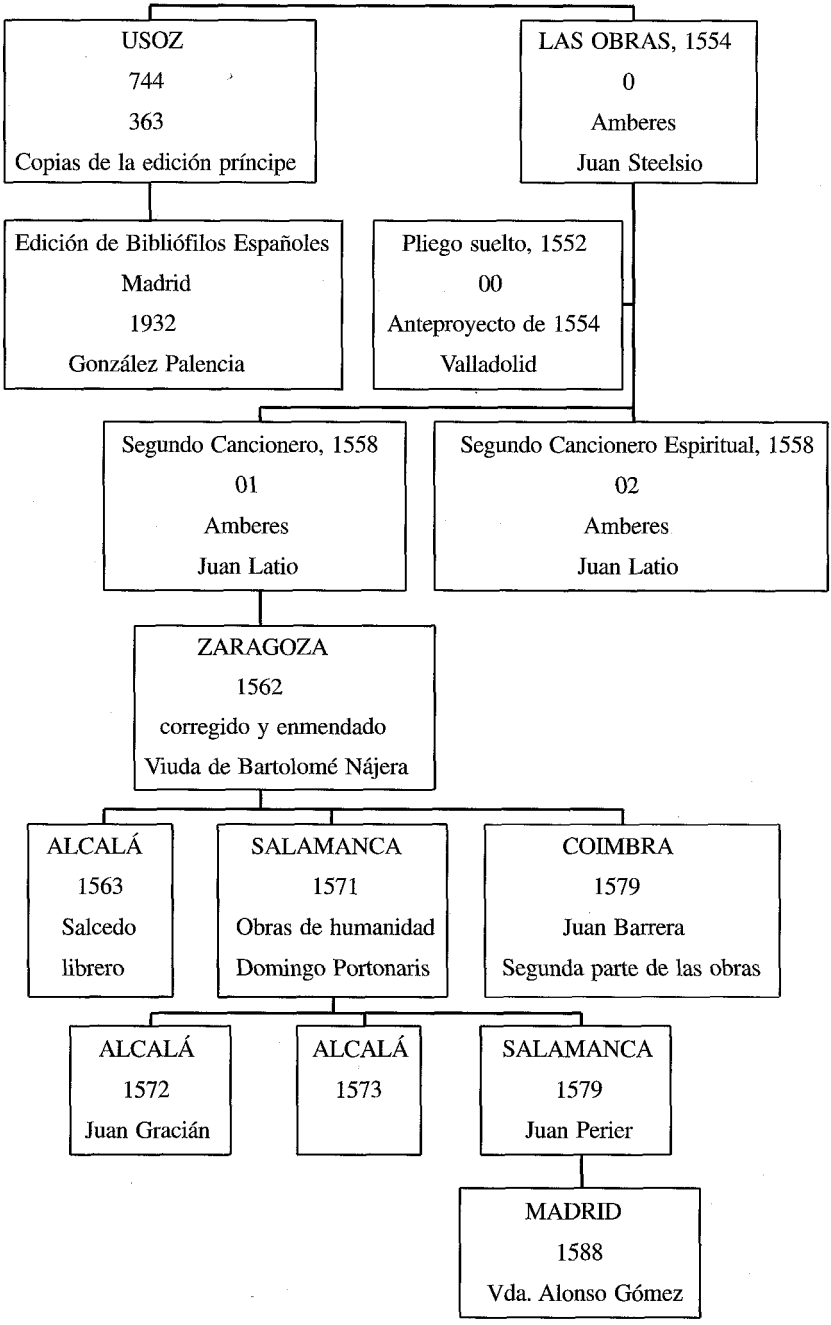
Del *Segundo Cancionero* —que recoge sólo las obras de materia profana— deriva la obra de Zaragoza 1562 (*Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor, de nuevo corregido y enmendado*). De ésta (1562) derivan dos familias: una es la de Alcalá 1563[7] —Salamanca 1571[8], que aparece con el nombre de *Cancionero de obras de humanidad*, y Coimbra 1579, que sigue también a la de Zaragoza y aparece con el subtítulo: *Comiença la segunda parte de las obras*—; y otra la reimpresión de Alcalá 1572[9] —Alcalá 1573, Salamanca 1579[10], que conserva el mismo subtítulo. La última impresión es la de Madrid[11] (1588) y sigue el modelo de Salamanca 1579—.

El texto de todas las ediciones realizadas a partir de 1562 es el mismo, y la dedicatoria va dirigida al «Ilustrísimo Duque de Sessa», coincidiendo dicha dedicatoria con la del *Segundo Cancionero* de 1558[12], dedicado también al Duque de Sessa[13], de lo que se infiere que las dos líneas de familias derivadas proceden directamente de la edición de Amberes1558.

Descripción de las ediciones según Catálogo de Salvá

La segunda edición se imprime en Zaragoza por la viuda de Bartolomé Nájera. La tercera se hizo en Alcalá de Henares en 1563 a costa del librero Salcedo. La cuarta en Salamanca en 1571, y el texto es el mismo que en la edición anterior. En 1572 aparece una quinta edición en Alcalá, a cargo de Juan Gutiérrez, librero. Contiene el mismo texto que la anterior. La sexta edición tiene lugar en Alcalá en 1573, siendo probablemente una reimpresión exacta de la segunda edición. La séptima vista por Salvá fue impresa en Coimbra por Juan Barrera y parece ser una reproducción exacta de la segunda. Brunnet habla de una octava impresión que fue dada a luz en Salamanca por Juan Perier en 1579. La novena y última edición fue realizada en Madrid por la viuda de Alonso Gómez.

7 Montemayor, Jorge de, *Cancionero*, Alcalá de Henares, 1563, B.N.M. (R-10515).
8 Montemayor, Jorge de, *Cancionero*, Salamanca, 1571. B.N.M. (R-5250; R-12.462).
9 Montemayor, Jorge de, *Cancionero*, Alcalá, 1572, B.N.M. (8783).
10 Montemayor, Jorge de, *Cancionero*, Salmanca, 1579, B.N.M. (R-1944).
11 Montemayor, Jorge de, *Cancionero,* Madrid, 1588, B.N.M. (R-7031).
12 Montemayor, Jorge de, *Segundo Cancionero*, Amberes, 1558, B.N.M. (R-5967), fol. 1.
13 González Palencia en *Jorge de Montemayor, el Cancionero del poeta*, Madrid, S.B.E., 1932, pp. XI-XII.


USOZ
744
363
Copias de la edición príncipe
LAS OBRAS, 1554
0
Amberes
Juan Steelsio
Edición de Bibliófilos Españoles
Madrid
1932
González Palencia
Pliego suelto, 1552
00
Anteproyecto de 1554
Valladolid
Segundo Cancionero, 1558
01
Amberes
Juan Latio
Segundo Cancionero Espiritual, 1558
02
Amberes
Juan Latio
ZARAGOZA
1562
corregido y enmendado
Viuda de Bartolomé Nájera
ALCALÁ
1563
Salcedo
librero
SALAMANCA
1571
Obras de humanidad
Domingo Portonaris
COIMBRA
1579
Juan Barrera
Segunda parte de las obras
ALCALÁ
1572
Juan Gracián
ALCALÁ
1573
SALAMANCA
1579
Juan Perier
MADRID
1588
Vda. Alonso Gómez

EDICIONES ACTUALES

Como puede apreciarse en el organigrama, el primer paso de aproximación a la obra poética de Jorge de Montemayor lo dio González Palencia, en cuya edición de *Las obras de George de Montemayor*, publicada por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, presenta su obra poética, dividida en dos partes.

La edición de Bibliófilos Españoles. Madrid 1932

Esta edición reproduce el texto de la edición príncipe de 1554 (Usoz, p. 363) por lo que podemos observar la división de las obras en dos libros: uno de poesía profana, dirigida «A los muy altos y muy poderosos señores Don Iuan y Doña Iuana, Príncipes de Portugal. Jorge de Montemayor, criado de sus altezas», y el otro de poesía sacra, dirigido a los mismos señores Don Juan y Doña Juana, príncipes de Portugal.

Se añade a esta edición, por vía del *Apéndice*, la publicación de las composiciones del *Cancionero* (1554), que fueron añadidas a la edición de 1562.

Gracias a este trabajo gozamos de un texto con todas las composiciones profanas de Montemayor, y de una primera reseña de las obras de devoción. Sin embargo, la aportación de González Palencia no pretende ir más allá de una significación documental y textual; por ello se valora como un dato documental, aunque no comporte avance alguno en el estudio de la obra poética de nuestro autor.

En esta impresión no se incluye ninguna de las composiciones del *Segundo Cancionero Espiritual*, aparte de la *Glosa a las coplas de J. Manrique* y de la *Pasión glosada*, que aparecieron ambas ya en el *Cancionero* de 1554.

Edición de la Biblioteca Castro

El segundo paso lo dio en 1996 la Biblioteca Castro, publicando la obra poética completa de Jorge de Montemayor. Se trata de una copia de todos los textos poéticos más conocidos del autor, con bastantes errores tipográficos que, en algunos casos, deturpan el significado central de algún que otro verso. Tampoco aporta ningún tipo de apoyo crítico ni estudio en profundidad. Una sucinta introducción de Avalle Arce encabeza la publicación ofreciendo breves pinceladas de su panorama poético.

Estudio del Segundo cancionero espiritual, Amberes 1558: sus fuentes. sus temas

A pesar de motejos enemigos y de que sus logros literarios en este campo no son comparables a los de otras obras suyas, el *Segundo cancionero espiritual* es relevante como muestra que ejemplifica literariamente lo que supuso la corriente reformista del catolicismo, y es documento que puede desvelar incógnitas sobre la ideología de la *nova pietas.*

Mi intención es, una vez más, centrarme en la parte más oscura de su obra literaria, aquella que comporta desafío, temor y compromiso, teniendo en cuenta que estamos ante un escritor laico que se enfrenta al texto bíblico en su papel de exégeta garante de las fuentes de la fe.

Al igual que en su primer cancionero, y siguiendo las tendencias métricas del contexto lírico de su época, Montemayor trata por igual el verso tradicional castellano y los metros italianistas. La primera parte está dedicada al octosílabo castellano, verso que elige para *Missus est Ángelus*, una exposición sobre el capítulo primero del evangelio de San Lucas, la *Pasión de Cristo*, la *Glosa a las Coplas de Jorge Manrique* y *Aviso de Discretos*, entre otras de menor relevancia. La segunda parte está centrada en el endecasílabo italiano, verso que elige para la *Paráfrasis del Salmo Super Flumina Babilonis*, las *Omelias sobre* el *Miserere Mei Deus*, y algunos *Sonetos* y *Canciones* de materia metafísica y trascendente, empleando asimismo la octava real para el *Regimiento de príncipes*. No aparece, en cambio, la *Breve e sotil exposición sobre la oración del Pater Noster* que figuraba en el *Cancionero* de 1554.

Se aprecian algunas diferencias respecto al sistema exegético que empleó en el *Diálogo espiritual*, escrito antes de Trento, cuyas fuentes, fundamentadas en un clasicismo cristiano, se empleaban bien argumentadas y conciliadas con reminiscencias de las Sentencias de Pedro Lombardo, de la *Teología natural* medieval y de la patrística.

En este segundo cancionero el poeta procede básicamente a la paráfrasis de los Evangelios y de los Salmos, y expone prioritariamente cuestiones elementales de la vida de Cristo y de la redención. Como él afirma en el exordio del *Diálogo espiritual*, la Biblia fue su libro de instrucción primaria. En ella ha hallado «consolación espiritual, recreación y conocimiento»[14]. De ahí que lo que fue el libro por excelencia de su niñez y juventud perviva todavía con fuerza en algunas composiciones de este *Segundo cancionero espiritual* (*Aviso de discretos, Glosa a las co-*

14 Jorge de Montemayor. Prólogo al lector del *Diálogo espiritual*, *op. cit.* fol Ir.

plas de Jorge Manrique y *Miserere mei Deus, Super Flumina Babylonis)* cuya exposición doctrinal está centrada en el Antiguo Testamento.

Aunque ambas obras sitúan al autor en una línea cercana a la «devotio moderna», el *Segundo Cancionero espiritual* parece muy próximo a la línea dominica de San Gregorio de Valladolid, lo que tal vez incentivara su inclusión en el Índice del inquisidor Valdés en 1559.

En este cancionero espiritual se aprecian diferencias considerables respecto a su primera obra (*Diálogo espiritual*), en la que descubrimos ciertos titubeos dogmáticos. La evolución ha sido notoria. Montemayor adquiere mayor seguridad y compromiso cristiano. Su tono también ha cambiado.

Estamos, en definitiva, frente a un cambio motivado por el efecto tridentino. Ahora la relación con el dogma y la práctica devota no parecen ya la del iniciado con necesidad catequética y voluntad ascética de su primera obra, sino la de un experimentado de la devoción interior. Se observa cierta evolución hacia formas de devoción más pasivas y reservadas a la intimidad y al recogimiento interior. Su tono es, en general, más distante y contemplativo, aunque, por el contrario, en ocasiones puede interrumpir sus estados de fervor contemplativo con duras y acaloradas manifestaciones de tono antisemita, por ejemplo en su exposición sobre la *Pasión de Cristo*. En algún punto, y con el fin de proclamar su más auténtico y sincero cristianismo, se descuelga con aseveraciones poco elegantes que desprestigian y restan seriedad al tratamiento de ciertos aspectos dogmáticos, lo que justificaría también su posterior prohibición. Con motivo de su exposición sobre la *Pasión de Cristo*, encontramos, asimismo, cierto talante antifarisaico a través del cual vislumbran aspectos íntimos de una situación dramática y personal —su condición de converso—, difícil de asumir en un contexto hostil y conflictivo en el que no podía encontrarse nada cómodo.

Por otra parte, su técnica exegética tiende a un paulatino abandono de su antiguo método de exégesis conciliatoria entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, empleado con función didáctica y catequística en el *Diálogo*, para centrarse ahora con mayor detenimiento en el Nuevo Testamento, y, con especial interés, en los evangelios de Mateo, Juan y Lucas. Su primera etapa de conocimiento y acercamiento a Dios por la vía de la praxis ascética ha dado paso a una segunda etapa más interiorizada y grave. Para ello, como él mismo corrobora:

> «Si quería palabras graves y de excelentísima sentencia, íbame a los cuatro cronistas de Cristo, a donde hallaba palabras tan excelentes como convenía que fuesen siendo dichas por el mismo Dios, pues había en ellas misterios incomprensibles. Si quería

> cartas avisadas y de grandísima elocuencia, hallábalas en aquel vaso de lección, Paulo, apóstol de Cristo, y en los Actos de los doce pilares de la Iglesia»[15].

Del mismo modo, puede observarse una mayor influencia de la predicación y de las formas y prácticas devotas de su época, que dejan huellas indelebles en los cancioneros de Montemayor. En la línea espiritual del *beneficio de Cristo*, Ludolfo de Sajonia, el Cartuxano, le inspira la devoción a la cruz, y Erasmo y Savonarola iluminan sus exposiciones salmódicas sobre el *Pater noste*r y comentarios sobre Salmos tan bellos como el *Miserre mei Deus,* ahora exhaustivamente estudiados por Terence O'Reilly[16]. Tengamos presente que, a partir del año 1527, los libros de Erasmo disfrutaron en España de gran popularidad, lo que dio paso a traducciones, ediciones e imitaciones de su obra[17]. Sus *Comentarios sobre los Salmos*, el tratado *De inmensa Dei misericordia* y la *Declaración del Pater Noster*, entre otras obras suyas, tendrán una gran acogida en los ámbitos de fervor interiorista[18]. Las *Paráfrasis de los Salmos* y la del *Pater Noster* fueron traducidas en España por un canónigo de la catedral de León, probablemente el maestro Bernardo Pérez, asegurando la divulgación de las doctrinas de Erasmo en los ámbitos de mayor preocupación religiosa en la época de Carlos V. Es en este momento cuando también llegan a España los ecos de las comprometidas predicaciones del frate Girolamo Savonarola, cuya influencia sobre Montemayor es importante[19].

Los textos que proceden de estas fuentes han adquirido también mayor prestigio literario y ocupan el bloque central de su materia devota, siendo todavía el motivo central de su exposición doctrinal: el Reino de Dios, Cristo y la misión redentora, María corredentora. De ahí que su contenido religioso gire en torno a cuatro temas centrales: Dios Padre, la Virgen María, Cristo y el poder del Espíritu. A partir de estos cuatro temas se desarrolla el corpus exegético teológico y dogmático del *Segundo cancionero espiritual.*

15 Montemayor, Jorge de, Prólogo al lector del *Diálogo espiritual, op. cit.* fol Ir.

16 Montemayor, Jorge de, *Omelías sobre Miserere mei Deus*, ed. Terence O'Reilly, Durham, University of Durham, 2000.

17 Véase Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, Madrid, FCE, 1932, cap. VI, pp. 279-609.

18 Véase Bataillon, Marcel, (1937), «Sur la difusión des oeuvres de Savonarola en Espagne et en Portugal, pp. 1500-1560», en *Melanges de philologie d'histoire et de literature, offerts a M. J. Vianey,* Paris,1934. pp. 93-103.

19 Bataillon, Marcel, «Une source de Gil Vicente et de Montemayor. Le meditation de Savonarola sur le Miserere», *Bulletin des Etudes Portugaises*, 1936, Coimbra, pp. 1-16.

Su cristocentrismo gira en torno a la pasión y muerte como base de la Redención y cumplimiento de la voluntad del Padre. En la Virgen toma cuerpo la promesa de salvación, y de ella nace el enviado de Dios para redimir al hombre de la esclavitud del pecado. El Espíritu Santo se manifiesta como poder de Dios. Por obra del Espíritu se ve a Dios como Padre. Significa la fuerza divina carismática que actuará sobre la Virgen (Juec. 3, 10; 11, 29; Par. 20, 14); es «la virtud del Altísimo que la cubrirá con su sombra» (Lc.1, 35).

Montemayor ve en Dios la suma de perfecciones: poder, amor y saber. Estas perfecciones están repartidas entre las tres personas de la Santísima Trinidad, y unificadas en una sola persona divina que goza del sumo amor, el sumo poder y la suma sapiencia. Desde una perspectiva escolástica, el escritor considera que *amor* corresponde al Hijo y se expresa en el sacrificio de la cruz; *poder* corresponde al Padre, que envía a su Hijo para cumplir la misión salvífica; y *ciencia* corresponde al Espíritu, porque infunde el hálito para que sea cumplido el plan de Dios.

A pesar de que en esta segunda etapa su espiritualidad se canalice hacia campos tal vez más comprometidos y acordes con una línea de espiritualidad abierta y considerada heterodoxa porque no se ajustaba a los principios de Trento, no comparto la tan arraigada tesis del «iluminismo montemayoriano»[20]. Este concepto fue difundido por Marcel Bataillon[21] y admitido por la crítica en general. Bryant Creel, en su amplio estudio sobre la poesía religiosa de Montemayor, sostiene su probable vinculación con el iluminismo valdesiano, y, en puntos determinados de su doctrina, lo relaciona con Lutero[22]. Juan Bautista Avalle Arce[23], en el prólogo a la edición de la Biblioteca Castro, da por sentada la influencia de Erasmo y admite sus probables contactos iluministas.

A la luz de un amplio y detallado estudio de las fuentes de su obra religiosa, queda bien patente que el poeta nada tuvo que ver con la doctrina valdesiana ni con las prácticas de los franciscanos más extremados, los *dexados o abandonados.* En cambio, sí pueden observarse puntos de recogimiento y devoción comunes a la espiritualidad de las observancias menos radicales, tanto de franciscanos como de dominicos.

20 Véase el capítulo «Fuentes literarias» de mi estudio preliminar del *Diálogo espiritual*, Kassel, Reichenberger, 1998, pp. 49-74.

21 Bataillon, Marcel, *op. cit.* (nota 17).

22 Creel, Bryant L., *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, London, Tamesis, 1981, pp. 178 y 244.

23 Montemayor, Jorge de, *Poesía completa,* Madrid, Biblioteca Castro, 1996, XVIII.

El hecho de que en el *Segundo Cancionero espiritual* Montemayor haya centrado su campo teológico en la exposición de temas como el Pecado, el Perdón y la Penitencia, la Eucaristía y otras formas mediadoras de gracia, corrobora que su ideología se sitúa a gran distancia de la iluminista, y que, en algunos aspectos de su pensamiento, el autor se mantiene muy cercano a las corrientes espirituales de la época: próximo al interiorismo del dominico fray Bartolomé Carranza; a la piedad reflexiva de Erasmo y Savonarola, y, en general, muy en la línea del recogimiento franciscano. Estas formas de espiritualidad tienen en común un método positivista de tendencia afectiva, a partir del cual la teología no puede ir más allá de lo que dicen las Sagradas Escrituras[24].

Tal vez su vinculación con el arzobispo de Toledo, miembro de San Gregorio de Valladolid, que estuvo con Montemayor en Flandes (1557), y que fue erróneamente acusado de iluminista, prendido por la Inquisición en 1559, procesado y encarcelado durante diecisiete años, haya podido dar lugar a interpretaciones poco matizadas respecto al supuesto iluminismo del autor.

La influencia de los observantes dominicos no sólo puede deberse a su amistad con Carranza[25], o a las influenciaos de Melchor Cano[26], sino también a los contactos que pudo llegar a tener con otros teólogos de San Gregorio y San Esteban, y con personajes como Juan Hurtado de Mendoza, amigo del poeta, cuyos intercambios epistolares aparecieron publicados en el *Cancionero de 1554*[27].

Así, pues, como de todo esto no pueden inferirse clasificaciones definitivas, y dado que no poseemos argumentos indicativos suficientemente fidedignos que corroboren su tan supuesto iluminismo, tampoco se podrán poner etiquetas a Montemayor; antes bien, creemos más oportuno hablar de sus concomitancias con las «corrientes espirituales afines» mencionadas por Eugenio Asensio al hablar del movimiento reformista de esta época[28].

Por último, además de exponer cuestiones de teología dogmática, la obra de Jorge de Montemayor ofrece un tipo de composición de variada tipología poética que, cimentada sobre las bases de una ética interiorista y un estoicismo neocristiano, encuadra formas de conducta y va-

24 Véase, Andrés, Melquíades, *Renovación en teología dogmática y ascéticas en España (1500-1530)*, *Antologica Annua*, 1965, V (13), pp.127-160.

25 Carranza, Bartolomé, *Catecismo christiano,* Madrid, B.A.C (Serie Maior), 1972.

26 Cano, Melchor, *Tractado de la victoria de sí mismo* (traducido por Juan de Ayala) Toledo,1553.

27 González Palencia, ed., (S.B.E.), pp. 351-362.

28 Asensio, Eugenio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», *Revista de Filología Española*, XXXVI (1952), pp. 31-99.

lores morales representados en tres niveles de acción: individual, social y política. En esta línea de humanismo cristiano se sitúan los *Sonetos, Pluma que en vanidades te ocupaste y Aviso de discretos.*

Asimismo, habiendo vivido y sufrido los avatares de la corte, analiza con rasero crítico los escalones del poder, observando con detalle los abusos y cargas que éste comporta, así como la actuación del príncipe y la moral de sus dirigentes. Su postura reviste cierto triste desencanto al describir la arbitrariedad y relajación moral de las costumbres en *Regimiento de príncipes*, y se manifiesta contundente con la tiranía, causa de la injusticia y origen de toda corrupción.

En síntesis, tanto su particular visión de la ética individual y social como su postura de exegeta cristiano, cuyas directrices tienden a encaminar al hombre hacia su fin último partiendo del conocimiento de sí mismo y de la práctica de la virtud, revelan que la obra devota de Jorge de Montemayor ocupa un espacio importante en la historia de la espiritualidad del siglo XVI como expresión de lo que fue la *devotio moderna*.

A propósito de las metáforas y los tópicos panegíricos en las loas palaciegas de la segunda mitad del siglo XVII

Judith Farré Vidal

El reinado de Carlos II representa el último acto en la Edad de Oro de la literatura peninsular. La última mitad del siglo XVII marca el desenlace de la era barroca bajo las directrices propias del ideal de ostentación, aunque el progresivo y general estado de crisis determinará la solución definitiva al conflicto barroco entre el ser y el parecer. De este modo, la realidad acabará imponiéndose, y, con el cambio de siglo y la llegada de los borbones al trono, surgirá una nueva perspectiva que desplazará definitivamente el proyecto político de los Austrias.

En nuestra intervención pretendemos señalar cómo en esta época de finales del siglo XVII, a pesar del estado de crisis y según marca el protocolo cortesano, adquieren una importancia decisiva determinadas formulaciones panegíricas que, desde la dramaturgia oficial dictada por la Corte, apuntan hacia una visión simbólica de la figura del soberano. El código cortesano divulga de forma reiterativa una visión del ideal de monarca que alcanza todas las manifestaciones artísticas emanadas del poder, y cuyo potencial evocativo reside en su esencia tópica.

Precisamente, la archicodificación de una serie de parámetros laudatorios resulta uno de los rasgos esenciales de la tipología genérica de la loa palaciega. Podría decirse que, en el marco general de la crisis finisecular, resulta ésta otra de las variantes del conflicto barroco entre el ser y el parecer, quizá de las más decisivas debido a la explícita y patente debilidad de Carlos II. Así pues, desde una óptica interdisciplinar demostraremos cómo el carácter reiterativo de determinadas estrategias encomiásticas desarrolla una serie de valores de sugerencia laudatoria que, a finales del siglo XVII y bajo el patrocinio de Carlos II, marcarán su definitivo agotamiento. El desgaste en dichas estrategias panegíricas resultará decisivo en la evolución genérica de la loa palaciega, puesto que desaparece así la apariencia de realidad en la poética del poder dedicada al homenaje de Carlos II.

Bajo esta premisa, podría decirse que ésta es una de las razones fundamentales que explican la evolución genérica de la loa palaciega, puesto que a medida que avanza el siglo XVIII desaparece la función panegírica de la loa cortesana, ya que con la nueva dinastía reinante han cambiado los mecanismos de afirmación política de la figura del mo-

narca, al mismo tiempo que surgen nuevas formas distintivas en el tratamiento tópico de exaltación del poder. Con ello, la función genérica de la loa de Corte se desplazará hacia esporádicas manifestaciones en el marco de las casas nobles particulares, que hallarán en este tipo de código una forma de afirmación distintiva de su rango.

Nuestro análisis se centra en las loas palaciegas de Agustín de Salazar y Torres[1] y Francisco Bances Candamo[2], y, en concreto, toma como marco de referencia el ultílogo o desenlace espectacular de la loa palaciega.

***

La esencia ocasional de la loa de palacio determina que uno de sus aspectos distintivos sea la conmemoración de una circunstancia determinada. La celebración de un acontecimiento festivo relativo a la monarquía se convierte de este modo en el pretexto para una síntesis de exaltación y ostentación de los valores que sustentan el poder. La dramaturgia del elogio consiste así en un tópico panegírico cuya eficacia significante e ideológica reside en los valores tipificados que ostenta y parte de la anécdota circunstancial. El ideal arquetípico del modelo de monarca concuerda con una serie de tópicos y metáforas recurrentes que inciden en unos atributos básicos asociados a la figura de poder.

La configuración del ideal político de monarca se transmite, sobre todo, en los libros de emblemas regio-políticos, cuyos representantes más significativos son Mendo, Solórzano, Baños de Velasco, Millares y Saavedra Fajardo. Sus tratados recopilan las imágenes que, generalmente elaboradas y transmitidas desde el siglo XVI, explican el sentido político de la monarquía espiritualista de los Austrias. Se trata de síntesis visuales del pensamiento político, y, por tanto, resultan códigos significativos que adquieren plena vigencia en el marco de la Corte. La emblemática se entiende así como una fuente de primer orden capaz de dar forma visual a contenidos abstractos del pensamiento. De este modo, la metáfora y la alegoría visual se convierten en medios conceptuales que transmiten mensajes concretos[3].

1 Seguimos la edición que hemos realizado para la editorial Reichenberger, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, 2003.

2 Seguimos el volumen de *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Estudio y ediciones críticas dirigido por I. Arellano, K. Spang y Mª C. Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994.

3 González de Zárate, Jesús María, «Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco», *Goya*, 187-188, 1985, p. 53.

La reiteración de determinadas estrategias dramáticas, alegóricas y espectaculares remite a su función arquetípica, que enmarca la dramaturgia del elogio en una realidad envolvente que trasciende el marco inicial de la representación y se inscribe en una concepción absoluta de todas las artes. En el caso de la loa palaciega, la dramaturgia del elogio consiste en una doble perspectiva que combina dos ejes de evocación. En el primer nivel de sugerencias, la metáfora panegírica deposita las claves simbólicas que visualizan el referente estilizado del elogio a partir de una circunstancia determinada, y sobre la que, en un segundo eje de expectativas, se articula la estructura general de la loa. Ésta consiste en un debate de méritos en el que una serie de personajes alegóricos —generalmente se trata de una nómina de dos, tres o incluso cuatro, que a su vez pueden incorporar series paralelas y simétricas de coadyuvantes— trazan un debate de méritos en el que cada uno de ellos argumenta a partir de su definición alegórica para así conseguir la preeminencia en la celebración. El resultado siempre es el mismo, puesto que se logra una solución consensuada al conflicto, generalmente a partir de la aparición de un juez mediador que demuestra la complementariedad simbólica de todas las propuestas festivas inicialmente enfrentadas. De esta forma, con la yuxtaposición de todos los méritos alegados por cada uno de los participantes, se consigue, por acumulación, que la celebración festiva universalice sus implicaciones, y que, en el desenlace, las razones simbólicas esgrimidas en el debate de méritos trasciendan el marco inicial de la representación. Se consigue así caracterizar una realidad envolvente, sintomática de la grandeza del monarca al que va dirigido el homenaje de la representación.

Uno de los recursos para caracterizar dicha realidad envolvente consiste en trascender la ficción representada en el tablado e implicar al auditorio en la celebración activa que conmemora la circunstancia festiva, puesto que ésta es, al mismo tiempo, el argumento dramático de la loa. Mediante la metáfora del aplauso y el imperativo festivo, por ejemplo, se consigue la actualización de la circunstancia conmemorativa más allá de los límites que marca el tablado. De este modo, los aplausos logran confundir bajo una única realidad conmemorativa todos los niveles que integran la representación palaciega. Las sugerencias connotativas del aplauso como metáfora auditiva de confusión entre los diferentes ejes de la representación palaciega podrían ser comparables al recurso ya estudiado del espejo como elemento visual integrado en la escenografía. Así sucede en la loa de Calderón para *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*, donde un espejo en el tablado refleja la imagen de los monarcas como espectadores excepcionales de la representación. Dicha proyección resulta significativa en tanto que confunde la ficción dramática

representada con el espectáculo de la representación en homenaje a los mismos monarcas.

En el caso de la loa, el aplauso consigue la actualización del asunto conmemorativo y, mediante el imperativo festivo, los méritos de la discusión adquieren una vigencia inmediata que contextualiza la apariencia del elogio en una realidad concreta. Tomemos como ejemplo el cierre de la loa para *También se ama en el abismo*, escrita por Agustín de Salazar en 1670, para celebrar el aniversario de Carlos II. La loa desarrolla un debate entre la Fortuna y el Mérito, en pugna por patrocinar los festejos de la celebración. Sólo la presencia de España, que desempeña la función de juez mediador en la *quaestio*, logrará la conciliación entre ambos a partir de una resolución igualatoria entre sus respectivos méritos. El baile de cierre logra un efecto coral absoluto en el que los representantes, los músicos y los espectadores cantan al unísono:

MÉRITO	Pues empezad el festejo, porque al afecto dilata la más leve intermisión.
FORTUNA	Y en ecos de consonancias mis liras...
ESPAÑA	... y mis clarines...
TODOS	... digan en música varia:
(*Bailan*)	El más feliz día que ha logrado España numere a trofeos y repita a hazañas, aclamando acordes sus liras y cajas, ¡Viva, Carlos, viva! ¡Viva, toca al arma! ¡Viva su esplendor! Y la Aurora de Austria a luces le cuente siglos y alabanzas; dominando el orbe las esferas vagas sin más voz repitan: ¡Carlos y Mariana!
MÚSICA Y. REPRESENT[ANTES]	Y al feliz concento, repita su fama: ¡Viva, Carlos, viva! ¡Viva, toca al arma! (vv. 370-395)

En el siguiente fragmento inaugural de la loa de Bances Candamo para *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* —estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 22 de diciembre de 1692— también apreciamos cómo la metáfora del aplauso se asocia al presente festivo de la representación, al mismo tiempo que adquiere una especial relevancia al proyectarse sobre el presente una dimensión atemporal y gloriosa:

Con el nombre de Carlos
hoy resucitan
los aplausos, los triunfos,
las alegrías
con que solemnizaron
siempre festivas
los nombres de sus reyes
las monarquías (vv. 1-8)

Los mismos rasgos presentará España en su primera intervención al glosar las razones que motivan su presencia en el tablado:

Yo, la excelsa España,
[...]
hoy vuelo veloz por la antigüedad,
[...]
hoy mi imperio sabio
festeja rendido
el nombre que forma con dulce sonido
el eco en el alma y la voz en el labio,
el nombre excelente
de Carlos glorioso (vv. 9-22)

Del mismo modo, el desenlace culmina en un baile final, en el que todos vitorean a Carlos II en su onomástica:

GENIO	Porque en ritos diversos	
(*Canta*)	todos repitan: el real nombre de Carlos eterno viva.	
TODOS Y MÚSICOS	El real nombre de Carlos eterno viva.	(vv. 353-358)

A propósito del debate característico que desarrolla la loa palaciega, tomaremos como ejemplo la loa de Salazar para la comedia de *Elegir al enemigo* —representada en palacio el 6 de noviembre de 1664—, donde la Edad y el Día, a partir de una invocación inicial al Cielo cuyo pro-

pósito es publicar la excepcionalidad del día, argumentan en un debate sus méritos para lograr el mecenazgo festivo. Los motivos que conducen a ambos personajes a la evocación se sugieren en clave simbólica, puesto que sus razones eran conocidas de antemano por el auditorio. De este modo, la explícita mención al tercer aniversario de Carlos II (el motivo de la fiesta palaciega) resulta innecesaria. Por ello, la Edad lo convierte en «la dicha mayor que la Edad celebra» (vv. 17-18), mientras que la réplica del Día se refiere al «día mayor que ha visto la inmensa majestad del tiempo» (vv. 25-27).

Una vez trazado un planteamiento aparentemente irresoluble es el turno de la Alegría, quien aparece como juez mediador en la disputa y plantea la divisa sobre la que se organizará el posterior debate y desfile de coadyuvantes. Su propósito de conciliación pretende demostrar la equivalencia entre «la mayor edad de los días» y el «mayor día de las edades» (vv. 110-111). La pauta general sobre la que se desarrollará la dialéctica entre la Edad y el Día consiste en el paralelismo igualatorio al asignarse sus respectivas series de coadyuvantes o personajes que escenifican sus principales argumentos de discusión: la Edad domina los cuatro elementos y las cuatro partes del año (las estaciones), y, «en igual correspondencia», el Día rige las cuatro partes del día y las cuatro partes del mundo. El principio que ordena y a la vez rige esta doble serie de equivalencias es el respeto hacia «el venturoso dominio del nuevo hermoso planeta» (vv. 128-129), esto es, el príncipe Carlos. Tras el desfile, sin duda espectacular, de todos los personajes, éstos toman la palabra en la tercera parte de desenlace para así certificar su absoluta sumisión al poder del monarca. De esta manera se encadenan, por yuxtaposición, los motivos que justifican la adhesión al príncipe heredero, estableciéndose un coro a varias voces que formula un elogio múltiple a la figura del Rey. El desenlace y resolución del conflicto se conseguirá mediante un baile final cuyos lazos introducen un cambio de correspondencias, puesto que todas las series cuaternarias de coadyuvantes se agrupan según una nueva serie de analogías simbólicas, y cada uno de los lazos de baile se forman a partir de la inclusión de un elemento de cada una de las series iniciales. Por tanto, la coincidencia en cada uno de los grupos de dos elementos relativos a la Edad y otros dos originarios del Día certifica la «unión estrecha» que la Alegría pretendía demostrar.

La loa para *La Restauración de Buda* de Bances Candamo —estrenada en 1686 para conmemorar el triunfo de los ejércitos de la Sacra Liga contra el turco en la ciudad de Buda— presenta la *quaestio* que enfrenta al Año y la Era, quienes alternativamente reclamarán la asistencia de sus respectivos coadyuvantes. La disputa se inicia con un des-

censo espectacular del Año, quien mediante la fórmula de invocación «¡Ah de..!» reclama la presencia de las cuatro estaciones. La plurimembración de dicha serie responde al esquema general de la primera parte de la loa, desarrollado por medio de las equivalencias simbólicas trazadas a partir de la presencia de las cuatro edades del tiempo —Edad de Oro, de Plata, de Bronce y de Hierro—; y la intervención de otra serie de personajes legendarios como Nino, Ciro, Alejandro y Alarico, asimismo relacionados con el Imperio asirio, el persa, el griego y el godo.

Tras este primer fragmento de invocación, la Era aparece en escena para reclamar la presencia del César, quien, metonímicamente, se identifica con los valores panegíricos asociados al Imperio romano. La tradición emblemática del asistente de la Edad preludia su patrocinio en la prevención de las disposiciones festivas, confirmado en el fragmento de desenlace donde se sintetizan las principales claves panegíricas dirigidas hacia la familia real.

En la loa para *Duelos de Ingenio y Fortuna*, escrita por Bances en 1687 para festejar la onomástica de Carlos II, se enfrentan la Poesía y la Historia. Su «competición» sólo podrá resolverse con la salida a escena, desde lo alto, del Amor, el personaje que ejercerá como juez mediador. Su función conciliadora reconduce el debate hacia la implicación de sus respectivos coadyuvantes: por un lado, los nueve de la Fama y, por otro, las nueve Musas. Además, España y América completan el cuadro espectacular, al mismo que introducen las directrices emblemáticas del elogio a Carlos II: la alusión a su poder como rey trasciende los límites peninsulares y envuelve todo el espacio conocido.

Para finalizar esta aproximación al desarrollo estructural de algunas loas de Agustín de Salazar y Bances Candamo, señalaremos cómo las loas de *Elegir al enemigo* y *También se ama en el abismo*, de Salazar, desarrollan los mismos procesos de glorificación del Monarca que apreciamos en la loa para *Cómo se curan los celos* y *Orlando furioso,* de Bances. Así observamos que ésta última plantea, inicialmente, un desfile conmemorativo en el que, a partir de la invocación a España, participan un Genio, Babilonia, Persia, Egipto, Constantinopla y Siria bajo el propósito de conmemorar la onomástica de Carlos II. La Noticia aparece en el escenario para vincular las letras del nombre de Carlos a otra serie de reyes ilustres de la Cristiandad, españoles o relacionados con España.

Idéntica proyección mítica podemos encontrar en las dos loas de Salazar para *Elegir al enemigo* y *También se ama en el abismo*, donde, respectivamente, por medio de un armonioso sistema de equivalencias de series simbólicas cuaternarias (como ya hemos comentado anteriormente), o por medio del recurso de la ticoscopia, que asocia la celebra-

ción del Monarca a hechos y personajes significativos en el pasado glorioso de la Corona.

Tras esta aproximación a las coincidencias en el argumento espectacular de varias loas palaciegas que Bances y Salazar dedican a Carlos II, nos centraremos ahora en las metáforas y los tópicos panegíricos básicos durante la segunda mitad del siglo XVII para el encomio a Carlos II.

Si analizamos las metáforas panegíricas que Agustín de Salazar dedica a Carlos II en sus loas palaciegas, podemos observar cómo destacan los referentes simbólicos que desempeñan la función emblemática de poder y dominio, tales como Marte, Júpiter y el Sol. Igualmente decisivos resultan los adjetivos calificativos que determinan y ponderan su condición excepcional, aspecto que, además, se manifiesta mediante el panegírico a partir de la glorificación de su genealogía. La contraposición entre un referente del pasado glorioso y las esperanzas depositadas en su nuevo reinado es evocada mediante la metáfora del fénix, aspecto que sugiere el renacer de la Corona española en el nuevo monarca. Otro de los símbolos que distinguen el panegírico del príncipe heredero recurre a la metáfora floral que le identifica con el clavel.

La metáfora del Sol como emblema de poder puede incidir en la nobleza genealógica:

> Pues si a la Fortuna debo
> nacer Carlos, Sol de Austria (*Elegir al enemigo*, vv. 330-331)

Al mismo tiempo que también puede elaborarse para transmitir una absoluta correspondencia entre el dominio terrestre y el celeste del Monarca:

> Respetan
> el venturoso dominio
> del nuevo hermoso planeta (Elegir al enemigo, vv. 127-129)

Otro de los emblemas de poder masculino es representado en la metáfora que identifica al futuro Carlos II con Júpiter. Dicha asociación es característica en la pintura del siglo XVII, ya que, según señala Rosa López Torrijos[4], el principal papel asignado a Júpiter se relaciona con su posición preponderante entre los dioses olímpicos y el máximo poder entre ellos. Con este simbolismo aparece la figura de Júpiter en los arcos triunfales de las entradas reales. Palomino, siguiendo la mitología

4 *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 261-262.

de Comte, explica que la alusión a Júpiter en las obras reales se funda no sólo en la circunstancia de ser deidad venerada de la gentilidad, sino que antiguamente los Reyes se denominaban con el nombre de Júpiter, y, por ello, el rayo que porta en la mano es ilustrativo de su dominio. En la loa de Salazar para *Elegir al enemigo*, el Fuego interviene con el siguiente argumento panegírico:

> Que si al Júpiter fingido
> tres [rayos] la erudición señala,
> aun doce no son bastantes
> para el Júpiter de España (vv. 408-411)

La misma aposición metafórica aparece en la loa para *El mérito es la corona y encantos de mar y amor* (v. 94). De igual forma que la Aurora llega a ser una metáfora recurrente en la tópica panegírica dedicada a Mariana de Austria[5], el clavel desempeña una función similar en el encomio a Carlos II. En la loa para *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, la Tierra se dirige explícitamente al Monarca mediante un vocativo que incorpora la metáfora que le identifica con el clavel:

> Y vos, Carlos, Clavel siempre augusto
> y Sol siempre claro, eterno vivid (vv. 195-196)

En la loa para *Elegir al enemigo* la Aurora formula el mismo tópico en términos similares:

> Que el Clavel que España venera
> sólo del seno del Alba naciera (vv. 432-433)

En este caso, debemos notar cómo el mismo contraste cromático entre el rojo del clavel que representa a Carlos II y el blanco del Alba, que remite a Mariana de Austria, es idéntico al motivo que representaba la Cortina en la representación de Calderón de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, donde el Clavel y la Azucena cifraban a María Luisa de Orléans y a Carlos II[6]. Otro ejemplo significativo es el de Agustín

5 Véase nuestro artículo sobre «La puesta en escena de la Aurora como metáfora encomiástica de Mariana de Austria en las loas cortesanas de Agustín de Salazar», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo De Oro (Münster, 1999)*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 503-513.

6 Véase Becker, Danièle, «Hado y divisa de Carlos II y de María Luisa en la real entrada de la Reina y fiestas de 1680», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos.*

Moreto y Lanini Sagredo, quienes en el tercer acto de la comedia de *Santa Rosa del Perú* expresan la preponderancia simbólica del clavel:

> [...] Mediré
> con advertencia en las flores, que son astros de
> esta monarquía excelsa. Rey de este vulgo de flores
> este clavel representa en la púrpura que viste
> con majestad y grandeza de los mártires gloriosos,
> la jerarquía suprema, pues con sangre la
> corona se labró su fortaleza[7].

La tradición simbólica del clavel como atributo de distinción se remonta a la época clásica, donde los atletas ganadores eran coronados con claveles, quizá porque sus pétalos dentados semejan ya una corona. Asimismo, durante la época del Renacimiento surgió la tradición pictórica de representar en los retratos a personajes sagrados e ilustres portando un clavel. El clavel se asocia también a la figura de Cristo. Por ejemplo, entre 1478 y 1480 Leonardo da Vinci pintó la «Virgen del clavel» (óleo sobre tabla de 62x47 cm), un retrato que durante mucho tiempo se pensó que era una copia flamenca de Leonardo por el craquelado —factura de la capa exterior provocada por las sucesivas restauraciones y añadidos de aceites— que recordaba al acabado de las pinturas flamencas. Alberto Durero, en 1516, también retrató una «Virgen con el niño» (óleo sobre tabla de 32x29 cm), sujetando éste un clavel.

Asimismo, en la pintura flamenca y durante los siglos XV y XVI[8] el clavel se convierte en uno de los objetos que acompañan el retrato de un personaje ilustre. Por ejemplo, el «Hombre con clavel» (1435) de Jan Van Eyck (óleo sobre tabla de 40x31 cm), donde la riqueza del vestido del modelo es sintomática de su posición social; el retrato que Jörg Zörer pinta de «Christoph Amberger» en 1531, donde este banquero alemán aparece de menos de medio cuerpo, con una gorra de vuelo amplio y un chaquetón con el cuello de piel. Entre sus manos acaricia un clavel y en uno de sus dedos destaca el lujoso anillo que representa el escudo familiar. También Rembrandt, en 1668, pintó una «Señora con un clavel»

Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, ed. M. Á. Garrido, Madrid, CSIC, 1984, vol. I, pp. 620-621.

7 Edición a cargo de Ricardo Castells y Vern Williamsen para http://www.cervantesvirtual.com

8 Otros ejemplos los hallamos en el Museo Thyssen-Bornemisza: «Retrato de una mujer» (c. 1538-1539) de Bartholomeus Bruyn «el Viejo» (1435-1555); «La sagrada familia» (ca. 1508), de un maestro de Frankfurt activo en Amberes entre 1490-1520, y el «Autorretrato» (*ca.* 1519) de Joos van Cleve (1485-1541).

(óleo sobre lienzo de 92 x 74,5 cm), donde el clavel que sujeta una dama holandesa, con ricos vestidos y lujosas joyas, es interpretado como un símbolo de resurrección y esperanza de vida eterna.

Para finalizar, podemos decir que la dramaturgia del elogio recurre a una serie de tópicos establecidos a partir de diversos códigos. En el caso concreto de la loa palaciega cabe decir que su función panegírica funda su poder evocativo en la confluencia significativa y espectacular de todos los planos que integran la representación, ya que como pieza inaugural escenifica no sólo la *realidad* del panegírico y su anécdota festiva, sino también su *apariencia* más espectacular.

Inquietud, enajenación y desengaño: *Con su pan se lo coma* de Lope de Vega

Jaime Fernández S.J.

Esta comedia de Lope, apenas tratada por la crítica[1], puede parecer a primera vista una pieza sencilla, compuesta para destacar las diferencias entre la vida del campo y la de la Corte, o bien puede dar la impresión de ser un experimento lúdico en el que el dramaturgo somete a su personaje a una especie de trasiego estamental. Porque, al comienzo de la acción dramática, Celio es labrador; después accederá al estamento superior al ser nombrado por el Rey su consejero y privado; más tarde se verá abatido a su condición original de villano, y, al final de la obra, volverá a ser elevado por el mismo monarca recibiendo de su mano signos heráldicos y títulos de nobleza. Tal es la primera impresión que el lector o el espectador reciben. Sin embargo, un análisis más detenido revela que se trata de un tema de mayor hondura y actualidad: la inquietud existencial del ser humano, que, pese a gozar de paz y plenitud en su actual situación, busca —abandonando su centro, descentrándose innecesariamente— una felicidad o plenitud que en realidad no pasa de ser un espejismo.

La importancia del tema puede apreciarse por el lugar que su presentación o primera aparición ocupa en la estructura de la pieza. Porque, ya desde la primera escena de la comedia, Lope presenta a Celio y Fabio, hermanos gemelos, «nacidos de un mismo parto», como a dos labradores que viven en el campo en tierras de su propiedad. Acaban de heredar una inmensa fortuna de su anciano padre Filardo. Viven en plena naturaleza, protegidos de la ambición y rodeados de servidores, gozando de la consideración y el afecto de los otros labradores. Ambos reco-

1 Sigo la edición de Cotarelo y Mori, Emilio, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916-1930, tomo VI, pp. 295-334. Con mayor o menor extensión tratan aspectos de esta comedia Bernárdez, Asun, *Don Quijote, el lector por excelencia (Lectores y lectura como estrategias de comunicación)*, «Fenice Textos», Madrid, Huerga y Fierro editores, 2000, donde hace referencia brevemente a las lecturas del labrador Celio, personaje principal de la pieza; y Cuéllar, D., «El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma* y *La dama boba*», en *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, México, Colegio de México, 2000.

nocen su afortunada situación, la aprecian y están agradecidos a su padre, quien ahora, debido a la edad, se retira. El anciano les recuerda que su suerte fue ser labradores, y les aconseja que no envidien los palacios de los reyes ni muden de estado: *Por ningún caso ni suceso humano / mudéis el traje, el trato ni el oficio, / que en este humilde, sosegado y llano / quiero que conservéis vuestro ejercicio* (p. 295b), y les insiste que nunca abandonen la vida del campo[2].

Por otra parte, de ambos hermanos se afirma que viven en envidiable armonía, que más que la sangre (el deudo) les une la amistad y el amor, y, en diversos momentos de la acción dramática, se subraya que poseen una sola alma, hasta el punto de que uno de ellos, Fabio, renuncia generosa y noblemente al amor de la bella Inarda, al saber que ella prefiere a su hermano Celio.

Por ello, podría decirse que el personaje principal de la comedia es dual: Celio más Fabio, Fabio más Celio. Y así es. No obstante, el dramaturgo quiere destacar un aspecto o componente de dicho personaje, la figura de uno de ellos, la de Celio. Porque es Celio quien tiene una mayor relevancia en escena a lo largo del Primer Acto. Es él precisamente quien obtiene el amor de Inarda y la generosa comprensión de su hermano Fabio. Es él quien alaba en bellos endecasílabos la belleza de aquellos lugares, prados, fuentes, flores, la abundancia de ganados y aves, y critica, por contraposición, la vida artificial de la Corte, tan alejada del ritmo natural de la vida del campo, coronando esta alabanza con el bellísimo soneto «¡Oh, santas soledades...» (300b-302a)[3]. Es Celio también el que ayuda al Rey (tomándolo por un hidalgo), que se ha extraviado en el monte mientras cazaba, y le invita y acoge en su casa.

2 En este mismo parlamento hay unos versos que muestran la comprensión de Lope ante la situación crítica provocada por la despoblación del campo y el éxodo a las ciudades: «Si *fuérades tan pobres que os hiciera / un vil jornal la costa de la vida, / justa disculpa el desterraros fuera / del nido y de la patria conocida*» (p. 293b). Tal situación fue denunciada por las Cortes en repetidas ocasiones, en concreto por la de Madrid de 1598 (*Cfr.* Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española del Renacimiento*, Salamanca, Anaya, 1970, pp. 111-116; y Vázquez de Prada, Valentin, *Historia económica y social de España*, III, *Los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1978, pp. 241-151). A la vez todo ello nos hace ver cómo Lope construía también sus comedias con extraordinario realismo, usando elementos del mundo que le rodeaba.

3 *¡Oh, santas soledades, cómo vemos / que sólo es sabio quien vivir os sabe / sin envidiar, el oro de la nave / que besa de la tierra los extremos! / ¡Oh, cuánto al Cielo aquellos le debemos, / que en parte de vivir un monte cabe, / si la muerte ha de abrir con igual llave / las puertas de las vidas que tenemos! / Aquí son estos prados los amigos; / las selvas, el palacio y la carroza, / y el silencio y verdad, los enemigos. / Dichoso el que descansa en pobre choza; / que no se logra el bien donde hay testigos, / ni en las ciudades la quietud se goza* (p. 302a).

Todo ello podría haberlo hecho su hermano Fabio tan bien como él. Sólo que entre ambos hay una diferencia que aparece por primera vez en la ultima escena de ese Primer Acto.

Porque el Rey, fascinado por los méritos de Celio, su cultivado ingenio y su valor, le invita a la Corte para que sea su consejero y amigo, su privado. Y Celio accede sin la menor vacilación. Su decisión de abandonar el campo no obedece a un deseo de enriquecerse, ya que con su hermano es dueño de extensas tierras y una fortuna de cuarenta mil ducados. Lope exagera en la cantidad[4] para sugerir que no se trata de dinero, sino de otra razón más honda. Fabio la llamará más tarde *ambición* («*allá en tus grandezas pasa / esta ambición que te abrasa*»), ambición que, como dijera el anciano padre, no se daba en la vida del campo[5].

Sea como fuere, la decisión de Celio es sorprendente. Queda claro que el dramaturgo quiere acentuar también esta sorpresa puesto que la decisión del joven resulta totalmente contraria a la actitud y visión del personaje hasta ese momento. Con este repentino cambio de actitud, en seguida razonado por el personaje (muchos otros subieron de un estado humilde a ser emperadores o reyes; uno no puede quedarse siempre en una situación semejante a la de las bestias, etc.), el dramaturgo indica de forma indirecta los sentimientos ocultos e inimaginados que puede haber en cualquier vida humana. Lo mismo que el Rey se sorprende de la sabiduría natural y de las lecturas de un labrador como es Celio, los otros personajes (y también el lector/espectador) quedan sorprendidos ante la decisión de Celio de abandonar la paz del campo para complicarse y amargarse la vida en la Corte. Pero Fabio no se conforma con quedarse sorprendido, y Fabio le recuerda los consejos de su padre de no abandonar el nido y el estado en que nacieron, de no cambiar nunca la libertad por nada aunque lo que se obtuviera fuese oro. Fabio es así como la conciencia de Celio, como la parte más honda de la persona que quiere seguir siendo genuina. La decisión de Celio rompe la armonía del personaje. Se produce ahora una dolorosa escisión, cuya descripción tiene lugar a lo largo del Segundo Acto.

4 Lope exagera y hace pensar al espectador de la época, porque el labrador rico, dueño de las tierras que trabajaba, tenía una fortuna media de mil o más ducados de renta. *Cfr.* Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Iberiques et Iberoamericaines, 1967, p. 287. De haber querido, los dos hermanos podrían haber adquirido fácilmente un título de hidalgo.

5 El padre les había dicho en el largo parlamento que inicia la acción: *Aquí, donde jamás la vida alterca / de la ambición, que tanto al hombre daña...* (p. 295b).

La consecuencia de la decisión de Celio será la soberbia, la arrogancia, el «endiosamiento», como acusa Inarda (p, 312a). Convertido en noble, Celio sufrirá, irónicamente, una doble transformación: 1) «Física», porque trabajará, sin apenas descanso, entre envidiosos, lisonjeros y pretendientes, cuyas quejas ha de escuchar día tras día, llevando una vida absurda en que está alterado el ritmo natural de las horas de sueño y de las comidas (p. 309a-310b), y 2) «Espiritual», por el desprecio que hace de los villanos, incluso de los que para él habían sido más entrañables: Inarda, su prometida, y, sobre todo, Fabio, su hermano, su «otro yo» (p. 311b-312b; 317b-318b). La seda queda mal con el sayal. Los villanos son necios. Con ellos no puede igualarse, y se cuidará de que no vayan a verle a palacio, porque para él sería una afrenta. Así, el honor, para Celio, consiste ahora en «signos externos» (vestidos, etc.).

En el ambiente artificial de la Corte, Celio no puede realizarse como persona ni ser él mismo ni ser sincero. Ha de ponerse una y otra vez la máscara de la adulación en su trato con el Rey. El Rey, cuya figura está trazada con rasgos que moralmente dejan mucho que desear, es un ser caprichoso, que se ha dedicado a cortejar a Elvira, una hermosa dama, despreciando los verdaderos sentimientos amorosos de ella para con el noble Nuño, quien, por orden expresa del monarca, nunca podrá acercarse a ella (p. 314a-314b). Cierto día, el Rey se la muestra a Celio para oír el parecer del privado. Y Celio ha de mentir para halagarle. La adulación y el miedo le hacen confesar que está enamorado de ella. El carácter caprichoso del Rey se revela una vez más, pues ahora, según dice, va a comportarse como «un Alejandro», renunciando a Elvira para cedérsela a Celio. Si al Rey le han importado poco los sentimientos de la dama, a quien trata como un objeto, menos le importan los de su privado, porque desoye en absoluto las reiteradas protestas de éste de que sus palabras anteriores sólo fueron motivadas por el deseo de halagar el gusto real[6].

6 Es curioso observar que Elvira también es víctima de cierto trasiego amoroso sin pretenderlo en absoluto: de amante de Nuño pasa a ser dama del Rey, para acabar finalmente en manos de Celio. Y de dama noble pasará a ser la mujer de un labrador, aunque labrador finalmente ennoblecido por decisión real. En los dos primeros actos de la comedia el Rey aparece como 'rey-hombre', usando la terminología de Richard A. Young en su ponderado estudio *La figura del rey. La institución real en la comedia lopesca*. Es decir, frente al 'rey-institución', que siempre está salvado y justificado en Lope, el Rey, en cuanto ser humano, es con frecuencia objeto de su crítica; y los vicios reales son expuestos, más o menos veladamente, ante el auditorio. Otro trabajo de útil consulta sobre la figura real en la obra de Lope es el de Frick, Patsy R., *The Role of the Spanish King in the Plays of Lope Félix de Vega Carpio* (Tesis doctoral fotocopiada), Ann Arbor, University Microfilms International, 1972. La autora demuestra como el dramaturgo sigue con bastante fidelidad las crónicas

No sólo Celio. También Elvira procede, como todo el mundo en la Corte, por pura lisonja al Rey, fingiendo un amor que está muy lejos de sentir. Así el ambiente de la Corte es artificial y falso. Con el chambergo cubriéndole simbólicamente el rostro verdadero o sólo dejando entrever un gesto grave, Celio vivirá ocultándose, en la mera superficialidad, alejado de su verdad, de su conciencia, en una palabra, de su *alma*[7]. Y por ello será su alma, su conciencia, es decir, su hermano Fabio, quien le hará ver el absurdo de su gratuito descentramiento, de su haberse alejado del nido y de la esfera propia, cuando vaya a la Corte y, disfrazado de aventurero, corra la sortija en las bodas de Celio con Elvira, llevando por enseña: «con su pan se lo coma», cosa que provoca el disgusto del Rey y la desazón y el desengaño del mismo Celio, que piensa que esa unión sólo es un humillante engaño.

Celio, por fin, despierta, reconoce su error y, como un «hermano pródigo», desengañado, decide regresar a su centro, a su nido. Aunque, en un primer momento, Fabio, que está celebrando sus bodas con Inarda, lo rechaza por llegar con traje de cortesano, en seguida lo perdona porque Celio le ha rogado que no se vengue, porque la venganza es lo que hace que un hombre sea villano[8]. Fabio quizá haya recordado sus propias palabras a Inarda: *que, en pudiéndose vengar, / no vengarse y perdonar / es condición de señor* (p. 308b). Así, los temas de la dignidad, la nobleza y el honor cobran una dimensión más honda en toda la comedia: los labradores no se vengan, convirtiéndose así en los verdaderos señores, mientras que en la Corte los nobles (como Nuño y los otros caballeros) actúan por venganza, convirtiéndose por ello en seres bajos e indignos.

Celio regresa a su origen y se despoja de sus ropas cortesanas. *Y así desnudarme quiero / que represento mejor / mi nacimiento primero* (p. 326b). Palabras que vuelve a repetir en un bello soneto a la Fortuna. Se lo jugó todo (sus tierras y verdes prados, etc) a una carta, y ganó; pero luego la Fortuna se airó contra él, haciéndole perder el oro. Con todo, observa, *que si me deja el cobre que tenía, / aunque he*

históricas para la selección de los rasgos (positivos o negativos), con que traza las figuras reales en sus comedias. Sin embargo, nada dice de Ramiro I de León ni de *Con su pan se lo coma*.

7 Esta idea aparece también en la impresión que Inarda ha recibido durante su visita a la corte. Al volver al campo resume en tres versos su valoración de ambos mundos, con unas palabras que dirige a sus labradores: *Mas precio veros cantando, / «las puras almas mostrando», / que cuantas grandezas vi* (p. 318a). Los subrayados son nuestros.

8 Celio: *No te vengues, que con esto / te confirmas por villano, / que en lo demás eres noble* (p. 323b).

perdido, no he perdido nada. Es decir, le deja en su estado primero y natural. El regreso significa una inmensa suerte; lo pasado ha sido un sueño sin mayor transcendencia. Son palabras que dirá también a los pastores: *Pastores, a vuestra tierra / hoy vuelve un desengañado. / No más Corte. Aquí nací / y aquí a morir me resuelvo. / Este es mi centro, a él me vuelvo; / vamos, y decid por mí...* E invita a los músicos a que canten: *Al cabo de los años mil, / vuelven las aguas por do solían ir* (p. 328a). Situación y palabras que en su conjunto recuerdan las de Sancho Panza al dejar la ínsula: «desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano».

Una vez de vuelta a su centro, Celio vuelve a ser él mismo, a sentirse feliz y satisfecho, con posibilidades y deseos de hacer el bien. Y, así, vuelve a ayudar al Rey, que de nuevo se ha extraviado en el monte, salvándole esta segunda vez de morir a manos de los nobles traidores. El Rey premia a los hermanos con títulos nobiliarios, pero Celio no saldrá ya más del entorno vital de sus campos, no volverá jamás «al mar en que una vez se perdió».

Todo acaba bien. El final es feliz, aunque sólo gracias al sufrimiento aceptado, a la aventura gratuitamente emprendida, al infringimiento tan humano de la norma ideal, y gracias a la madura comprensión de la inquietud, desazón y ambición connatural al ser humano de probar fortuna aventurándose en nuevos horizontes.

La iluminación y la sabiduría que Celio ha logrado tras su dolorosa experiencia quedan expresadas con sencillez y hondura:

> Yo he vuelto a mi propio sitio, / estoy en mi esfera propia, / gozo descansada vida, / sé qué es noche y qué es aurora, / sé qué es comida y qué es sueño / y si es la vida una sombra, / y el alma es sol, aquí quiero / esperar a que se ponga (p. 333b).

Celio ahora «sabe», es decir, gusta y goza de la verdad más esencial de la vida; y, al mismo tiempo, sabe que todo ello, siendo tan maravilloso, solamente puede ser apreciado, entendido e iluminado por la dimensión más honda de la persona, por el alma. *Y si es la vida una sombra / y el alma es sol, aquí quiero / esperar a que se ponga.* Celio sabe ahora que la vida es una sombra pero, a la vez que el alma, que él había olvidado, es «sol», y sabe también que algún día se pondrá. Su desengaño consiste en esperar en su centro, en su esfera (*aquí*), tranquilamente, en paz, contra toda inquietud, ese momento definitivo.

La seriedad del tema, por un lado, y la comicidad del trasiego estamental de Celio, por otro, nos muestran la postura lopesca, tan llena de humor, frente a esa fiebre de promoción social que transía a los españoles de entonces, pretendiendo honores y distinciones meramente ex-

ternos, a costa, tantas veces, de valores humanos más hondos[9]. Lope ve todo esto con cierta comprensión (también él deseó subir a «grado de honor» sin lograrlo nunca) pero como algo accidental porque, para él, el «status» de cada individuo era, de acuerdo con el «topos» clásico, como un papel que cada uno debe representar en el escenario de la vida, sin que tal papel afecte a lo esencial del actor:

> En el teatro del mundo / representando un villano / el acto primero fundo, / y el papel de cortesano / luego en el acto segundo. / Acabéle, y al tercero / vuelve a hablar el labrador; / y así desnudarme quiero, / que represento mejor / mi nacimiento primero (p. 326b).

La simpatía de Lope por la vida del campo y por las costumbres labradoras fluye espontáneamente de esta comedia y de tantas otras[10]. En su pluma encontramos continuamente una exaltación de la vida campesina, libre de ambiciones y fingimientos, frente a la vida urbana y cortesana; contraposición «corte–aldea», tópico clásico y renacentista, si se quiere, pero que en Lope apunta a una dimensión profunda más allá de lo meramente convencional. La vida del campo fue para Lope un mundo las más de las veces imaginado o soñado pero también hondamente vivido en los años pasados en Alba de Tormes[11]. Un mundo que siempre quedará reflejado en su teatro, como contrapeso psicológico del ritmo vertiginoso de su quehacer diario en Madrid[12], como un sedante para su corazón tiranizado por el amor, como un refugio donde se hace realidad «el ansia sincera del poeta por libertarse de sí mismo, purificar su espíritu y acercarse a Dios»[13].

9 En esta comedia el humorismo lopesco aparece con toda claridad en el sentido que le da Alfonso Noriega Cantú en su obra *El humorismo en la obra de Lope de Vega*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976: «El más alto humorismo de Lope de Vega no es ni alegre ni triste; es una actitud pensativa y sonriente que abarca todo el dominio del hombre —su ser y su existir—, a través de una comprensión activa de los contrastes del mundo, de sus errores, de sus vicios y de sus desvaríos. El espíritu de Lope, en estos casos, es de una aceptación tolerante, sin ser escéptica; tranquila, sin ser inerte» (p. 159).

10 Arco, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, [Escelicer] 1941. En el cap. XXIV: «Menosprecio de corte y alabanza de aldea», pp. 847-896, el autor ofrece una abundante antología de citas a este respecto.

11 Son los años que van de 1590 a 1595. Véase Entrambasaguas, Joaquín de, *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1946, I, pp. 143-151.

12 Gouldson, Kathleen, «The Spanish Peasant in the Drama of Lope de Vega», p. 85, en Peers, E. Allison, *Spanish Golden Age in Poetry and Drama*, New York, Phaeton Press, 1974. Aquí se aportan otras razones de naturaleza literaria para explicar este amor de Lope por el campo y los labradores.

13 Agrait, Gustavo, *El «Beatus ille» en la poesía del Siglo de Oro*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1971, pp. 120-130. El autor extrae estas ideas del aná-

Y, junto a esta visión tan positiva de la vida del campo, en esta comedia, como en tantas otras, se refleja también el problema íntimo de Lope, de su naturaleza centáurica, de la desgarradura inevitable, que tanto sintió y que tan humano le hizo; naturaleza reflejada, dramáticamente, en el personaje dual de *Con su pan se lo coma,* y, líricamente, en aquellos preciosos tercetos: *Dos partes tu mortal sujeto encierra: / una que te derriba al bajo suelo / y otra que te destierra de la tierra. / Tú juzga de las dos el mejor celo: / si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra, / el alma quiere ser cielo en el cielo*[14].

lisis de «¡Oh, libertad preciosa!», canción incluida en *La Arcadia* al final del Libro Primero (*cfr.* ed. de Morby, Edwin S., Madrid, Castalia, 1975, pp. 130-133).

14 Lope de Vega, *Obras poéticas, I.* Blecua, José M., ed., Barcelona, Planeta, 1969, p. 354.

La polémica contra la filología europea en las *Dissertationes criticae* de E. M. Villegas*

Jorge Fernández López

La figura de Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) es sobre todo conocida por su producción poética y por su participación fugaz en la escena literaria del Madrid de principios del XVII[1]. Su poesía fue publicada a la edad relativamente temprana de 29 años (Nájera, 1618, Juan de Mongastón), y, agrupada bajo el título de *Las Eróticas*, contenía obras de los géneros habituales en la época, con un peso especial de las composiciones de inspiración horaciana y anacreóntica. La obra poética de Villegas no volvió a ser impresa hasta 1774, año en el que —a iniciativa del erudito ilustrado Vicente de los Ríos— la publicó el editor Antonio Sancha[2]. Además de su obra lírica, Villegas dio también a la imprenta,

* Este trabajo es parte del Proyecto de Investigación PB98-0196, subvencionado por la DGES.

1 No es precisamente abundante la bibliografía sobre Villegas, que ha sido considerablemente desatendido por la crítica en comparación con otras figuras del Siglo de Oro de relieve similar. Los estudios disponibles se limitan casi exclusivamente a los párrafos con que suele despachársele en historias generales de la literatura española, a los que pueden añadirse los trabajos de carácter escasamente científico de Campo Íñiguez, Eladio del, *D. Esteban Manuel de Villegas: algunos aspectos de su vida y obra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1972, o Cillero Ulecia, Antonio, *El cisne del Najerilla (Don Esteban Manuel de Villegas)*, Logroño, Ochoa, 1971. De bastante más calado es, sin embargo, el artículo de Ynduráin, Francisco, «Villegas: una revisión de su poesía», *Berceo*, 17 (1950), pp. 697-722. Esta escasez la compensan, sin duda, los tres volúmenes de Bravo Vega, Julián, *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1989, que zanjan un buen número de cuestiones sobre este poeta (reseña por Dadson, Trevor J., en *Cuadernos de Investigación Filológica*, 16 (1990), pp. 173-176). El mismo Bravo Vega publicó un resumen de varios de los aspectos tratados en estos tres volúmenes en «Esteban Manuel de Villegas: Panorama histórico-literario de un escritor», *Revista de Literatura*, 110 (1993), pp. 465-485. Centrados más concretamente en el papel de Villegas como traductor, pueden consultarse también las páginas de Menéndez Pelayo, Manuel, *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, C.S.I.C., 1953, vol. IV, pp. 362-381 y Bocchetta, Vittore, *Horacio en Villegas y en fray Luis de León*, Madrid, Gredos, 1970.

2 Con respecto a la *princeps*, la de 1774 incluye varias sátiras inéditas, algunas de ellas apócrifas, según señala Bravo Vega, *op. cit.* (nota 1,), pp. 105 y sigs. La producción poética de Villegas sólo ha sido objeto posteriormente de la edición, parcial, de Narciso Alonso Cortés (1913, con seis reimpresiones hasta la última de 1969 en Clásicos Castellanos). A remediar esta situación de penuria editorial y crítica ha con-

en 1665, una traducción castellana de la *Consolación de la filosofía* de Boecio, que venía a unirse a una ya larga tradición de versiones en español de esta obra. Estos dos libros, *Las Eróticas* y la traducción de Boecio, fueron los únicos escritos por su mano que Villegas vio aparecer en vida, aunque dejó una considerable producción inédita, entre la que se cuentan un epistolario, varias sátiras y una obra de erudición, las *Dissertationes criticae* que nos ocupan y sobre las que a continuación entraremos en detalle[3].

Pero antes querríamos destacar que, en efecto, además de la literaria hay otra faceta de la actividad de Villegas que ha pasado más desapercibida pero que lo une a una larga tradición de poetas eruditos que podría remontarse hasta la Alejandría de Calímaco y que encuentra en su contemporáneo Francisco de Quevedo uno de sus máximos exponentes: se trata del trabajo frecuente, esforzado y entusiasta sobre los textos, mayoritariamente en latín, de la literatura antigua. La otra cara de la poesía de Villegas, como de la de Quevedo, es la lectura crítica y el estudio detallado de multitud de pasajes de Horacio, Catulo o Ausonio.

Pues bien, los frutos de esa labor eminentemente filológica los recogió Villegas en sus *Variae Philologiae sive Dissertationum Criticarum libri*, un conjunto inédito de 231 *dissertationes* redactadas en latín que Vicente de los Ríos, Menéndez Pelayo y Narciso Alonso Cortés creyeron perdidas, pero que J. Bravo redescubrió en varias etapas en la Biblioteca Nacional de Madrid[4].

tribuido felizmente el trabajo de Magaña Orúe, Emilio, *La poesía pastoril de E. M. Villegas*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, que edita, estudia y comenta las cinco composiciones de tradición bucólica de este poeta.

3 Para la producción inédita de Villegas, veáse Bravo Vega, *op. cit.* (nota 1), pp. 21-86.

4 Del primer manuscrito, 7.564, da cuenta Bravo Vega, *op. cit.* (nota 1, 1989), pp. 46-50; sobre el segundo, véase Bravo Vega, J., «El tomo II de las *Disertaciones Críticas* de Esteban M. de Villegas», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27 (1991), pp. 181-197. Hay además otro testimonio, apógrafo de los anteriores, denominado «Códice de Cuenca» por Bravo Vega, *op. cit.* (nota 1), pp. 26, que contiene la transcripción de unas pocas *dissertationes*. El propio Bravo Vega transcribe, con excesivas y más que apreciables deficiencias, diversos pasajes de diecinueve de estas *dissertationes* en *op. cit.* (nota 1), pp. 161-222. Véase ahora al respecto Fernández López, Jorge, «La crítica textual como género cuasi-literario: E. M. Villegas y sus *Dissertationes criticae* (c. 1665)», en Maestre, J. M. y otros, eds., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico III. Homenaje a Antonio Fontán*, Cádiz-Alcañiz, 2002, en prensa; Fernández López, Jorge, «Catulo en las *Dissertationes criticae* de E. M. Villegas», en Aldama Roy, Ana y otros, eds., Noua et uetera: *Nuevos horizontes de la Filología latina*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 2002, vol. II, pp. 687-695 y Marqués López, Eva, «Plauto en las *Dissertationes criticae* de E. M. Villegas. Edición y comentario de las *Dissertationes* 6 y 22», *Berceo*, 142 (2002), pp. 133-151, que adelantan resultados de lo que será la edición completa de esta obra de Villegas, de próxima aparición.

En ellas se tratan, de manera erudita, diversos aspectos de una larga serie de autores de la Antigüedad, aunque lo que predominan son cuestiones de crítica textual. Así, la mayor parte de los más de mil cien folios manuscritos que ocupa esta obra se dedica a discutir lecturas concretas de una gran variedad de autores clásicos, entre los que destacan el poeta Ausonio, el rétor Séneca el Viejo, o el senador Quinto Aurelio Símaco y su amplio epistolario. Los textos de los que parte Villegas, claro está, son los que tenía a su disposición en ediciones aparecidas aproximadamente entre 1550 y 1650. Es conocida la insistencia con que en estas ediciones se alude a la calidad del texto y a cómo se corrigen los errores que arrastraban ediciones anteriores[5], y es en este contexto en el que se inserta la labor de Villegas: una y otra vez, las lecturas que propone Villegas contradicen las que aportan las ediciones en cuestión, y el poeta y erudito español se dedica a argumentar con mayor o menor fortuna, y a menudo con vehemencia, en contra de las *lectiones* de figuras destacadas de la época como Escalígero, Turnèbe, Casaubon...

Y es que Villegas se ve a sí mismo inserto en la tradición de una práctica que él, como otros en la época, denomina con el nombre preciso de *critica*, y que consiste esencialmente en sanar los *loci corrupti* de los textos clásicos. Se trata de una labor que tiene dos particularidades que me gustaría destacar aquí.

En primer lugar, la *critica* se concibe como una práctica que tiene muchos puntos en común con otras actividades que hoy llamaríamos literarias. Así por ejemplo, Villegas alude a su actividad de crítico y comentarista con expresiones como *hoc scribendi genus*, que indican que no se trata sólo de producir un aparato secundario que ayude a leer mejor los textos antiguos, sino que el comentario es un fin en sí mismo, una obra independiente, que se concibe, se publica y se lee aparte. Y, en efecto, Villegas no acomete la edición de ningún autor, sino que reúne en una obra el tratamiento de pasajes procedentes de muy diversas obras. Pero es que, además, Villegas concibe el «género literario» por el que se inclina como uno más entre los que le ofrece el sistema, diríamos hoy, de la época. En efecto, Villegas afirma haber preferido el género del comentario erudito a todos los demás:

5 Sobre el vocabulario que desde el siglo xv se utiliza al respecto, véase Rizzo, Silvia, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973. Con todo, estudios como el de Kenney, E. J., *The classical text. Aspects of editing in the age of the printed book*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1974, muestran cómo la aportación de los humanistas al progreso de la crítica textual fue escaso, con pocas excepciones.

> Y este género, aun no siendo precisamente popular, reúne en sí una serie de elementos que atraen con facilidad a los doctos y enseñan a los que lo son menos, al atrapar a éstos con la abundancia y variedad de su contenido y aguzar el ingenio de aquéllos con lo especializado de su materia. Y ésta es la razón principal por la que desde mis primeros estudios dirigí mi atención más hacia éste que hacia los demás, y por la que a la vez determiné que si de mi trabajo y dedicación algo salía a la luz, preferentemente consistiría en algo de este género[6].

Esta elección por parte de Villegas de un género entre varios va unida, como podía esperarse, a la formulación expresa de aquellos por los que no se decide. En efecto, en otro de los prólogos encontramos la *recusatio* correspondiente, cuyo objeto resulta ser la historiografía. Así, Villegas reconoce que los conflictos bélicos de la Europa del momento son materia inmejorable para la escritura de obras históricas, pero, según dice, ante la dificultad de averiguar la verdad y ante el peligro de difundirla, se desvió hacia la labor de la crítica de textos.

Y una vez decidido el género, la *recusatio* se extiende también al asunto: aunque no renuncia por completo, Villegas descarta dedicarse de manera central a los autores más habituales, ante lo ingente de los comentarios acumulados[7]. Por eso, según veíamos, son autores como Símaco, Séneca el viejo o Ausonio los que reciben más atención, mientras que Virgilio, Horacio, Tácito y Livio sólo son tratados ocasionalmente.

A pesar de que Villegas asegura dedicarse a la crítica por la dificultad y los riesgos que entraña la historiografía, ello no quiere decir que lo haga de manera resignada. Antes bien, junto con la *recusatio* aparece el motivo, también tradicional y asociado a ella, de los distintos tipos de vida. Igual que Horacio o los elegíacos, Villegas propone distin-

6 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7.564, 2 (el número alude no a la foliación del códice, sino a la numeración marginal que consignó el propio Villegas). *Hoc autem scribendi genus, cum alioqui vulgare non sit, habet quoddam temperamenti ut facilè eruditos captet et qui sunt minus erudiat, hos devinciens copiâ et varietate doctrinae, illos verò exacuens raritate materiae. Et haec est princeps causa cur ad id potius ab infantia studiorum meorum quam ad caetera animum inclinaverim simulque decreverim ut si ex labore ac industriâ meâ aliquid prodiret in lucem, in hoc potissimum scribendi genere versaretur.*

7 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7.564, 62. *Potui et in explicatione veterum classicorum otium conterere et post alios et alios in Virgilium, Horatium, Livium, Tacitum et reliquos ingentes condere commentarios. Sed quae viro ingenuo haec gloriola? Nonne repetenda erant aliorum iam dicta, et quae super illo alius congessit, super isto eadem a me proferenda? Quid, quando aliqua de meo adijcerem? Nonne aquae phialam esset in mare mittere?*

tos afanes vitales: la búsqueda del amor y los goces sexuales, de los honores, de la riqueza, de los placeres materiales; todos los cuales palidecen ante los logros que promete la entrega a la erudición y las letras:

> Hay quienes son inclinados a la lujuria, [...]. Hay otros que mucho se afanan en cazar dignidades [...]; hay otros que reúnen riquezas y acumulan en sus silos cuanto se cosecha en los campos de Libia [...]; hay otros, por último, ociosos en el trabajo y que abusan del ocio, dedicados a la pereza y entregados al estómago [...]. Y todos estos, cuando hayan gastado sus años en tales necedades ¿qué tendrán, además de su deseo? Nada. Vivieron sin cordura y morirán sin esperanza. Dirijamos sin embargo nuestra proa hacia los que se dedican a las letras y expliquemos brevemente de cuántas ventajas disfrutan. Viven para sí mismos y para los demás, porque dependen sólo de ellos, no de los otros; hacen menguar el poder de la fortuna y crecer el de la libertad; estudian tranquilos, se abstienen de placeres, benefician con su trabajo, contribuyen a las buenas costumbres; convierten el ocio en trabajo, y casi nunca al revés; proporcionan motivo de fama, pero ilustre; son apreciados por todos, la gente al pasar les mira y les señala con el dedo y, lo que es más importante, son los únicos que mientras viven han vivido y siguen vivos cuando mueren[8].

En suma, Villegas es consciente de haber elegido un género entre varios, lo que presupone un sistema más amplio, y le lleva a justificar su elección y sus renuncias y a situarse dentro de una tradición.

Pero es que además de ser una dedicación que se aproxima a la de la literatura y que se sitúa en una tradición, la crítica es un ejercicio que necesariamente implica el desacuerdo con los predecesores, que, por activa o por pasiva, no han sanado adecuadamente el texto sobre el que actúa el crítico reciente. Así, por ejemplo, Villegas es consciente de que,

8 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7.564, 67-68. *Sunt alij proni ad libidinem, (...); sunt alij in captandis honoribus valde solliciti (...); divitias congerunt alij et quidquid de Libycis verritur areis condunt in horreis (...); sunt denique alij et otiosi in negotio et abutentes otio, ignaviae addicti, ventri dediti, (...). Omnes quidem isti post consumptos in nugis annos praeter desiderium, quid habent? Nihil. Vixere sine scientia, sine spe deficient. Vertamus tamen proram et quot literatos sequantur commoda breviter explicemus. Vivunt sibi et alijs, cum a se solis, non ab alijs, dependeant; regnum fortunae minuunt, libertati ampliant; quieti student, delicijs abstinent, labore proficiunt, mores componunt; otium in negotia, rarò negotia in otium convertunt; famae praebent materiam, sed auream; existimationem apud omnes adquirunt, transeuntium convertunt oculos, digitos porrigunt et, quod caput est, ij soli dum vivunt, vixere, cum moriuntur, vivunt.*

en ocasiones, los críticos, llevados por su amor excesivo a los textos sobre los que trabajan, llegan a decir cosas poco ajustadas:

> Y de ahí se deriva que entre los que aprecian los libros antiguos, que reciben popularmente el nombre de críticos, surjan algunas opiniones inoportunas y poco adecuadas[9].

Cuando Villegas ejerce como crítico, por regla general se muestra reticente a admitir modificaciones sustanciales en los textos, si la fidelidad a la *lectio* de los manuscritos permite una interpretación razonable del *locus* en cuestión. Así, sus propuestas, siempre *ope ingenii*, tienden a privilegiar las versiones *vulgatae* de los textos clásicos frente a las conjeturas, a menudo sin base en los códices, que aventuraron decenas de humanistas europeos del siglo XVI.

Con todo, hay que decir que Villegas sí se anima a curar textos que ni editores antiguos ni modernos consideraban necesitados de *emendatio*, mientras que en alguna ocasión llega al mismo resultado al que han llegado estudiosos modernos. Habremos de esperar a culminar la edición y estudio de esta obra de Villegas, pero podemos adelantar que, por ejemplo, en el caso de Ausonio hay unas cuantas propuestas de Villegas que son idénticas a las conjeturas que editores modernos han incluido en sus textos.

Sin embargo, el tono con el que Villegas contradice a sus inmediatos predecesores es considerablemente desigual. Por ejemplo, Villegas tiene palabras especialmente duras contra Lorenzo Valla. Así, en la *dissertatio* V, dirigida a Francisco Cascales, cita a Isidoro de Sevilla como autoridad, y alude al hecho de que no falta quien le ataque mediante el ejercicio, abusivo y degenerado, de la *critica*:

> El cual [Isidoro], aunque es un autor ilustre, como a nadie se le escapa, no pudo sin embargo librarse de la calumnia: y por cierto que el primero que le hincó el diente fue ese perro rabioso de Lorenzo Valla, tomando ejemplo del cual muchos de la familia crítica, o más bien herética, no pierden hoy en día oportunidad de difamar[10].

9 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7.564, 521. *Unde fit, quod apud antiquorum librorum aestimatores, quos vulgari appellatione κριτικοί nuncupamus, nonnulla iudicia fiant intempestiva, ac parum idonea.*

10 Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 7.564, 69. *Qui [Isidorus], quamvis luculentissimus auctor, ut nemo ignorat, tamen a calumnia liberari non potuit: primus quidem qui in eum dentem impressit fuit rabidus ille canis Laurentius Valla, a quo multi e familiâ criticâ, imò potius haeretica, sumentes exemplum non desunt et hodie lacerare.*

Y quien resulta una especie de *bête noire* de Villegas es el humanista francés José Justo Escalígero. En efecto, nuestro autor se ceba en los que él considera errores de Escalígero como crítico textual, y lo acusa una y otra vez de una especie de *furor criticus*[11].

Es curioso, sin embargo, cómo se contradice el tono de Villegas con lo que es hoy en día el juicio de la filología moderna. En efecto, la crítica moderna, desde Wilamowitz[12], comparte la idea de que la contribución del humanismo a la fundamentación de la crítica textual como disciplina científica fue casi nula. Sin embargo, si hoy en día se aprecia a algunas figuras del humanismo por su contribución a la crítica textual y a la filología en sentido moderno, éstas son, además de Poliziano (para el que también Villegas tiene palabras de censura), precisamente Valla y Escalígero[13].

¿Por qué entonces esta dureza, que no se aplica a otros estudiosos? Lo que hay detrás de esta actitud son razones de clara índole ideológica. Escalígero, hijo de un erudito más o menos conocido en la Europa de mediados del XVI, alcanzó enorme celebridad en el mundo cultural europeo de la segunda mitad de siglo, y, tras una breve estancia en la Universidad de Ginebra, desarrolló su prestigiosa labor intelectual en la Universidad de Leiden. No hace falta recordar lo religiosamente marcados que resultaban ambos centros del saber: Escalígero abrazó el protestantismo en 1562 y huyó de Francia, primero a Suiza y luego a Holanda, debido a las guerras de religión que una y otra vez sacudieron Francia en la época.

El caso de Lorenzo Valla es distinto pero tiene puntos en común. Este humanista romano vivió en la primera mitad del siglo XV pero desde muy pronto tuvo sus problemas con el papado. Hoy en día la crítica acepta casi unánimemente la sinceridad de los sentimientos hondamente cristianos de Valla[14] pero todavía en los años cincuenta del siglo ya

11 Basten los tres siguientes ejemplos del tono que se encuentra una y otra vez: *Tamen pervicacissimam Scaligeri confidentiam, (...), conabor reprimere* (770); *... pentastichum reliquimus intactum quanquam super eo multa nugacia et vana Iosephus Scaliger effutiet* (795); *Prosequens Scaliger in morbo suo, tres una die Paulinum ab Ausonio accepisse epistolas...* (877).

12 Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von, *Geschichte der klassischen Philologie*, Leipzig, Teubner, 1959 (=1927).

13 La bibliografía sobre el método filológico de Valla es abundante; véase, por ejemplo, Regoliosi, Mariangela, «Le congetture a Livio del Valla: metodo e problemi», en Besomi, O. y Regoliosi, M., eds., *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*, Padova, Antenore, 1986, pp. 51-71; sobre Escalígero véase Grafton, Anthony, *Joseph Scaliger: A Study in the History of Classical Scholarship*, Oxford - New York, Clarendon Press, 1983.

14 Vasoli, Cesare, «Nuove prospettive su Lorenzo Valla», *Nuova Rivista storica*, 57 (1973), pp. 448-458.

pasado era acremente censurado en ámbitos que podríamos llamar de catolicismo fundamentalista[15]. Y, desde luego, en época de Villegas algunas obras de Valla estaban incluidas total o parcialmente en el *Index*.

¿Qué podemos deducir, pues, de Villegas como crítico textual?

En primer lugar, y desde un punto de vista técnico, hay que situarlo en su contexto. Como a tantos otros humanistas, a Villegas no puede pedírsele que intente fundamentar de manera ni lejanamente sistemática su labor conjetural; como mucho pueden detectarse tendencias que apuntan más a su personalidad (a cuestiones de carácter, de intereses, de gustos) que a la búsqueda de coherencia; el objetivo que persigue, sí, es loable: el de sanar los textos. Pero la actividad es más un ejercicio de ingenio y una demostración de pertenencia a una comunidad de *critici*, con una tradición a sus espaldas que no se plantea la construcción de un método. Con todo, no hay que pasar por alto que Villegas hace considerable alarde de erudición léxica, métrica, literaria, histórica; de buen ojo crítico al detectar pasajes en los que la transmisión es problemática; e incluso de ingenio considerable al proponer algunas conjeturas aceptables y otras que han entrado casi definitivamente en los textos de que se ocupa, aunque no fuera gracias a él.

Por último, parece evidente que Villegas quiere también hacer méritos contra la herejía. Con sus ataques a figuras como Escalígero intenta demostrar que la filología, la *critica* (en el sentido restringido del que venimos hablando), también puede contribuir a la empresa de la Contrarreforma, con lo que de paso despeja dudas acerca de su propia persona, y apunta casi a la idea de que quien estaba al margen de la verdad religiosa también estaba privado de *acumen* crítico.

15 Véase, por ejemplo, Mesnard, Pierre, «Une application curieuse de l'humanisme critique à la théologie: l'éloge de saint Thomas par Laurent Valla», *Pierre Mesnard. Images de l'homme et de l'oeuvre*, Paris, Vrin, 1970, pp. 156-175 (publicado originalmente en el número de la *Revue Thomiste* de 1955).

Formas de análisis en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera

M.ª Amelia Fernández

Al frente mismo de las *Anotaciones*, como apasionada rúbrica al comentario del soneto I, descubre Herrera uno de sus propósitos. Tras disculparse por la aparente oscuridad de sus *Anotaciones*, declara Herrera lo que procura:

> No dudo que este modo de anotar, por ser nuevo en nuestra lengua, á de parecer difícil i oscuro a los que sólo entienden la habla común, i que dessearán mas claridad, pero es demasiada afectación procurar esta facilidad en todo i se seguiría d'ella fastidio, i crecer estas ilustraciones en más que la justa grandeza, i vendría a hazer en esto oficio de gramático. I assí, por no salir de mi intento, descubriré en algunas partes las figuras que se hallaren, declarándolas extendidamente, porque lo demás basta apuntallo, que los que saben holgarán ver considerado algo de lo mucho que ellos conocen en las lenguas artificiosas[1].

La lengua de los poetas es lengua extranjera; los poetas son tiranos de las dicciones. Es la lengua artificiosa. Bajo esta apasionada declaración late el otro propósito de las *Anotaciones*: el de mostrar la madurez a la que ha llegado el idioma, capaz de sostener tal artificio[2]. Para quien desde esta perspectiva deseara ilustrar o teorizar sobre la poesía de su tiempo, existía un abundante repertorio elaborado por otras dos ciencia afines a la Poética; nos referimos a la Retórica y a la Gramática.

La relación entre estas tres disciplinas se altera definitivamente en el siglo XVI. La retórica queda reducida a la *elocutio* y a uno solo de sus componentes, la cualidad del ornato, además de a una sola forma de conseguirlo, las figuras retóricas. Esta concepción limitada de la retórica lle-

1 Citaré por la edición Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria, Pepe; Reyes, José María, eds., Madrid, Cátedra, 2001, pp. 285-286.

2 Es el otro objetivo de las *Anotaciones* herrerianas, véase, Fernández Rodríguez, María Amelia, *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las 'Anotaciones' de Fernando de Herrera. La idea interior artística. El encuentro entre el 'Orator' de Cicerón y el 'Perì ideôn' de Hermógenes en el Siglo XVI [1996]*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997, cap. III.

ga a materializarse en el término peyorativo de «retórico» como discurso vacío y pretencioso, incluso hasta nuestros días.

En realidad, el ornato no se consideraba como un simple «aumento quantitativo», en palabras de Florescu[3], sino que se trataba de una verdadera amplificación, de una necesidad expresiva[4], artificiosa o hecha según un arte. De ahí que autores como Herrera, empeñados en demostrar la fuerza del idioma y su capacidad para representar todo lo que sea necesario, cifren la altura de la poesía garcilasiana en la riqueza de figuras. Lo que Herrera pretende es su «declaración extendida» y no el mero recuento o la aclaración propia del gramático.

La forma desnuda, desde el mismo origen de la retórica y en la formulación aristotélica, es la forma deseada para la dialéctica. Pero, por otro lado, se consideraba a la vez la *congeries* o *amplificatio*, la suma de ornamentos resultante de una intencionalidad artística que elige sabiamente las figuras[5]. La idea de que las figuras son sólo ornato y pertenecen a la *elocutio* refleja la tensión de una ciencia a la que se priva de su objetivo básico: el análisis del poder de la elocuencia frente a la verdad y el conocimientos dialécticos.

Para comprender todo esto tomemos como ejemplo la defensa del epíteto que Herrera acomete en las *Anotaciones*. Es tan importante que incluso la incluye como discurso en la tabla final. Y no es para menos, habida cuenta de la defensa de su pertinencia a propósito del segundo verso del soneto XII de Garcilaso, del que incluimos el primer cuarteto:

> Si para refrenar este deseo
> loco, impossible, vano, temeroso,
> y guarecer d' un mal tan peligroso
> qu' es darm' a entender yo lo que no creo[6],

El juicio que le merece a Herrera el segundo verso es el siguiente:

3 Florescu, Vasile, *La Retorica nel suo sviluppo storico*, Bolonia, Il Mulino, 1971, p. 40.

4 Es la tesis fundamental del ya clásico estudio de Tuve, Rosenard, *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1968, 8ª ed., ed. or., 1947.

5 Para la influencia de este difícil equilibrio en la creación lírica, véase Quondam, Amadeo, «Dall'*abstinendum verbis* alla 'locuzione artificiosa'. Il petrarchismo come sistema della repetizione», en Ferroni, Giulio y Quondam, Amadeo, *La 'locuzione artificiosa'. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973, pp. 209-434.

6 *Anotaciones*, *op. cit.* (nota 1), p. 355.

> *Loco*. Verso de grande i generoso espíritu i sonido, i figurado por la disolución o asíndeton, i por el crecimiento de la oración. *Loco* por parte del entendimiento; *imposible* por la naturaleza o circustancias; *vano* porque no puede tener efeto, como dize Aristóteles, vano es lo que no consigue su fin; *temeroso* porque aunque esperara tener efeto, se devía temer[7].

Herrera alaba la generosidad —*amplificatio*— tanto del espíritu (*sententia*) como del sonido, ambos figurados (*dibujados*) por dos mecanismos retóricos: por un lado la disolución que produce el asíndeton (*figura per detractionem*), y por otro el crecimiento a través de los adjetivos ayuntados (*per adiectionem*). Ésta es la mayor muestra de riqueza —dos figuras combinadas— como dejó escrito, por ejemplo, Daniel Barbaro para demostrar la capacidad de una lengua[8].

Los dos criterios se aplican *in verbis coniunctis* y muestran la concepción retórica del lenguaje como un conjunto de elementos susceptibles de ser sumados, restados o bien transmutados. En su continuo ejercicio de traducción de términos retóricos al castellano, Herrera denomina a la acumulación de epítetos «amontonamiento de voces», equivalente a *congeries* o *sinatrismos*. Los epítetos que utiliza Garcilaso no son mero ornamento ni amontonamiento informe, no son *aggiunti*, porque *loco, imposible, vano* y *temeroso*, son términos, en opinión de Herrera y desde la autoridad de Aristóteles, esenciales para la definición del deseo. Son, además, necesarios e imprescindibles para una mayor fuerza significativa del término al que caracterizan[9]. Por esta razón acude Herrera a otro mecanismo retórico que permite la introducción de sinónimos, y que, en último término, es el recurso que permite la utilización de tropos, *ad vim significanda relata*:

> I no sólo se usan estos apuestos para el ornato de la oración i gravedad de las cosas, i para la eficacia [...] sino para los afetos i esplicación de los sentimientos del ánimo, cuando buscamos las *fuerça i sinificación en los vocablos de las cosas i no la podemos hallar*[10].

7 *Anotaciones*, *op. cit.* (nota 1), pp. 355-356.

8 «Né ti maravigliare se una medesima figura sia da altre figure ornata et illustrata, però che la lingua di questi ornamenti è capacissima», Barbaro, Daniel, *Della eloquenza* [1557], ed. Bernard Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 337-451, p. 427.

9 Para la importancia concedida al «lenguaje tropológico», véase Cuevas, Cristóbal, «Teoría del lenguaje literario en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera», en López Bueno, Begoña, ed., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 157-182, pp. 165-166.

10 *Anotaciones*, *op. cit.* (nota 1), p. 356. La cursiva es nuestra.

El epíteto no se acoge, por tanto, a la formulación tradicional y rigurosa de *figura per adiectionem*, sino que se convierte en *tropo ad vim significanda relata*. Hasta el punto de que los epítetos no pertenecen al *continuum* del lenguaje al que se suma, del que se resta o en el que se transmuta. Y no son sólo ayuntados en la elocución; también «están en las cosas»:

> Éstos [los epítetos] distinguen y diferencian, o añaden, o disminuyen. I se engañan los que piensan, que tocan sólo a la elocución; porque también están en las cosas...[11]

La definición se extrae de los *Poetices*. Escalígero considera los epítetos como un instrumento para adquirir una mayor *efficacia* para la expresión poética. La *efficacia* se define en el sistema de Escalígero como la capacidad del poeta para representar la *res*. Uno de los medios para adquirir eficacia en la expresión poética es el epíteto. Escalígero lo considera como un medio para revelar la fuerza significadora del sustantivo; de ahí su pertenencia a la *res* pero no a las *verba*, es decir, a la *elocutio*.

Herrera ha tomado al pie de la letra el comienzo de la argumentación de Escalígero[12]. Si comparamos las dos definiciones es clara la dependencia herreriana, como en otros puntos de los *Poetices*. Sin embargo, la interpretación de Herrera gana —como siempre— en matices al enfrentarse con el análisis del texto concreto. Herrera lee en Escalígero la reflexión teórica sobre los epítetos y la utiliza casi textualmente, pero subraya aquello que le interesa en especial. Ajusta su interpretación de la función no sólo elocutiva de los epítetos a un mecanismo retórico que permite la utilización de tropos (*ad vim significanda relata*).

Las figuras no son ornamento sumado e inútil, sino la demostración evidente de la capacidad —y en definitiva de la madurez— del idioma. No es suficiente la aplicación mecánica, repetitiva, del gramático, al contrario. La retórica, como lenguaje crítico, se vuelve un instrumento dúctil y poderoso en la explicación de los textos[13].

Por si la simple lectura de las *Anotaciones* no bastara para demostrar este hecho, contamos con una demostración vehemente del propio

11 *Anotaciones*, *op. cit.* (nota 1), p. 356.

12 «Iam est ante nos animadversum epitheta, aut distinguere, aut addere, aut minuere, verum ii falluntur, qui ad eloquutionem tantum pertinere arbitrari sunt.», citamos por la siguiente edición, *Poetices libri septem*, [Lyons], / Apvd Antonivm Vincentium / M.D.LXI., p. 118 i a.

13 Fernández Rodríguez, María Amelia, «La teoría literaria del Siglo XVI enfrentada al problema de la Lírica. Retos y Soluciones», en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, ed. C. Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 523-530, p. 524.

Herrera en la *Respuesta* a las ácidas *Observaciones* del Prete, pseudónimo de Juan Fernández de Velasco. En el ataque en el que, a juicio de Herrera, demuestra el Prete mayor ignorancia es en la crítica feroz a una de sus traducciones. En el discurso dedicado a la canción traduce Herrera unos versos de Safo, los siguientes:

> Ya la luna hermosa,
> las Pléyades avían ya caído,
> la noche y' á seguido
> el medio curso, i huye pressurosa
> la ora que declina,
> ¡i duermo sola yo, aimé mezquina![14]

Queremos subrayar del texto anterior el último verso, el que desata precisamente la ira del Prete:

> ¡i duermo sola yo, aimé mezquina!

El verso muestra una igualdad de sentido, al menos, con la correspondiente versión latina

> Ah, sola cubo misella[15]

Pero Herrera introduce una interesante modificación. Por un lado la aliteración de *m*, geminación de voces. Por otro incluye una exclamación vulgar *aimé*. El Prete crítica estos dos recursos empleados conscientemente por Herrera en su traducción. Según el Prete

> ¿Paréceos mui bien aquel postrer verso de una traductión de Sapho en que dixistes:
>
> I duermo sola yo, ayme mesquina?
>
> ¿Aquel me, me, una vez tras otra es de poeta tan elegante como vos? Sin duda ninguna aquel ayme mesquina parece sacado de las razones que la muger del Rey don Rodrigo dezía a Eleastras, después de la muerte de su marido[16].

14 *Anotaciones*, *op. cit.* (nota 1), p. 481.

15 Para la traducción, a través del latín, del original griego, véase, Morros Mestres, Bienvenido, *Las polémicas literarias del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 138-140.

16 Citaré por Fernández de Velasco, Juan, *Observaciones de Prete Jacopín*, en Montero, Juan, ed., *La «Controversia» sobre las «Anotaciones herrerianas». Estudio y edición*

Por lo que a la segunda observación respecta, Herrera parece intentar recrear en los versos de Safo recursos presentes en las composiciones tradicionales, sobre todo aquellas en las que la queja se pone en boca de una mujer. La alusión del Prete a la añeja *Crónica Sarracina* traduce el efecto de un recurso antiguo ya para finales de siglo y que resulta además vulgar. Es lo que precisamente quiere Herrera en su traducción, demostrando una vez más su sensibilidad y sus conocimientos literarios. Herrera subraya en la presentación a su traducción de los versos de Safo el principal argumento, la queja de una mujer que espera a su amado y ha de dormir sola[17].

La primera observación es, sin embargo, aquella en la que Herrera emplea sus armas en propia defensa. La repetición del pronombre no es un error; muy al contrario, se trata de un efecto artificioso que busca precisamente dar una mayor elegancia a la expresión, entendiendo «elegancia» en el sentido clásico, como la *elección* afortunada, en este caso para «representar» el llanto o, en palabras de Herrera,

> ¿no mirarades, que eran sílabas convenientes para quexas i llanto?[18]

Como hemos observado, el creciente descrédito de la retórica provoca finalmente su propia caída. Pero la valoración inicial de la retórica y de sus mayores tratadistas clásicos, especialmente Cicerón y Quintiliano, permitió en el siglo XVI la liberación final de la tradición heredada de la Edad Media, en especial por lo que se refiere al tratamiento de las figuras. J. J. Murphy ha ilustrado el proceso mediante el que las figuras gramaticales y las retóricas acaban por fundirse en el bajo imperio romano. La tradición continúa durante la Edad Media, mo-

crítica, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, pp. 107-184; pp. 117-118 y 150-156.

17 Los versos «son lacivos, i de pensamientos muy sugetos a la sensualidad, y assí, en los que trae Efestión, se quexa que duerme sola.», *Anotaciones*, *op. cit.* (nota 1), p. 481.

18 Citaré por Herrera, Fernando de, *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín*, en Montero, Juan, ed., *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, pp. 185-284; pp. 221-22, 155-159. Para el lugar de las *Anotaciones* al que remite y en el que se encuentra un débito indudable al *Actius* de Pontano, a través de Bartolomeo Marante, véanse, Vega Ramos, María José, *El secreto artificio. Qualitas sonorum. Maronolatría y tradición pontaniana en la Poética del Renacimiento*, Madrid - Cáceres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universidad de Extremadura, 1992, en especial para la repetición de «m» como «representación» de la vergüenza y del llanto, pp. 92-93.

mento en el que la atención hacia las figuras es oficio propio del gramático.

Esto es tanto como decir que las figuras se analizan como fenómenos lingüísticos, se inventarían y localizan pero no se analiza su significado en el discurso, tanto retórico como poético. El alejamiento mayor llega cuando las figuras son consideradas errores y desviaciones de la lengua común, de manera que no se reconoce su naturaleza puramente artística. Herrera se distancia del oficio de gramático para analizar el verdadero efecto, cifra de expresividad y riqueza, que aportan las figuras a los textos. La lengua «extranjera» del poeta no es desconocimiento o error, sino búsqueda de la eficacia expresiva, de lo que hay detrás, un conocimiento sólo propio de los que saben, frente a los que sólo ven lo que tienen delante, es decir, los gramáticos o, en palabras de Herrera en su *Respuesta* al Prete, refiriéndose a las figuras y a renglón seguido de lo anterior,

> Aunque pensaron los que vinieron despues, que era vicio, i las reprehendieron, como viciosas. Mas yo de mejor talante seguire en esta parte a los mayores, pero templadamente i de suerte; que tenga alguna fuerça aquella duplicacion. Porque ài algunos que tienen el credito cerrado con llave, i creen solo lo que vên...[19]

La gramática, según explicaba el amado Petrarca a un amigo en sus *Familiares*, no es más que un auxiliar en el estudio de las letras. Es un medio, no un fin[20]. Así lo entiende Herrera en su valoración de la gramática como ciencia subsidiaria que le provee de una rica cantera de explicaciones a determinados fenómenos. La gramática y sus enseñanzas han de ser, sin embargo, trascendidas, traspuestas, cuando se trata de analizar un texto poético, algo a lo que no llega el Prete, en palabras de Herrera:

> Preguntava uno, que era la causa, que passando los Oidores de la chancilleria al consejo, se hazían corteses i bien criados; repondio otro; *porque se trasponian como albahacas*. I replicandole, *pues por que el dotor Corral no se à emendado*? dixo; *por-*

19 *Respuesta*, *op. cit.* (nota 18), pp. 164-168 y 222. Una muestra más que explícita del «artificio secreto» ilustrado por María José Vega Ramos en su *op. cit.* (nota 17) y de los que «creen sólo lo que ven», oficio propio de gramáticos.

20 «Adde quod nec grammatica nec septem ulla liberalium digna est in que nobile senescat ingenium; transitus est ille, non terminus.» «Ad Zenobium grammaticum florentinum, consilium ut scholis grammatice dimissis, altius aspiret», Petrarca, Francesco, *Familiarum Rerum Libri*, *op. cit.*, XII, III, 18, pp. 736-737.

> *que lo traspusieron con tiesto i todo.* Assi se me figura, que os à sucedido en la trasposicion de la Gramatica a la Poesia, quedandoos con las hezes en el tiesto[21].

Herrera soluciona a su manera la tensión entre las tres disciplinas. La gramática es el *ars recte dicendi*, la correctora del error. Y queda para la retórica el terreno antiguo del *ars bene dicendi*, es decir, del poder elocuente de las palabras, de la lengua compuesta según un arte. No es descubrimiento de Herrera, es volver al origen mismo, con la gran diferencia de que esta vez gramática y retórica se someterán definitivamente, y ya en el siglo XVI, al análisis de los textos literarios.

BIBLIOGRAFÍA:

Barbaro, Daniel, *Della eloquenza* [1557], en Weinberg, Bernard, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 337-451.

Codoñer, Carmen, «El modelo filológico de las *Anotaciones*», en López Bueno, Begoña, ed., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 17-36.

Cuevas, Cristóbal, «Teoría del lenguaje literario en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera» en López Bueno, Begoña, ed., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 157-182.

Escalígero, *Poetices Libri Septem*, [Lyons], Apvd Antonivm Vincentium, M.D.LXI.

Fernández de Velasco, Juan, *Observaciones de Prete Jacopín*, en Montero, Juan, ed., *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, pp. 107-184.

Fernández Rodríguez, María Amelia, *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las 'Anotaciones' de Fernando de Herrera. La idea interior artística. El encuentro entre el 'Orator' de Cicerón y el 'Perì ideôn' de Hermógenes en el Siglo XVI [1996]*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

21 *Respuesta*, *op. cit.* (nota 18), p. 1-9 y 223. Para un estudio muy interesante de las competencias del gramático y de la medida en que Herrera se distancia de ellas, véase, Codoñer, Carmen, «El modelo filológico de las *Anotaciones*», en López Bueno, Begoña, ed., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 17-36, p. 35.

Fernández Rodríguez, María Amelia, «La teoría literaria del Siglo XVI enfrentada al problema de la Lírica. Retos y Soluciones», en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro. Münster 1999,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 523-530.

Florescu, Vasile, *La Retorica nel suo sviluppo storico*, Bolonia, Il Mulino, 1971.

Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria, Pepe y Reyes, José María, eds., Madrid, Cátedra, 2001.

— *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín*, en Montero, Juan, ed., *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, pp. 185-284.

Morros Mestres, Bienvenido, *Las polémicas literarias del Siglo XVI: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

Petrarca, Francesco, *Familiarum Rerum Libri*, Rossi, V. y Bosco, U., eds., *Opere*, Firenze, Sansoni Editore, 1975.

Quondam, Amadeo, «Dall'*abstinendum verbis* alla 'locuzione artificiosa'. Il petrarchismo come sistema della repetizione», en G. Ferroni y Quondam, A., eds., *La 'locuzione artificiosa'. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973, pp. 209-434.

Tuve, Rosenard, *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1968, 8ª ed., ed. or., 1947.

Vega Ramos, María José, *El secreto artificio. Qualitas sonorum. Maronolatría y tradición pontaniana en la Poética del Renacimiento*, Madrid - Cáceres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universidad de Extremadura, 1992.

Tiempo y memoria: reflexiones sobre la función del recuerdo y el olvido del desmemoriado caballero Don Quijote de la Mancha

Ruth Fine

En este trabajo me propongo realizar un breve recorrido a través del comportamiento de la memoria de don Quijote. Postulo que los modos de funcionamiento de la memoria del protagonista serán determinantes para la concepción del tiempo en la obra y para el peculiar efecto de «estático-dinamismo» de su configuración temporal. Como intentaré demostrar, la memoria colectiva y la memoria mimético-libresca —ambas inherentes al héroe protagónico— se distinguen de la memoria individual, autobiográfica, retrospectiva-introspectiva de gran parte de los personajes. Me referiré, también, sucintamente, al juego de recuerdo y olvido que se proyecta especularmente en el nivel de la voz narrativa y en el del lector implícito, lo cual derivará en ciertas hipótesis respecto al rol de la memoria y su obliteración en relación con la creación literaria en general.

La memoria puede ser entendida como un estado mental que implica la conciencia del devenir temporal. Al recordar recreamos, aquí y ahora, las características sobresalientes de un evento o experiencia, o una información del pasado: se trata de una caracterización de los eventos y no de una duplicación de los mismos[1]. El pasado es representado en el presente actual, cobrando ambos —pasado y presente— a partir de este proceso, una nueva significación[2].

La memoria pertenece también al conocimiento; permite la construcción de la personalidad y de la autoconciencia, y también de conductas simbólicas y de lenguaje sobre los que reposan las culturas. La memorización es vista, asimismo, como una actividad interesada[3]. La incapacidad de reproducción no es equivalente a la falta de retención,

1 Véase Hunter, Ian M. L., *Memory*, Middlesex, Harmondsworth, Penguin, 1974.

2 De acuerdo con su etimología (del verbo *maínesthai:* «raptar, arrebatar»), el sentido de la palabra comprende la disposición humana de realizar representaciones catárticas y miméticas a través de imágenes mentales, de experiencias pasadas pero aún no dominadas.

3 Véase Hunter, *op. cit.* (nota 1).

sino que parece ser el resultado de una pérdida de interés en organizar materias.

Tras estas consideraciones generales, comenzaré por una breve revisión de la noción de memoria desde la antigüedad clásica hasta el período áureo, enfatizando las concepciones agustinianas y bíblicas del recuerdo, que estimo de relevancia para mi análisis.

Platón consideraba que el alma posee una facultad, como la cera, que recibe las impresiones de los objetos a través de los sentidos y el intelecto, y las preserva con una claridad proporcional a la pureza de la facultad misma.

Aristóteles, por su parte, define la memoria como un estado mental que implica el transcurso de tiempo y se refiere a ella como un cuadro de los acontecimientos pasados, en el que los objetos se perciben tal como eran (450.a 26-33). *De memoria et reminiscentia* es un apéndice de *De anima, y allí* Aristóteles comienza señalando la pertenencia de la memoria a esa misma parte del alma a la que corresponde la imaginativa o facultad productora de imágenes. Según Aristóteles, la memoria es una extensión dinámica de la percepción de los sentidos, la cual depende, a su vez, de la modificación que dejan los sentidos en el órgano del «sentido central» o «sentido común» (450.a 23). Aristóteles distingue entre «memoria», como facultad sensitiva, y «recuerdo», una acción psíquica que conlleva una especie de «proceso de caza» por el que el hombre actualiza, en la memoria presente, una experiencia pasada que había sido olvidada. El recuerdo requiere de tres condiciones: 1. Que el acontecimiento esté separado del presente por un espacio de tiempo; 2. Que durante ese lapso la persona no sea consciente del acontecimiento; 3. Que la persona vuelva a ser consciente del evento sin que se repita la experiencia originaria. (451.b 18-20).

San Agustín, a su vez, admite que fue la memoria colectiva, la del cristianismo, la que lo sacó de la suya propia individual. Él entiende la memoria como el principio según el cual el Verbo es engendrado en Dios, y la ubica con las otras dos potencias del alma: el entendimiento y la voluntad, las cuales constituyen la imagen de la Trinidad en el hombre[4]. A pesar de que San Agustín compara la memoria con un vasto e

4 Véase San Agustín, *Las Confesiones,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979. En relación con la terna agustiniana, encontramos la presente referencia en el *Quijote*: «Porque mientras que yo tuviere *ocupada la memoria y cautiva la voluntad, perdido el entendimiento*, a aquella. ..y no digo más, no es posible que yo arrostre, ni por pienso, el casarme, aunque fuese con el ave fénix», (*Quijote*, I, 30, pp. 351-352. Cito por la ed. de F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998). La cursiva es mía.

inconmensurable santuario, cuyo poder es prodigioso, la considera un fenómeno controlable, sujeto en general a la razón[5]:

> Cuando estoy allí pido que se me presente lo que quiero, y algunas cosas preséntanse al momento: pero otras hay que buscarlas con más tiempo y como sacarlas de unos receptáculos abstrusos; otras, en cambio, irrumpen en tropel [...J. Mas espántolas yo del haz de mi memoria con la mano del corazón, hasta que se esclarece lo que quiero y salta a mi vista de su escondrijo. (X, 8, 12, p. 400)

Un aspecto esencial de teoría agustiniana es el constituido por la reflexión sobre el misterio del tiempo y el de la memoria: la intención presente traslada el futuro al pasado, mermando el primero y aumentando el pasado: lo que espera pasa a lo que recuerda. Acorde con la visión agustiniana, la mente debe controlar la memoria, es decir, que el hombre es responsable de sus recuerdos; la mente controla la memoria y decide sobre el significado de los recuerdos en la revisión del pasado. El olvido total sería para el santo la única rebeldía de la memoria.

Los tratadistas de la Edad Media se esfuerzan por conciliar una parte de la teoría agustiniana de la memoria, que se orienta hacia la trascendencia a la manera de la reminiscencia platónica, con la concepción de Aristóteles, que une el recuerdo a la experiencia sensible. Nos importa destacar la postura de Alberto Magno, quien, como San Agustín, señala un elemento intencional en la memorización, producto del trabajo de la razón sobre el material de imágenes, el cual conforma la imagen en tanto tal[6].

En el período áureo la memoria es vista como una facultad compleja, relacionada con la imaginativa, y, en muchos casos, al servicio de ella: el pasado es recuperado por medio de imágenes. Huarte de San Juan considera la memoria como potencia pasiva, en tanto que la imaginativa sería una potencia activa: la memoria es como un recipiente que contiene una gran diversidad de elementos, de los cuales, a través de la imaginativa, se recogen aquéllos que corresponden a la circunstancia presente. Huarte de San Juan debate la relación entre la memoria, el entendimiento y la imaginativa, dando prioridad a esta última por encima de la primera, especialmente para las artes, aspecto que Aurora Egido ha demostrado ampliamente en sus trabajos sobre la memoria en el *Quijote*[7].

5 Véase Mijolla, Elizabeth de, *Autobiographical Quests: Augustine, Montaigne, Rousseau, and Wordsworth,* Charlottesville & London, University of Virginia, 1994.

6 Véase Yates, Frances, *The Art of Memory,* London, Routledge and Kegan Paul, 1972.

7 Egido, Aurora, «La memoria y el Quijote», en *Cervantes*, 11 (1991), pp. 3-44 y *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994.

En los siglos XVI y XVII oír, ver, escribir y leer eran entendidos como formas válidas de conocer y dar a conocer, y, a su vez, de librar un combate contra el olvido y la muerte. En este período, afirma Bouza, «existía una clara conciencia de que lo oral, lo icónico-visual y lo escrito [...] cumplían la función expresiva, comunicativa y rememorativa»[8].

Finalmente me referiré al rol de la memoria en la *Biblia*, tradición que, a mi juicio, es la retomada por San Agustín. En el Antiguo Testamento la significación otorgada a la memoria será de naturaleza colectiva, principalmente. La concepción que sustenta el texto bíblico consiste en que no puede haber pueblo sin memoria histórica[9]. El pueblo debe recordar constantemente su pacto con Dios, la salida de Egipto, los cuarenta años en el desierto, el día sábado, los preceptos, las festividades... La falta de recuerdo histórico trae como consecuencia castigos tales como la diáspora. Así, los profetas recriminan una y otra vez al pueblo el olvido del pasado y, con él, de las raíces y de la esencia: «Porque te olvidaste del Dios de tu salvación y no te acordaste de la roca de tu refugio. Por eso [...] plantarás sarmiento extraño» (*Isaías*, 17: 10). Si bien el recuerdo es colectivo, la conciencia es interior —en el corazón y en la mente— y configura la esencia del hombre como individuo y la esencia del pueblo como entidad colectiva. El olvido, por otro lado, es equiparado a la muerte: «Porque ni del sabio ni del necio habrá memoria para siempre; pues en los días venideros todo será olvidado» (*Eclesiastés*, 2: 16).

Esta concepción colectiva y repetitiva respecto del pasado anula, en gran medida, la sucesión temporal. Como es sabido, el establecimiento de una cronología de eventos y de redacción respecto del Antiguo Testamento resulta en extremo problemática, dado que los mismos sucesos son referidos una y otra vez en distintos libros. El tiempo no resulta lineal sino recurrente y hasta circular: en realidad, más que ante un proceso evolutivo nos encontramos con el retorno a los mismos hitos. De modo que la concepción bíblico-agustiniana de la memoria otorga a la misma una dimensión colectiva y configuradora de un tiempo interior y simultáneo que tendrá sus proyecciones en la percepción temporal del *Quijote*.

8 Bouza, Fernando, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, SEMYR, 1999, p. 31.

9 Creo interesante destacar que las raíces verbales que componen los términos hebreos «recordar» [זכר] y «olvidan» [שכח], respectivamente, son muy complejas y encierran una tensión semántica evidente. Así, el verbo recordar apunta tanto hacia una acción intensa de ascenso —extraer de la memoria— como de descenso —penetrar en la mente y en el corazón—. El olvido denota tanto el significado de fuerza como de debilidad: una fuerza que coloca a la memoria en las profundidades, y así debilita al individuo.

Estimo que la memoria libresca de Don Quijote puede ser considerada, en cierto sentido, como memoria colectiva: es el pasado de una edad heroica europea el que vuelve una y otra vez en la normativa caballeresca y en sus lecturas; una normativa que emerge de un acervo general, cuyo olvido o transgresión pueden y hasta deben ser castigados. En otra oportunidad he señalado que Don Quijote asume en diversos momentos de la obra la voz de los profetas[10], y esta voz podría ser captada como la de quien conmina a recordar pactos y códigos ya enterrados en el olvido colectivo. Así, cuando Sancho recuerda a Don Quijote su incumplido juramento de no comer pan a manteles ni con la reina folgar, este último admitirá las nefastas consecuencias del olvido:

> —Tienes mucha razón, Sancho —dijo Don Quijote—, mas, para decirte verdad, ello se me había pasado de la memoria, y también puedes tener por cierto que por la culpa de no habérmelo tú acordado en tiempo te sucedió aquello de la manta. (I, 19, p. 199)

Asimismo, el recuerdo y la obediencia de los preceptos —en este caso sus consejos a Sancho como futuro gobernador de la ínsula— traen la bienaventuranza:

> Si estos preceptos y estas reglas sigues, Sancho, serán luengos tus días, tu fama será eterna, tus premios colmados, tu felicidad indecible [...] vivirás en paz y beneplácito de las gentes, y en los últimos pasos de la vida te alcanzará el de la muerte en vejez suave y madura. (II, 42, p. 972). (relación intertextual conceptual respecto de *Deuteronomio* 4: 40).

Los recuerdos de carácter mimético-libresco son los que dominan abrumadoramente en el proceso memorioso de Don Quijote. Marcando una profunda diferencia respecto de la mayor parte de los personajes de la obra, quienes se pasan recordando sus biografías individuales y sus pasados que narran a otros, Don Quijote sólo revive de modo insistente, en la memoria y la experiencia actual, lo leído en sus libros de caballerías:

> —Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él

10 Véase Fine, Ruth, «La presencia del Antiguo Testamento en el *Quijote*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universidad de les Illes Balears, 2001.

> hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros, que le quedó por sobrenombre «Machucha». (I, 8, p. 97).

> porque me acuerdo haber leído que aquel buen viejo Sileno, ayo y pedagogo del alegre dios de la risa, cuando entró en la ciudad de las cien puertas iba muy a su placer caballero sobre un muy hermoso asno. (I, 15, p. 166).

Este tipo de rememoración, ajena a la experiencia, puede recoger también el recuerdo oral y hasta refranesco, como el de Sancho: «—Antes yo he oído decir —dijo don Quijote— que quien canta sus males espanta». (I, 22, p. 238).

A partir del primer capítulo, el lector del *Quijote* se acomoda a un horizonte de expectativas respecto de los recuerdos del protagonista, según el cual espera siempre la memorización libresca e imitativa, y su reactualización en el presente narrativo. El lector —así como la voz narrativa y, principalmente, como el propio héroe— ha olvidado la posibilidad de una trayectoria vital de Alonso Quijano/Don Quijote previa al inicio del discurso. No obstante, casi finalizando el primer libro, en pleno debate literario, nos encontramos con la siguiente argumentación de Don Quijote en defensa de la veracidad de sus lecturas:

> Y si es mentira, también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya [...] y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote, habiendo personas que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañona, que fue la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña. Y es eso tan así, *que me acuerdo yo que me decía una mi agüela de partes de mi padre*, cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: «Aquella, *nieto*, se parece a la dueña Quintañona»; de donde arguyo yo que la debió de conocer ella, o por lo menos debió de alcanzar a ver algún retrato suyo. (I, 49, pp. 565-566. La cursiva es mía.)

Se trata de un momento excepcional en relación con el comportamiento textual de la memoria. Si bien Don Quijote utiliza este recuerdo de su infancia para apoyar sus razones en contra del canónigo, «la caza» de esta imagen tan peculiar del pasado lejano resulta significativa. Podría objetarse que la mención de una abuela es frase proverbial (utilizada por Sancho en dos oportunidades: II, 20 y II, 43), pero la especificidad de la mención (una abuela por parte de su padre) y la referencia al alocutario Alonso niño («nieto») otorgan una marcada relevancia y singularidad al pasaje, por la ruptura que introduce respecto del molde ya establecido. Asimismo, como he señalado anteriormente, se convierte en un recorda-

torio al lector respecto del *blanco central* que recorre toda la obra: el pasado de su protagonista. Tengamos presente un hecho significativo en extremo: al penetrar de modo máximo en la interioridad de Don Quijote, en su sueño en la cueva de Montesinos, no habrá allí ningún resquicio por el cual se deslice la memoria individual ni lejana de Alonso Quijano, hecho que reforzaría la tesis de que Don Quijote es un personaje ficticio puro, aun dentro del mundo representado en el texto[11].

Un pasaje que podría asimilarse al anterior, si bien se filtra a través del lenguaje conjetural de la voz narrativa, es el siguiente: «Don Quijote, que vio los estraños trajes de los disciplinantes, sin *pasarle por la memoria las muchas veces que los había de haber visto,* se imaginó que era cosa de aventura y que a él sólo le tocaba, como a caballero andante, el acometerla». (I, 52, p. 585. La cursiva es mía). Este momento resulta significativo en cuanto que constituye ahora un recordatorio del narrador, quien también admite un pasado anterior para el personaje, del cual no quedan huellas en su conciencia presente.

Cuando la rememoración no es la literaria y se trata del recuerdo de la experiencia, la imperante será la evocación de sucesos acontecidos en el marco del discurso (memoria interna). Si bien es en Sancho en quien prevalece este tipo de recuerdos (muchas veces inexactos), no faltan ejemplos de formas de recuerdo a corto plazo e interior al discurso (memoria inmediata y práctica), aun cuando constituya un tipo de rememoración subsidiaria en el protagonista:

> Mas viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo (I, 2, p. 62).

> Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas: juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos; una misma fortuna y una misma suerte ha corrido por los dos: si a ti te mantearon una vez, a mí me han molido ciento, y esto es lo que te llevo ventaja. (II, 2, p. 641).

El héroe que muere y nace en el primer capítulo es un ser que quiere y sabe cómo manejar sus recuerdos y su olvido, transformando lo leído en

11 Egido, *op. cit.* (nota 7, 1994), p. 177) sostiene que «en el fondo de la cueva no sólo aparecen ridiculizados los fantasmas literarios que acosaban la mente del héroe, sino *los de su propia vida*». (La cursiva es mía). No encuentro fundamentación textual para tal afirmación.

vivido, pero también reviviendo lo olvidado, en un trabajo conjunto de la memoria, de la imaginación y de la voluntad:

> y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo *y tornó a hacer en su memoria e imaginación*, al fin le vino a llamar «Rocinante», nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín. (I, 1: 42) (La cursiva es mía.)

Esta misma voluntad y posibilidad de recuerdo y olvido es la que distingue a la voz narrativa desde la primera frase de la obra, «de cuyo nombre no quiero acordarme» (I, 1, p. 35). Éste es el mismo narrador —substituto autorial— que más de una vez será acusado de olvidadizo:

> y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara [...] También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena. (II, 3, p. 655)

La memoria es, entonces, estimada en muchos casos como un acto voluntario y hasta interesado: «—Socarrón sois, Sancho —respondió don Quijote—. A fee que no os falta memoria cuando vos queréis tenerla» (II, 3, p. 650); «que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto». (II, 74, p. 1221); un acto que puede verse afectado por las circunstancias emotivas individuales: [Dorotea/Micomicona]. «Los trabajos continuos y extraordinarios quitan la memoria al que los padece» (I, 30, p. 351); un acto intencional que se desea manipular y dirigir:

> [Cardenio] ¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso! ¿De qué sirve representarme ahora la incomparable belleza de aquella adorada enemiga mía? ¿No será mejor, cruel memoria, que me acuerdes y representes lo que entonces hizo [...]? (I, 27: 311).

Primordialmente, este proceso memorioso intencional ejerce su poderosa influencia por sobre la percepción temporal. Así, por ejemplo, el pasado y el presente pueden transformarse en futuro a partir de la expectación:

> —Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro.

> ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! (I, 2, p. 47).

La relación entre tiempo y memoria es mencionada en el mismo texto en varias oportunidades, incluso por el mismo héroe: «que no hay memoria a quien el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma». (I, 15, p. 165). En efecto, memoria y tiempo son interdependientes; toda memoria conlleva la marca de un tiempo transcurrido, por lo cual tan sólo los seres conscientes del paso del tiempo pueden recordar[12].

El aspecto temporal del *Quijote* presenta un funcionamiento que puede ser designado como paradójico[13]. El texto se desarrolla a lo largo de un eje cronológico de varios meses, cuyo transcurso se ve marcado por el paso de las horas y los días, con escasas analepsis y prolepsis. No obstante, tal como lo expusiera Murillo en su ya clásico trabajo, ésta es tan sólo una *apariencia* de orden; en realidad, la obra presenta dos nociones diferentes y entrelazadas de duración temporal, hecho que se manifiesta a partir de los desajustes temporales: el eterno verano, a través del cual se extiende el texto, y los concomitantes errores cronológicos que derivan de este hecho, a los que se suma la pronunciada no correspondencia con la duración de alrededor de veinticinco años de los eventos extra-textuales que aparecen como trasfondo de la historia. Las dos nociones de la duración temporal narrativa señaladas por Murillo son, entonces, la realista, que preserva una sucesión cronológica linear y verosímil, y la «poética», que consiste en una proyección imaginaria de la narración hacia un tiempo ideal e indefinido.

Tal vez uno de los momentos de la obra más mostrativos respecto del desajuste temporal sea el constituido por la reflexión consciente del héroe al enterarse de la aparición del primer libro: «no se podía persuadir a que tal historia hubiese, *pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto*, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías». (II, 3, p. 646. La cursiva es mía). En este pasaje observamos no sólo la conciencia de la marcada incongruencia temporal por parte del protagonista, sino principalmente la pronunciada distorsión del recuerdo por parte del mismo. Por consiguiente, si bien admitimos, desde ya, que la concepción binaria temporal se esboza a partir del contrapunto paródico respecto del anacrónico *romance,* es dable afirmar que la paradoja temporal de la

12 Véase Hunter, *op. cit.* (nota 1).

13 Véase Martínez Bonati, Félix, «La unidad del *Quijote*», *Dispositio,* II, 5-6, 1977, pp. 118-139.

obra se funda en el comportamiento de la memoria transformadora, tanto de los personajes protagónicos (especialmente Don Quijote), como de las voces narrativas, todo lo cual halla su proyección especular en el lector, quien también olvida, por ejemplo, que las marcas temporales son anacrónicas, y que Don Quijote ha tenido una abuela, una infancia y un pasado.

Retomando la visión agustiniana, podemos afirmar que la intención presente traslada en la obra el futuro al pasado, y que el olvido posibilita la re-creación del pasado; son el presente y el futuro los que determinan el pasado. Se trata de un proceso transformador de la memoria en el que priman la intencionalidad y el tiempo interior del personaje, que mide, trastoca o borra las experiencias pasadas.

La duplicidad que caracteriza la configuración temporal de la obra —encabalgamiento del eje sincrónico y del diacrónico— corresponde a este peculiar comportamiento de la memoria. No se trata de un vacío de tiempo[14] sino de un vacío de memoria individual, llenado por la memoria mítico-libresca, que no conoce la sucesión sino la selección y la recurrencia.

Don Quijote, personaje de memoria biográfica casi nula, es el autor de su propia creación literaria, y necesita de la amnesia personal para crear dicha obra. Esto nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de una obliteración por parte del creador de su propia historia para dar luz a la obra, y, especularmente, sobre la exigencia respecto del lector de colocar fenomenológicamente entre paréntesis su biografía personal, como así también el impulso de encontrar en el texto al autor y sus memorias. La ficción es desmemoria intencional, claro está, con huellas significativas de olvido más o menos voluntario[15], pero es, asimismo, memoria colectiva, del inconsciente suprapersonal, heredado histórica y culturalmente. Don Quijote, personaje cuya desmemoria lo entrona como ente ficticio en el mundo configurado de la obra, parece hacemos conscientes de que somos, a fin de cuentas, aquello que queremos recordar.

14 Véase Molho, Maurice, «Uthopie et uchronie: sur la première phrase du *Don Quichotte*», en *Le temps du récit*, Madrid, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, 1989, 3, pp. 83-91.

15 Neumann distingue entre el olvido voluntario, al que denomina supresión, y el involuntario o represión (véase Neumann, Erich, *Depth Psychology and a New Ethic*, Nueva York, Harper, 1969).

Un comediante ante el Santo Oficio. El proceso de Alonso de Ávalos por bigamia (1589)

Bernardo J. García García

En 1587 el agustino fray Alfonso de Mendoza, catedrático de vísperas de la Universidad de Salamanca, afirmaba en una obra dirigida a don García de Loaisa, ayo y preceptor del príncipe Felipe:

> ¡Cuántos estupros y cuántas torpezas es necesario seguirse de tan continuado y familiar comercio y común vivienda de estos comediantes, en que hombres y mujeres perdidísimos y sin rastro de vergüenza cohabitan, comunican y comen a una mesa? ¿Cómo se puede creer que vivirán con castidad, con santidad y bondad en medio de las torpezas? Pues los que van a ver sus representaciones, aflojando las riendas a los sentidos, dando todas las licencias al oído y a la vista, ¿cómo puede creerse que podrán enfrenar y reprimir el alma de las pasiones, del deseo del amor, del deleite y otras costumbres ilícitas?[1]

Ésta era una de las principales cuestiones suscitadas en el debate sobre la licitud del teatro comercial y sus repercusiones sobre la comunidad civil y religiosa. La baja condición social y profesional de los comediantes, y su medio de vida itinerante, en el que hombres y mujeres compartían avatares en condiciones que podían atentar contra los convencionalismos sociales y morales, asentados tradicionalmente en una vida familiar integrada en un modelo de residencia estable y en la pertenencia a una estructura familiar arraigada.

Ciertamente, el incipiente desarrollo del teatro comercial en aquella década de 1580, que ya apuntaba claramente a la espectacular expansión de las décadas posteriores, introdujo la actividad teatral como argumento de la reprobación moralizante de los teólogos españoles. El crecimiento casi espontáneo y constante de esta profesión, los recursos en ascenso que sus representaciones y bailes estaban proporcionando para

1 Mendoza, fray Alfonso de, *Quaestiones quodlibeticae, et relectio Theologica, de Christi regno ac dominio...*, Salamanca, Ex Typographia Michaëlis Serrani de Vargas, 1588. *Cfr.* Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Biblioteca de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 467.

sufragar gastos de beneficencia o ingresos extraordinarios a los propios de los municipios, y el poderoso atractivo que esta novedosa forma de entretenimiento urbano tenía entre todos los órdenes sociales forzaba a las autoridades civiles y religiosas a implicarse necesariamente en su regulación e intervenir de manera activa en el debate abierto de inmediato sobre su conveniencia social y pública.

La incorporación más amplia de la mujer a esta profesión, después de décadas precedentes, en las que la mayor parte de las compañías de la legua españolas contaban con jóvenes imberbes para interpretar los papeles femeninos, proporcionó notable éxito a las agrupaciones teatrales pero también suscitó una amplia y constante crítica entre teólogos, preceptores y moralistas.

Querría recordar ahora las palabras del jesuita portugués Pedro de Fonseca, en la línea de las críticas que otros destacados miembros de su orden, como Pedro de Ribadeneira o Juan de Mariana, verterían contra la actividad teatral entre el último tercio del siglo XVI y las dos primeras décadas del XVII. En sus *Escusas que algunos dan para que no se prohiban las dichas comedias*, el padre Fonseca incide también en la «relajada» condición de los comediantes y sus mujeres, pero su rechazo moralista guarda además un componente nacional, pues va dirigido contra las compañías españolas que acuden a actuar a Lisboa, y por ello se refiere a ellas como «gente vagabunda y estranjera»:

> [...] la cualidad de las personas que representan farsas, que son gente vagabunda y estranjera de cuya vida no hay buena probación y muy mala presunción; las mujeres son mozas, y de buen parecer, sin ningún encogimiento, así en los teatros como por las calles y casas de las ciudades y lugares. Y, puesto que digan que son casadas, como los compañeros sin escrúpulo, se piensa de muchas que no lo son por el poco cuidado y celo que ellos muestran tener de su honestidad, de lo cual se cuentan y saben tantos y tales ejemplos que ni apuntarlos ni oírlos sufre la modestia. En fin, esta gente igualmente es infame en los teatros y fuera de ellos[2].

2 Este manuscrito realizado en portugués a fines del siglo XVI por el padre Pedro de Fonseca se encuentra en una versión española del siglo XVII en la Biblioteca General Universitaria de Granada, caja C-26 (11), fols. 9r.-18v. junto con sus *Fundamentos por los cuales parece se deben prohibir las comedias que hoy se representan*; véase la edición de Granja, Agustín de la, «Un documento inédito contra las comedias en el siglo XVI: Los *Fundamentos* del P. Pedro de Fonseca», en *Homenaje a Camoens. Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 173-194, la cita procede de la p. 187.

Dado el apretado espacio del que dispongo y ante el preámbulo que estas reflexiones iniciales representan para el caso particular que deseo tratar, dejaré en este punto la discusión sobre la licitud del teatro[3], no sin antes aludir a las conclusiones siguientes de Francisco Ortiz en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (1614), pues los pecados y delitos de unos comediantes no podían justificar la condena de esta profesión y privar a la sociedad de los beneficios para la formación, la beneficencia y el ocio público que ofrecían las representaciones teatrales:

> Y como sea verdad que las comedias que se representan ahora en España sean de ordinario honestas, de las quales, con dificultad se puede sacar ocasión de pecar, que habemos contado, generalmente hablando, que el que va a oírlas, sea eclesiástico o sea seglar, no peca en ello si acaso no tiene la experiencia de su flaqueza que he dicho. Ésta es opinión indubitable que se colige de los autores allegados, y la defiende fray Alfonso de Mendoza [...], y yo la he visto defender en Salamanca con aprobación de toda la Universidad, y Casaneo cuenta del gravísimo Parlamento de París que asiste a ellas; y esto mismo vemos hoy autorizado y calificado por todos los tribunales de España, pues vemos oír comedias a obispos, oidores, inquisidores y religiosos; y en el mismo teatro que se representan las oyen en Salamanca públicamente frailes de todas órdenes, dotores de todas facultades y catedráticos de cátedras muy graves; y en poco menos de diez años que he estado en aquella Universidad no he visto hombre grave ni docto que dixese lo contrario de lo que yo defiendo, aunque se han ofrecido muchas ocasiones para hablar dello[4].

En aquella misma década de 1580 el Consejo de Castilla aprobó un decreto que tendría honda repercusión en la organización de las compañías teatrales españolas: es el que regulaba la participación de las mujeres en las agrupaciones de representantes[5]. El texto de esta disposi-

3 Además de la obra de Emilio Cotarelo y Mori ya citada (nota 1), quisiera recomendar también los trabajos de García Berrio, Antonio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978, y Suárez García, José Luis, «La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos», en Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal, Rafael, eds., *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 1998)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 219-252.

4 Ortiz, Francisco, *Apología en defensa de las comedias que se representan en España*, ed. de Louis C. Pérez, Chapel Hill (North Caroline), Estudios de Hispanófila, 1977 (Impreso en Valencia), capítulo VI «De los que van a oír las comedias», pp. 86-87.

5 Sobre esta prohibición de que las mujeres representaran, dictada por el Consejo de Castilla a instancias de la Junta de Reformación de Costumbres que actuó en la cor-

ción, dictada en Madrid el 24 de noviembre de 1587 para levantar las prohibiciones impuestas a la representación de las actrices en junio de 1586, se comunicó a los corregidores y autoridades civiles de las ciudades y villas castellanas en estos términos:

> Por justas consideraciones a parescido se dé licencia a las mugeres de los rrepresentantes, constando primeramente que son casadas y traen sus maridos consigo, para que puedan rrepresentar en ábito de mugeres y no de hombres, con lo qual se mande que ningunos muchachos puedan entrar a rrepresentar bestidos ni tocados como mugeres; y se os avisa para que luego questa rrecibáis, lo hagáis así guardar y executar en essa ciudad y su juridición, castigando a los que contravinieren[6].

Previamente se exigía a las actrices que acreditasen su condición de casadas o de menores dependientes de sus padres, y que solicitasen licencias a tal efecto. Esta regulación autorizó el ejercicio profesional de las actrices en detrimento de los jóvenes actores, quienes, pese a la prohibición, siguieron interpretando papeles secundarios de criadas y segundas damas en muchas compañías de aquella década.

Nos consta que estas medidas tuvieron una aplicación relativa. Los autores de comedias y los propios comediantes trataban de guardar las apariencias y evitar las delaciones ante autoridades civiles por el incumplimiento de las ordenanzas reales, o ante autoridades eclesiásticas, puesto que el matrimonio no sólo constituía un contrato civil, sino también un sacramento religioso que en los casos de bigamia podía ser perseguido por la Inquisición. Además, los matrimonios fingidos y los amancebamientos también podían motivar procesos civiles, como el caso estudiado por Agustín de la Granja sobre el comediante Alonso de Uceta, de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, que se presentó ante la

te durante los años 1584-1586, véase Davis, Charles y Varey, John E., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Editorial Támesis, 1997, pp. 41-43, y 125-130; Granja, Agustín de la, «Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II», en García Lorenzo, Luciano y Varey, John E., eds., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis, 1991, pp. 19-41, especialmente, 26-30 y 35-36; García García, Bernardo J., «El Teatro de las Comedias del Príncipe», *Manuscrit.Cao*, VI (1994-1995), pp. 5-24, especialmente pp. 11-13; y Sanz Ayán, Carmen, y García García, Bernardo J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000, pp. 78-79.

6 Decreto procedente del Archivo Municipal de Granada citado en Granja, *op. cit.* (nota 5), doc. 1, p. 39.

Real Chancillería de Granada en 1625[7], o el de Jerónima de Salcedo, hija del autor de comedias Mateo de Salcedo, con el joven duque de Osuna en 1596-1597, estudiado por Carmen Sanz Ayán[8].

Sumada a las propias condiciones de vida de los comediantes, esta normativa que obligaba a las actrices a estar casadas debió de propiciar en las agrupaciones profesionales muchos abandonos, segundos y terceros matrimonios con actrices viudas, matrimonios fingidos y amancebamientos. Además, los vaivenes de fortuna y la calidad profesional de los representantes también estaban sujetos a las necesidades de la empresa, y podían obligar a contratar actrices que sería conveniente «legalizar» de acuerdo con los requisitos matrimoniales de la normativa vigente desde 1587, aunque, como veremos, incluso antes de esta regulación también procuraban guardarse las apariencias para evitar denuncias ante la justicia. La mayoría de los casos pasarían desapercibidos para las autoridades, y, entre los denunciados, como el de bigamia que nos ocupa, muchos resultarían difíciles de demostrar dada la constante itinerancia, la gran inestabilidad de las compañías y la falta de medios legales para garantizar el cumplimiento de este requisito. Como veremos, estas denuncias procedían de personas contrarias a la vida más «licenciosa y llamativa» de los comediantes, pero también intervenían los celos y las disputas entre ellos mismos. Repasemos ahora los hechos y la evolución del proceso por bigamia seguido por el Tribunal del Santo Oficio de Toledo contra el farsante toledano Alonso de Ávalos entre el 7 de marzo y el 20 de diciembre de 1589[9].

Como era habitual en los procesos inquisitoriales, el denunciante queda en el anonimato en el expediente conservado. El licenciado Sotocamero, fiscal del Santo Oficio de Toledo, es el responsable de promover la causa ante los inquisidores don Rodrigo de Mendoza y don Lope de Mendoza. Las diligencias comienzan en Toledo el 7 de marzo, con el primer testimonio solicitado como testigo al celebrado autor de comedias Andrés de Angulo, quien, según declara, era natural de Córdoba, vecino de Toledo en casa del corredor del peso real Aguilar en la parroquia de la Magdalena y tenía aproximadamente cincuenta años de edad, es decir, que nació hacia

7 Granja, Agustín de la, «Un caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano», en Diago, Manuel V. y Ferrer, Teresa, eds., *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 349-368.

8 Sanz Ayán, Carmen, «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1698)», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 257-286 y especialmente pp. 277-281.

9 Este proceso contra el farsante Alonso de Ávalos puede consultarse en el Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Tribunal de Toledo, leg. 23, exp. 1.

1539. Se trataba de la Cuaresma de aquel año de 1589, el período en que las compañías no podían representar; se realizaban nuevas contrataciones para la siguiente temporada y muchos comediantes volvían a sus lugares habituales de residencia. Angulo declara porque conocía personalmente a Ávalos y había trabajado con él años atrás pero no parece que formase parte de su agrupación aquella primavera en Toledo. Respondió al fiscal que no sabía el motivo por el que se le había llamado ante este tribunal inquisitorial y, al preguntarle si conocía alguna «persona casada por segunda o más veces siendo viva su primera mujer o marido», enseguida aludió al caso del farsante Alonso de Ávalos. El propio Angulo había estado presente en su boda en Ronda con la hija de un carnicero llamada Helena Díaz, y otro farsante ya difunto llamado León Granadino había actuado como padrino en el enlace. Aunque en su declaración no acierta con la fecha de la boda, que fija hacia 1582-1583, señala que después había visto en Toledo a Ávalos casado con otra mujer, Juana de Vega, y que sabía por testimonio de varias personas, como el del farsante sevillano Juan de Palma, que su primera mujer no había fallecido aún, sino que se hallaba amigada con el alcaide de las cárceles de castellanos de Lisboa. Indicaba además, que este otro testigo había llegado a Toledo el 4 de marzo después de actuar en Valencia «quejándose de esta circunstancia y señalando que Helena no sólo vivía, sino que estaba preñada». Angulo concluía su declaración advirtiendo que «no lo diçe por odio», pero lo cierto es que su testimonio, ratificado al día siguiente por el propio Palma, motivó el auto de prisión contra Ávalos, que ingresó en las cárceles secretas de la Inquisición sin secuestro de sus bienes el día 8 de marzo, después de registrarse que llevaba consigo solamente «19 reales menos 8 mrs., que se entregaron al proveedor Benito de Saavedra».

El testimonio de Joan o Juan de Palma, «farsante natural de Sevilla, que tiene casa en Córdoba, y al presente reside en Valencia y está de paso en Toledo», de edad de más de treinta y siete años (n. antes de 1552), explica que, estando en Lisboa en 1586 junto con Andrés de Angulo, el farsante Alonso de Ávalos le había pedido que hablase con el alcaide de las cárceles de los castellanos, un granadino llamado Fuentalante, para que dejase marchar a la mujer de Ávalos, con quien «estaba amigado». La respuesta fue negativa, «porque ni ella quería y estaba preñada de él». Palma no había podido verla entonces, pues se hallaba escondida para que el Auditor militar no interviniese en el caso, pero supo que estaba viva, con salud y embarazada de su amante, quien la abandonó después de parir. Esta información la tenía del propio Fuentalante, a quien vio en Granada ocho meses después. Además, se encontró con Ávalos en Medina del Campo siete u ocho meses más tarde, casado con Juana de la Vega y ésta también preñada, y aunque le

dijo que su primera esposa había fallecido, Palma había oído decir y murmurar a mediados de 1587 que todavía estaba viva. Remitió la confirmación de su testimonio a otros comediantes con quienes compartía agrupación por aquellos años y de los que el tribunal inquisitorial podría recabar información pocos días después, ya que se hallaban también en Toledo Melchor de Villalba y su hermana Juana de Villalba, casada con el comediante Juan de Morales Medrano.

El mismo día 8 de marzo por la tarde tuvo lugar la audiencia en la que Ávalos fue sometido al primer interrogatorio por el fiscal inquisitorial. Siguiendo el procedimiento habitual comenzó su declaración aportando información personal sobre su origen y genealogía, su calidad como cristiano practicante y una breve reseña biográfica. Dijo que era un actor vecino de Toledo, que contaba con unos 27 años de edad, nacido en el seno de una familia de Mazarambroz (Toledo) propietaria de una heredad desde época de su abuelo paterno, Alonso de Córdoba. Se crió allí y en Toledo, en donde se habían avecindado sus padres, Juan Luís de Córdoba y María de Ávalos. Una tía hermana de su padre, Catalina Ramírez de Vargas, se casó con el escribano de Mazarambroz Esteban Díez. Su hermana María de Ávalos contrajo matrimonio con otro propietario de su pueblo natal, Pedro de Benavides, y su hermano Juan Luis de Córdoba seguía siendo soltero pero no tenía noticias recientes de él. Según su declaración, la mayoría de estos parientes ya habían fallecido en 1589. Aunque señala que sus padres y abuelos eran cristianos viejos y nunca habían sido castigados o procesados por la Inquisición, omite los nombres de su abuela paterna, su abuelo materno y los tíos hermanos de su madre.

Sostiene que es cristiano bautizado y confirmado, si bien no recuerda qué obispo le confirmó en Ronda antes de casarse. Admite respetar los preceptos de la Iglesia, oír misa y comulgar regularmente, y añade que se confesó y comulgó la pasada Cuaresma en la parroquia de San Miguel de Madrid y en otras cuaresmas, «aunque no se le acuerda en qué parte confesó e comulgó por andar siempre de una parte a otra con su oficio de representante». Al preguntarle el fiscal por las oraciones que sabía, mostró que podía signarse y santiguarse bien en romance, y rezar en latín el Padrenuestro, el Ave María, el Credo y el Salve Regina. Había aprendido a leer y a escribir en Toledo con un clérigo llamado Bautista y con otra persona apellidada Jerez, pero no había estudiado ni poseía libros prohibidos. Cuando tenía dieciocho años se marchó a Madrid para prestar servicio como paje de un noble durante dos años, y después pasó otros dos sirviendo a don Alonso del Campo, hijo del factor real, y dejó este trabajo para asentarse como ayudante de un actor llamado Torres, de manera que «desde el dicho tiempo acá a andado rrepresentando con

muchos autores en diferentes lugares, ansí en Castilla, como en el rreyno de Portugal, Aragón e Valençia».

En esta primera declaración, Ávalos afirma que se casó por primera vez en Ronda con la hija de un carnicero llamada Helena Díaz (o Díez), siendo padrinos del enlace el actor ya difunto León Granadino y su esposa Úrsula Pérez, que vivía en Granada, ante el cura de la Iglesia Mayor de Ronda, cumpliendo con las velaciones en la misma ciudad de Granada ante el cura beneficiado Villalta, de la Iglesia de la Magdalena. Cohabitó con ella hasta que vinieron a Lisboa, pero, con ocasión de haber ido a representar a Coimbra, quedó mala de un dolor de costado del que murió sin hijos en el mesón de Mateo Manero junto a la Cruz de Cataquefarás hacia 1582, y fue enterrada en la parroquia de San Pablo en la capital lusitana. En 1585 él contrajo matrimonio en segundas nupcias con Juana de Vega en la Iglesia de Santo Tomé de Toledo. Tampoco tenía hijos de ella. El propio acusado aprovechó esta primera declaración para informar al tribunal de que el mismo año de esta segunda boda había sido ya denunciado por bigamia:

> [...] abrá como quatro años poco más o menos que a este confesante le achacaron ser biva la dicha su primera muger Helena Díez antel bicario desta çiudad [de Toledo], el qual le dio por libre dello, e no sabe ante qué notario passó la delaçión dello, ni quién dello pueda dar rraçón, si no es Christóval Pérez, alcaide que a la sazón hera de la Cárçel Real desta çiudad, y ansí éste a andado al dicho su offiçio con la dicha su muger por diferentes partes y lugares hasta que oy fue preso por este Santo Offiçio y traído a él[10].

Al demandarle el tribunal cuál creía que era la causa de su procesamiento, Ávalos respondió que la desconocía, y, al verse presionado por la primera amonestación o [ad]*munición* del fiscal, adujo que la denuncia por bigamia en 1585 y ésta de ahora podían deberse a un malentendido motivado porque después de muerta su primera esposa, Helena Díaz, él había hecho pasar por aquella a una amante suya llamada Juana de Fuentes, para no suscitar problemas con la justicia y poder así viajar con ella libremente como mujer casada formando parte de su compañía:

> Dixo que si es por casado dos veçes, questé muerta la dicha su primera muger; se amigó con Joana de Fuentes, natural de

10 Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, Tribunal de Toledo, leg. 23, exp. 1, primer interrogatorio del acusado, el farsante Alonso de Ávalos, fechado en Toledo, a 8 de marzo de 1589.

> Yuncler, junto a Yllescas, y por rrespeto de que la Justiçia no tuviese que entender con éste con el testimonio de cómo éste y la dicha Helena Díez heran casados, la traía por amiga haçiéndola nombrarse Helena Díez como la dicha su primera muger, con la qual debaxo de nombre de muger estuvo muchas veçes en Lisboa, de donde pudo naçer algún hierro de entender que la dicha Helena Díez, su primera e berdadera muger fuese biva por nombrarse deste nombre la dicha Joana de Fuentes, la qual casó no sabe este confesante con quién, mas de que ella y el dicho su marido traen huna tienda de bohonero y andan por los lugares[11].

Como testigos que podrían verificar esta versión propuso al autor de farsas Hernán González y a su mujer Fabiana Gómez, a la actriz Francisca, «que anda en su compañía y representa», y al músico Francisco, «que tañía y cantaba con el dicho Hernán González», porque ellos «conoçieron a la verdadera Helena Díez, muger deste, y después a la dicha Joana de Fuentes en este mismo nombre de Helena Díez, e que no sabe do esté al presente el dicho Hernán González e las demás personas que declaradas tiene podrán dar rrazón dello».

El acusador le preguntó después si Juana de Fuentes había tenido otros amantes, y Ávalos respondió que al poco de fallecer su verdadera mujer, Helena Díaz, un soldado apellidado Garcés le arrebató por un tiempo a esta amante en Lisboa, a la que recuperó después hasta que le abandonó. Él contrajo entonces matrimonio con Juana de la Vega, para cuya licencia dio información ante el vicario de Toledo de que era soltero.

En el segundo interrogatorio, el día 10 de marzo, Ávalos no quiso añadir nada más, salvo apuntar, cuando fue amonestado nuevamente por el fiscal (segunda admunición), que su primer matrimonio tuvo lugar hacía más o menos doce años (1577). Al día siguiente, prestó testimonio en esta causa la joven actriz Juana de Villalba, que había sido mencionada en la declaración del comediante Juan de Palma. Se presenta como esposa del actor Juan de Morales Medrano, está de paso por la ciudad de Toledo y cuenta con 19 años de edad. Sospecha que el motivo de su presencia ante el tribunal es para prestar declaración sobre el representante Alonso de Ávalos, y al pedirle el fiscal que dijese lo que sabía sobre el caso, contestó:

> [...] estando ésta que declara en Lisboa en la compañía de Hernán Gonçález, autor, abrá como çinco años [hacia 1584], estava allí

11 *Ibídem.*

> el dicho Alonso de Ávalos en la misma compañía, le oyó deçir muchas veçes que hera casado y que le tenían ally a su muger por fuerza, aunque esta testigo no la vio, más de entender que estava ally la dicha su muger, y él se mostrava muy penado de que ella no volviese a hazer vida con él; y demás de que el dicho Alonso Dávalos lo deçía, lo deçían todos los que andavan en la dicha compañía, porque algunos dellos la conoçían e abían visto allí, e questa no sabe que sea muerta, y que en este tiempo el dicho Alonso de Ávalos tenía por amiga a una Joana que hera de por aquí çerca, que no la sabe esta testigo el sobrenonbre ni de a do hera natural, aunque la vio esta testigo algunas veçes[12].

El fiscal le preguntó después que «si el dicho Alonso de Ávalos traía a la dicha Joana por amiga debaxo de nonbre de muger y llamándola Helena Díez», Juana de Villalba respondió:

> [...] agora me acuerdo señor que Helena Díez se llamava la muger del dicho Alonso de Ávalos y no llamava a la dicha Joana su amiga, sino Joana y nunca le oyó deçir que fuese su muger, aunque es verdad que una vez pasando por una aldea de Portugal, por algún soplo que tuvo la justicia de que el dicho Alonso Dávalos hera amançebado con la dicha Joana, le quisieron prender, y él se escusó diçiendo que traía la carta de casamiento de la dicha Helena Díez e que ansí se llamava la dicha Joana y que hera su muger y ésta y los de la compañía que allí benían que lo entendieron, se fueron rriyendo del enbeleco, pero nunca esta testigo entendió que truxesse el dicho Ábalos a la dicha Joana debaxo de nonbre de su muger, ni de Helena Díez, sino de amiga y Joana como dicho tiene[13].

Para corroborar su testimonio, Juana proponía a su hermano Melchor de Villalba, que residía en Madrid y estaba esperándola, y al comediante Bautista del Campo, de la compañía de Nicolás de los Ríos, que se encontraba presente en Toledo. Pero al final de su declaración añadía que no sabía si Helena Díaz estaba viva o muerta, y que sólo había oído decir en Toledo públicamente que Ávalos estaba casado en segundas nupcias con una mujer que se llamaban Juana. Al no saber firmar, lo hizo por ella el inquisidor que presidía la audiencia. De su declaración y de la de Ávalos, podemos colegir cuáles eran los miembros de la compañía del autor de comedias Hernán González a mediados de los años

12 AHN, Inquisición, Tribunal de Toledo, leg, 23, exp. 1, Testimonio de la actriz Juana de Villalba, Toledo, 11 de marzo de 1589.

13 *Ibídem.*

ochenta en Lisboa y otros lugares de Castilla, Aragón y Valencia: Fabiana Gómez (su mujer), la actriz Francisca, el músico y cantante Francisco; el actor Alonso de Ávalos y su amante Juana de Fuentes, el actor Bautista del Campo (en 1589 miembro de la compañía de Nicolás de los Ríos), la joven actriz Juana de Villalba (con 14 años en 1584) y su hermano el actor Melchor de Villalba.

Después de estas primeras diligencias, transcurrió más de un mes hasta proceder al tercer interrogatorio de Ávalos. El comediante volvió a reafirmarse en su anterior declaración, pese a ser amonestado de nuevo. El fiscal Sotocamero leyó entonces el texto de la delación que había motivado su procesamiento por bigamia ante la Inquisición:

> En la çibdad de Ronda fue casado Alonso de Avalos farsante con una hija de un carniçero que se deçía Quitería Díaz, dirán della qualquier carniçero, porque todos son sus deudos, conoçella an por esta seña que tubo a su padre preso porque deçían se acostaba con ella y ella propia denunció a la justiçia./ Después se la llebó un soldado que era de Granada que se deçía Luna y se la llebó a Lisboa y allí la a tenido muchos días y allí dizen questá agora, dirán della qualquier soldado del Castillo o el sargento Treçeno que es de Granada y los conoçe muy bien. / Las señas de la muger son éstas: es una muger delgada, algo espigada de cuerpo, morena del rrostro y el rrostro aguileño y un poco pequeño[14].

El documento nos advierte sobre las circunstancias de abusos por las que la primera mujer de Ávalos, Quitería (o Helena) Díaz, había denunciado a su padre, y nos introduce a un soldado granadino apellidado Luna con quien se había fugado a Lisboa. Incluye asimismo la primera descripción física de la mujer, cuya identidad y paradero debe esclarecerse para probar la acusación de bigamia de Ávalos. En esta misma audiencia, el fiscal presentará formalmente y por primera vez la acusación[15] al procesado, siguiendo las pautas habituales en los tribunales

14 AHN, Inquisición, Tribunal de Toledo, leg. 23, exp. 1, Documento de delación por bigamia contra el farsante Alonso de Ávalos, sin fechar.

15 «El licenciado Sotocameno fiscal deste Santo Officio en la mejor vía, forma y manera que puedo y de derecho debo ante vuestras mercedes parezco y acuso criminalmente a Alonso de Ávalos, representante vecino desta çiudad, preso en las cárzeles desta ynquisición y aquí presente, por hereje apóstata de nuestra Santa fe catholica y ley evangélica o al menos por muy sospechoso de serlo, porque siendo el susodicho christiano bautizado y confirmado y por tal se nombrando postpuesto el amor de Dios y salvación de su ánima con escándalo y en menosprecio del pueblo cathólico y religión christiana, sintiendo mal de los sacramentos y en especial del matrimonio,

inquisitoriales. El acusado negó haber sido hereje, sino «buen católico y cristiano», y rechazó en general todo lo expuesto como delito por la acusación. Se le hizo entrega de una copia de la acusación y se le asignó como abogado al doctor Tello Maldonado, al cual se tomó juramento en dicho acto antes de la lectura pública de las confesiones del procesado. Al volver a ratificarse en sus declaraciones, el inquisidor autorizó que se pasase a una nueva fase en el proceso consistente en la probanza de los testimonios a favor y en contra del acusado.

El expediente conservado no incluye referencia a nuevas diligencias hasta mediados del mes de septiembre, en que consta una petición de información al Tribunal de la Inquisición de Lisboa y a las autoridades militares españolas en la capital portuguesa. Las respuestas llegaron entre el 12 y el 27 de octubre. Mateo Manero, propietario de un mesón en la parroquia de San Pablo junto a la Cruz de Cataquefarás, ya había fallecido, y su mujer María de Sousa no conocía a Helena Díaz. El veedor general de la gente de guerra española acantonada en Portugal, don Pedro de Guzmán, no tenía en sus registros a ningún soldado llamado Hernando del Castillo, y el sargento Treceno sí conocía a un soldado granadino llamado Luna que residía en Setúbal. Se trataba en realidad del alférez Juan de Luna, pero nunca había oído hablar de la tal Helena Díaz, ya que había permanecido cuatro años en Flandes y hacía apenas tres meses de su regreso a Portugal. El cura párroco de la Iglesia de San Pablo de Lisboa, Fernao Roiz, no pudo confirmar el enterramiento de Helena Díaz en el cementerio de su parroquia, y añadió que un soldado llamado Madrid, casado en Setúbal, dijo que la conocía y podría dar su dirección porque el tal Luna es tío de otro soldado que está en Setúbal en la compañía del capitán don Fernando de Ágreda, y que Luna estaba por Lisboa para embarcar con don Álvaro de Bazán al mando de la Armada del Mar Océano. El interrogatorio de este otro soldado de la compañía del capitán Ágreda, llamado también Juan de Luna, tampoco

estando casado y velado con Helena Díaz vecina de Ronda, y aviendo hecho con ella vida maridable, siendo y estando la susodicha viba, se casó segunda vez con Juana de Vega, vecina de esta çiudad, con la qual ansi mesmo ha hecho vida maridable, etc. Por esta razón de todo lo qual a caydo e yncurrido en muchas y muy graves penas en derecho puestas y statuydas contra los que cometen semejantes delictos. Porque aceptando como aceptó sus confesiones en lo que por mí hacen y no en más a vuestras mercedes pido le manden condenar y condenen en todas las susodichas penas, porque para él sea castigo y otros en él tomen exemplo para no cometer otros ni semejantes delictos y pido cumplimiento de justicia y testimonio, etc. y juro a Dios que esta acusación no la pongo de malicia, etc. Fdo: El Licdo. Sotocameno», AHN, Inquisición, Tribunal de Toledo, leg. 23, exp. 1, Texto de la acusación del fiscal Sotocamero contra el farsante Alonso de Ávalos, Toledo, 14 de abril de 1589.

resultó concluyente pues no sabía si Helena Díaz estaba viva o muerta. Él también conocía a otro soldado llamado igual, con quien coincidió cuando los ingleses atacaron Lisboa a comienzos del verano de aquel mismo año de 1589. Las averiguaciones hechas por el vigario de vara de Setúbal, Duarte Borges, para tratar de saber si la mujer que buscaban seguía viva interrogando al soldado Pedro de Madrid de la compañía del capitán Luis de Cisneros tampoco resultaron positivas. Por último, Gregorio Fereira confirmó al Tribunal de Lisboa que, efectivamente, había dos soldados naturales de Granada apellidados Luna, pero no encontró a ninguna de las demás personas que se buscaban.

Dado que las pesquisas en Portugal no eran concluyentes, aunque existían indicios a favor y en contra de lo sostenido por el acusado, los inquisidores solicitaron información al bachiller Francisco Guerrero, comisario del Santo Oficio en Ronda, a través del Tribunal de Granada y por orden de los doctores Mexía de Lasarte y Salcedo de Morales, fechada en Granada el 20 de octubre. Este comisario debía consultar los libros de matrimonio de la Iglesia Mayor de dicha localidad malagueña e interrogar en secreto ante el notario de negocios de la Inquisición a los testigos que pudieran proporcionar cualquier información útil acerca de Helena Díaz, «una muger delgada, algo espigada de cuerpo, morena de rrostro, cariaguileña, hija de Diego Díaz, cortador de carne, que vivía enfrente del Rastro junto a la carnicería en la plazuela del Mirador, y de María Calderona». El 26 de octubre aparece fechado el traslado que el cura de la Iglesia de la Magdalena de Granada, el licenciado Cabeza, realizó del acta de las velaciones del procesado, según constaba en el libro de casados y velados de dicha parroquia: «En 24 de abril [de 1577] velé a Alonso de Ávalos con Helena Díaz, vinieron desposados de Ronda con testimonios sufiçientes, fueron padrinos Pedro Hernández y Úrsula Pérez, su mujer. Fdo. Alonso de Villalta [cura beneficiado]».

Entre los días 8 y 16 de noviembre el comisario Guerrero realizó una información de testigos sobre la boda de Ávalos con Helena Díaz que tuvo lugar en Ronda en 1577. Compareció primero una menudera viuda, vecina de la misma plazuela del Mirador, de unos cincuenta años de edad, que asistió a los desposorios. Según su testimonio, la boda se realizó de la forma ordinaria, les vio hacer vida marital durante ocho o nueve días y «luego se fueron con su farsa fuera desta çibdad y nunca más a buelto a ella la dicha Helena Díaz, ni el dicho Alonso de Ávalos su marido que esta testigo aya sabido más de que a oydo decir que los an visto andar con la dicha comedia o farsa ambos juntos en Salamanca abrá cosa de quatro años». Si nos atenemos a la versión del acusado, esta información sobre su actividad teatral en Castilla hacia 1585 ya tendría que

ver con su segunda mujer o con su amante Juana de Fuentes. En segundo lugar declaró el clérigo presbítero Diego Díaz Cansino, capellán del Hospital Real de Ronda, de unos sesenta años de edad, que fue quien los desposó el 10 de abril de 1577, como consta en otro traslado del acta matrimonial del libro de casados y velados de la Iglesia Mayor de Ronda incorporado a este expediente: «En diez de abril de myll e quinientos e setenta e siete años, yo Pedro Díaz Cansino, cura de la Yglesia Mayor de Ronda desposé a Alonso de Ávalos, natural de Toledo, y a Helena Díaz, vecina de Ronda, fueron testigos Juan de Toledo y Juan de Lares y Matías de Villena». Según el testimonio del tercer declarante, el maestro de escuela de Ronda, Juan de Lares, presente en el enlace como testigo, los otros dos, el platero Juan de Toledo y Matías de Villena ya habían fallecido. El joven calcetero y jubetero Alonso Gutiérrez, de veintisiete años, afirma que también asistió a los desposorios, porque en 1577 formaba parte de la compañía: «que venía con ellos ayudándoles en la farsa o comedia que trayan [...], como mes y medio después de desposados andubo con ellos y en Málaga los dexó y este testigo se fue dellos y nunca más los ha visto ni sabido dellos». El quinto testigo fue otro vecino de Ronda, de veintiséis años, llamado don Alonso de Ahumada Mudarra, que no asistió a la boda, pero sí los vio en Ronda haciendo vida conyugal, y hacia 1584, cuando él cursaba sus estudios en Salamanca, Alonso de Ávalos y Helena Díaz llegaron allí y «andavan en una farsa y les conoçió este testigo y habló con marido y muger, y les vido haçer en la dicha çibdad de Salamanca vida maridable como tiempo de un mes». Este testimonio fue respaldado también por un abogado de Ronda de unos veinticinco años, el bachiller Pedro Martínez Cordero, quien había oído decir hacia 1585 que estaban vivos en Salamanca y Medina del Campo, a donde decían que tenían casa de posadas.

El 1 de diciembre tuvo lugar el último interrogatorio de Alonso de Ávalos ante el inquisidor don Lope de Mendoza. Las informaciones no habían permitido esclarecer el paradero de su primera mujer, y ninguno de los testimonios era lo bastante reciente. En el expediente no se conservan más pesquisas con los demás comediantes aludidos en su descargo, como el autor de comedias Hernán González, y la profesión también itinerante de su amante Juana de Fuentes tampoco facilitaba la comprobación de este argumento en defensa de Ávalos. En esta nueva ocasión el acusado no añadió nada más a sus pasadas declaraciones. Se encontraba enfermo pues había tenido que abandonar las cárceles inquisitoriales para ingresar, escoltado por el portero Francisco Rodríguez, en el Hospital Real de Toledo. Una vez curado, declaró que «no ha visto ni entendido que ningún preso trata con otros ni que les ayan entrado avisos de fuera parte ni de fuera los ayan metido a los dichos presos

y que ni éste los lleva e que ha sido bien tratado del alcaide y despensero». Era el procedimiento obligatorio al entrar y salir de las cárceles secretas de la Inquisición.

El 7 de diciembre aparece fechada en Granada una carta de los doctores Mexía de Lasarte y Salcedo de Morales, que llegó al Tribunal de Toledo el día 19. En ella se remitían las informaciones de testigos de Ronda junto con los traslados de las actas matrimoniales antes mencionadas, y se informaba del fallecimiento de dos testigos clave, el cura beneficiado Villalta, que los casó, y el actor León Granadino, cuya mujer Úrsula Pérez no había podido localizarse por haber salido de Granada hacía más de tres años.

Al día siguiente, el 20 de diciembre de 1589, el inquisidor decretó la suspensión de la causa formada por bigamia contra el farsante Alonso de Ávalos y mandó dejarle en libertad, tal como se verificó de inmediato. Habían transcurrido casi nueve meses de este proceso contra un comediante de rango menor, que había movilizado los recursos de la maquinaria inquisitorial recabando información de los tribunales de Lisboa y Granada, de las autoridades civiles y militares españolas en Portugal, y del ámbito local en la ciudad de Ronda. El resultado parecía poco rentable, pero su trascendencia ejemplar para el aparato inquisitorial tendría notable repercusión entre los comediantes, pues ponía de manifiesto el riesgo que asumían si no cuidaban sus apariencias o se atenían a la normativa establecida. De hecho, no abundan los procesos inquisitoriales por bigamia contra comediantes y actrices; seguramente eran más frecuentes los casos de amancebamientos aunque pocos los que fueron procesados. Las dificultades en la persecución de estos delitos ante la gran itinerancia de las compañías y la falta de arraigo de sus profesionales ya habían sido expresadas por algunos moralistas, como el jesuita Juan Ferrer a comienzos del XVII, mostrando la impotencia de las autoridades para controlar eficazmente tan siquiera los textos de las comedias representadas:

> [...] es imposible cumplirse esas condiciones, porque se sabe por experiencia que han sido llamados estos representantes a tribunales, y por perlados santos y celosos se les han prohibido esas cosas y no lo han cumplido, ni se puede esperar de semejante gente que cumplirán cosa de cuantas dicen; porque aunque muestren al Santo Oficio o al perlado la comedia y las letras y los entremeses, después añaden ellos lo que les parece en el teatro [...]. Y así dicen cuanto quieren, aun después de haber referendado lo que tienen, y nunca bastó ni bastará ponerles penas, porque el pueblo que los había de acusar, huelga de los oyr, y en no teniendo algo torpe, nadie los oye ni gusta de ellos; ni se ha visto

> hasta hoy que hayan los jueces castigado ninguno de estos comediantes, sabiéndose cierto que aun donde les han puesto las dichas condiciones y penas, no guardan ninguna de ellas. Es, en tanto grado esto verdad, que los mismos defensores de las comedias vienen a dar por remedio, que asista siempre a ellas un oficial del Santo Oficio, lo cual bien se ve cuán indecente y dificultoso es, pues sería necesario andar tras ellos por las villas y lugares del reino, y de noche por las casas particulares, donde los desórdenes por ser mayores, tienen más necesidad de remedio[16].

El caso de Alonso de Ávalos tiene además otro interés adicional, pues contribuye a ampliar la información disponible sobre la actividad de algunas de las compañías y actores de la década de 1580, demostrando la constante presencia de estas agrupaciones en los distintos reinos peninsulares, sin que los derechos aduaneros fueran un obstáculo para su gran movilidad. Completa además la información fragmentaria disponible sobre la actividad teatral en Lisboa en esta misma década en el Patio de las Arcas, estudiado por Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes[17]. En el proceso encontramos datos que demuestran que varias compañías españolas acudieron a Portugal para actuar en Lisboa, Oporto, Coimbra y otras ciudades y villas lusas en seguimiento de la corte de Felipe II, después de la incorporación de este reino a la Monarquía Hispánica en 1580, y en los años siguientes para el entretenimiento de las fuerzas castellanas acantonadas allí, y de la corte virreinal del archiduque Alberto. Sabemos que la compañía de Hernán González se encontraba en Lisboa en 1582, y que se alojaba en el mesón de Mateo Manero, donde es probable que también pudieron ofrecer algunas representaciones. De hecho, por un documento bien conocido fechado aquel mismo año[18] se acuer-

16 Ferrer, Juan, s.j., *Tratado de las comedias*, publicado bajo el pseudónimo de Dr. Fructuoso Bisbe y Vidal, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1618. *Cfr.* Cotarelo y Mori, *op. cit.* (nota 1), p. 257.

17 Véanse al respecto los trabajos de Bolaños Donoso, Piedad y Reyes Peña, Mercedes de los, «El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano», en *Actas del Simposio Internacional El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II (Amsterdam, 6-10 de junio de 1988), Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), vol. III, pp. 811-842; «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *Idem*, pp. 863-901; «La construcción del patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697», *Philologia Hispalense*, IV (Homenaje al prof. D. Juan Collantes de Terán), fasc. I-II (1988), vol. 3, pp. 433-458, y «Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86.

18 Biblioteca Nacional de España (Madrid), ms. 18637/10, doc. 2, «Cartas de comediantes del siglo XVI», estudiado por Sánchez Mariana, Manuel, «Documentos sobre

da con la compañía de Joan de Limós que vuelvan a actuar en el patio de las Arcas, ubicado en el interior de la ciudad, y no a las afueras. Podemos intuir que la presencia de la compañía de González debió de ser anterior a la de Limós (noviembre-diciembre de 1582), pero además se mencionan también otras estancias posteriores y, sobre todo, la de 1584, confirmada por el testimonio de Juana de Villalba.

Aún queda mucho por hacer en el estudio de la condición socioeconómica de los comediantes, y son todavía muy escasos los trabajos dedicados al seguimiento y análisis de la documentación judicial relacionada con la actividad teatral en España, en otros países europeos y en los espacios coloniales americanos. Ésta ha sido una pequeña contribución para unos años claves en la evolución del teatro comercial en la Península Ibérica, que nos permite reconstruir muchos aspectos de la trayectoria y orígenes de un comediante hasta ahora prácticamente desconocido.

actores y teatros en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional », en Ruano de la Haza, J. M., ed., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 409-435, editado en p. 412, n. 1; analizado también en Bolaños y Reyes, *op. cit.* (nota 16, 1990), pp. 63, 69-70 y 85, apéndice I.

Pedro Crespo, padre y juez, en la primera versión de *El alcalde de Zalamea*

Angel María García Gómez

No es mucho lo que se ha escrito acerca de la primera versión conocida de *El alcalde de Zalamea* [A1][1]. Sin coincidir del todo en sus respectivos análisis, los críticos coinciden en afirmar que A1 es una obra acerca de un alcalde que actúa como magistrado a través de una serie de decisiones judiciales. No se aparta de estas opiniones la más reciente de Juan Escudero Baztán para quien en A1 no hay «venganza encubierta» y Pedro Crespo ejerce «la justicia de manera sagaz»[2].

Mi lectura de A1 me obliga a disentir[3]. En esta obra, Pedro Crespo es un alcalde que al mismo tiempo que da pruebas de ser un buen magistrado en casos ajenos, desempeña el papel de padre vengador, sin discernir incompatibilidad entre ambas funciones. Contrastando con ello, el Pedro Crespo de Calderón [A2] cobra conciencia del dilema en que le sitúan las exigencias encontradas de padre vengador y justo juez. Mientras en A1 Pedro Crespo es un personaje estático que se enfrenta con problemas, en A2 Pedro es un personaje en dinámico devenir que, en un momento crítico, tiene que hacer cara a un conflicto interior. Este conflicto dramático determina la nueva estructura de la obra, elevándola a la categoría de drama[4].

1 Utilizo las siglas [A1] para la primera versión y [A2] para la obra de Calderón. Hoy la opinión más generalizada es que A1 es obra de autor desconocido y no de Lope de Vega, como algunos pensaran.

2 Maccoll, Norman, ed., *Selected Plays of Calderón*, London, Macmillan, 1888, p. 259. Sloman, Albert E., *The Dramatic Craftsmanship of Calderón*, Oxford, Dolphin Books, 1969, pp. 217-227; Alcina Franch, Juan, ed., *El alcalde de Zalamea: Calderón y Lope de Vega*, Barcelona, Editorial Juventud, 1970, pp. 14-15; Kersten, Rachel, «*El alcalde de Zalamea* y su refundición por Calderón», en *Homenaje a Casalduero: crítica y poesía*, Pincus Sigele, Rizel y Sobejano, Gonzalo, eds., Madrid, Gredos, 1972, pp. 264-267, y Escudero Baztán, Juan M., ed., *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones*, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 87-88.

3 Juan Eugenio Hartzenbusch apunta brevemente que el Pedro Crespo de A2 «castiga», mientras que el de A1 «se venga». Sin embargo, en su ligero cotejo entre A1 y A2 no analiza ni justifica esta opinión; véase «Memoria leída en la Biblioteca Nacional, en la sesión celebrada el día 20 de enero de 1864», en Krenkel, Max, ed., *Klassische Bühnendichtungen der Spanier*, III, Leipzig, J. A. Barth, 1887, pp. 371-388.

4 Hoy nadie duda que las calidades dramáticas de A2 son superiores a las de A1. Si embargo, no siempre fue así. Según Adolfo F. von Schack, A2 es prácticamente un

Al comienzo de A1 Pedro Crepo es un particular a quien su criado, Ginesillo, informa sobre las citas nocturnas que sus hijas conceden a unos soldados. Acto seguido el escribano y el alguacil, Serrano, le comunican que ha sido elegido alcalde. En A2 la elección se difiere hasta mediados del acto tercero, cuando Isabel ha sido ya deshonrada y Pedro Crespo se encamina a Zalamea dispuesto a tomar venganza personal del capitán (III, 306-308)[5]. En A1 la elección supone un simple cambio de circunstancias que, al producirse, no acarrea dilema alguno para el protagonista; en contraste con A2, donde el nombramiento pone a prueba la jerarquía de valores de Pedro y modifica profundamente el flujo y sentido de la acción.

Una vez nombrado alcalde, el Pedro Crespo de A1 interviene en tres asuntos durante el curso del acto primero: el amancebamiento del escribano; la queja de un labrador contra un tendero santurrón que quiere birlarle 54 ducados; y los amoríos entre sus hijas y los dos capitanes. En los dos primeros casos actúa claramente como juez justo. En el tercero, que tiene un desarrollo más amplio, su actuación está tocada de ambigüedad. La resolución de la queja del labrador se traslapa estructuralmente con el asunto de los amoríos de sus hijas, rodeando a éste de un entorno judicial. Pedro amonesta a sus hijas por su «liviandad» (v. 242) y amenaza a los dos capitanes con enojarse con ellos por intentar infamar a dos doncellas del pueblo (vv. 288-289). Poco después llega a sus manos un billete amoroso que uno de los capitanes acaba de enviar a su hija Leonor, enterándose por su contenido de que los dos capitanes tienen preparados caballos para fugarse con ellas. La reacción de Pedro, posiblemente en un aparte, es clara y tajante: «No sacarán, juro a Dios / que he de matallos primero» (vv. 420-421). En A2, Pedro Crespo está también dispuesto a matar en varias ocasiones: en el acto primero, cuando don Alvaro allana su morada persiguiendo a Isabel (I, 855-856); en el acto segundo, al salir espada en mano en seguimiento del raptor (II, 852-53); y en el acto tercero, cuando tras la violación de Isabel se encamina a Zalamea en busca del capitán: «que el ansia mía / no ha de parar hasta darle / la muerte» (III, 306-308). En las tres ocasiones cita-

calco de A1, excepto en la dicción poética; véase su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Mier, E. de, trad., Madrid, [s.n.], 1885-1887, vol. IV, pp. 206, n. 1. John Rutter Chorley (1807-1867) va aún más allá: la obra de Calderón no solo ha tomado de A1 todo lo esencial sino que la «copia» calderoniada es inferior al «original» cuando de él se desvía; véanse las notas manuscritas en su «Colección de comedias sueltas...hecha y ordenada por I.R.C.», vol. I, parte 3ª (British Library, 11728.i.12).

5 Para A2 cito por la edición de Dunn, Peter N., Oxford, Pergamon, 1968; para A1, por la edición crítica de Escudero Baztán, Juan M., *op. cit.* (nota 2).

das Pedro no es todavía alcalde-juez y reacciona como padre ante ciertos hechos ya perpetrados por el intruso o agresor capitán. En A1, sin embargo, Pedro amenaza con matar siendo ya alcalde, y no ante un hecho consumado, la fuga a caballo, sino ante unos planes de acción futura. Lo justo hubiera sido impedir la ejecución de estos planes utilizando sus poderes de alcalde. En vez de ello, Pedro deja que el intento de fuga se ponga en marcha para coger así a los capitanes con las manos en la masa y poder asestarles el golpe fatal.

En efecto, al volver de la ceremonia en que se le ha investido de su cargo, Pedro queda enterado por Ginesillo y por otros indicios de que los capitanes merodean por las inmediaciones de la casa. Pide a sus hijas que le hagan la cama, exagerando su cansancio. Pedro, sin embargo, no duerme sino que espera la llegada de los capitanes. Cuando los atisba, sale acompañado de su fiel gañán Bartolo, dando instrucciones a Ginesillo para que cierre y atranque la puerta por dentro para evitar que sus hijas sospechen, al salir ellas a la querencia de sus amantes, que su padre está apostado fuera (vv. 701-704). Una vez fuera, Pedro se oculta en la oscuridad de la calle en compañía de Bartolo, a quien instruye: «Mira que hemos de matallos» (v. 718). Aguardan la salida de Inés y Leonor y no atacan hasta verlas a punto de reunirse con los capitanes. El asalto queda, sin embargo, frustrado ya que don Juan y don Diego consiguen huir. En estas escenas, con que se cierra el acto primero de A1, Pedro Crespo ha planeado matar a los dos capitanes de manera extrajudicial, contribuyendo además con maña al desarrollo de una situación que le permitiera tomar venganza personal bajo capa de impedir un delito, a cuya inminencia, por otra parte, él mismo ha contribuido.

En la refriega, el sargento que acompañaba a los capitanes ha caído en manos de Pedro Crespo, quien lo somete a un castigo judicial de 200 azotes. Don Lope de Figueroa, que acaba de entrar en Zalamea y está decidido a castigar con mano dura los desmanes de la soldadesca, deja en poder de Pedro una carta ordenando que el sargento sufra condena de galeras durante diez años. Pedro, sin embargo, decide no tramitar la carta, alegando que no es del sargento de quien quiere vengarse (vv. 1014-1027). Este parlamento es clave. En él se hacen explícitas las dos líneas de conducta que concurren en el Pedro Crespo de A1, sin entrar en conflicto dramático: por una parte, sus cualidades de juez severo pero magnánimo; y por otra, su condición de padre que persigue vengarse de los que intentan infamar a sus hijas. Rachel Kersten, en su análisis de A1, identifica en la obra un núcleo de venganza, el cual, sin embargo, deja circunscrito a la actuación de los capitanes. Pero lo interesante de A1 es la coexistencia de un núcleo de justicia inscrito en Pedro alcalde y un núcleo de venganza inserto en Crespo padre.

Los planes vengativos de Pedro Crespo en A1 se habían ya traslucido en la conversación que éste mantuviera con don Lope de Figueroa. Pedro cuenta al general lo ocurrido, pero sin revelar la identidad de los capitanes, que le es de sobra conocida; y ello a pesar de que don Lope le pregunta si sabe quiénes son. Se trata de una omisión deliberada que el escribano encuentra incomprensible:

> Señor, ¿no fuera mejor,
> para castigo y ejemplo,
> que le dijerais quién son? (vv. 997-999)

Don Lope, que ha sabido mostrarse tan severo con el sargento, hubiera sin duda puesto coto a los intentos infamantes de los capitanes. Pero por lo que a éstos toca, Pedro no parece estar interesado en los conceptos judiciales de «castigo» y «ejemplo» que el escribano maneja. La respuesta que Pedro da a éste es tan enigmática como significativa: «Yo me entiendo» (v. 1000)[6]. Lo que Pedro intenta con su silencio deliberado es tomar venganza personal de un hecho aún evitable y todavía no perpetrado.

En la segunda mitad del acto segundo, los capitanes ponen en efecto sus planes de fuga con el consentimiento de las dos doncellas, a quienes más tarde dejan abandonadas en el campo. Durante estas escenas Pedro Crespo se mueve impulsado por un profundo sentimiento de honor agraviado, y actúa fuera de su esfera judicial. Después de lamentarse de no saber «dónde iré a cobrar mi honor» (v. 1077), y de rogar al escribano que no dé a nadie noticia del caso para que no se propague la infamia (vv. 1094-1096), decide ir en busca de sus hijas acompañado de su criado Ginecillo, y no del «par de cuadrillas» que el escribano sugiere[7]. Para seguir a los capitanes y recobrar a sus hijas, Pedro va a contar solo con gente de su casa: Ginecillo y el gañán Bartolo. Pedro cae en manos de los capitanes, quienes lo dejan amarrado a un roble para que vea a sus hijas «como rameras viles» (v. 1375). Bartolo, malherido en la refriega con los soldados, desata a Pedro, quien cierra el acto segundo prometiendo a su libertador utilizar sus brazos para «ven-

6 Frase análoga a «ya te entiendo» con que, según el *Diccionario de Autoridades*, «se significa que se le ha conocido la intención al que pretende alguna cosa disimuladamente».

7 El vocablo «cuadrilla» poseía connotaciones judiciales. Era así, por ejemplo, como se agrupaban los miembros de la Santa Hermandad, o policía rural, para perseguir a los malhechores y castigarlos con la jurisdicción que poseían en tanto que tribunal legalmente constituido.

garte las heridas» (v. 1489). Hasta este momento en el desarrollo de la acción, el problema de honor planteado por la relación entre hijas y capitanes no ha sido objeto de querella judicial. Aunque no ha habido todavía demanda por parte de las doncellas ultrajadas, Pedro Crespo está todavía a tiempo de hacer entrar el asunto por los cauces de la justicia. Es esto lo que al parecer, pero solo al parecer, ocurre en el acto tercero, cuya interpretación es clave.

En este acto Pedro se comporta de nuevo como juez justo e imparcial: atiende con prontitud la demanda de deuda que contra él mismo tiene el albañil Martín Alonso; oye las quejas de un labrador que se querella de las tropelías que unos soldados innominados están cometiendo en un cortijo cercano, y prepara medidas para conseguir que la soldadesca desaloje la heredad esa misma noche. En este marco judicial tiene lugar la entrada de Inés y Leonor, tapadas, a quienes el alcalde promete justicia (vv. 1672-1673). Cuando Pedro cae en la cuenta de la identidad de las querellantes, consciente de que sus hijas están compareciendo ante él como juez, reprime (en un aparte) su deseo de venganza y, en claro talante judicial, pide que se le informe:

> (...El brazo enojado humillo
> por más que tenga razón
> el vengativo cuchillo...
> ¡Ay, lágrimas! ¿Qué quereis?
> ¿A dónde salís? ¿No veis
> que agora soy juez severo?
> ...) Ya espero
> señoras, que me informeis. (vv. 1686-1695)

Inés y Leonor dan cuenta al juez de lo ocurrido y testifican que se entregaron voluntariamente a los dos capitanes, pero no sin que éstos prometieran antes casarse con ellas; aseveración que prueban mostrando cédulas promisorias y prestando juramento de estar diciendo la verdad. El juez les promete que los capitanes cumplirán su promesa y les dice que él mismo pedirá al Rey que les haga justicia (vv. 1764-1767). Pedro se comporta aquí como juez ejemplar y no da indicio alguno de intentar exceder los límites de su poder judicial, ni de querer actuar como padre vengador. Acontecimientos posteriores, sin embargo, van a dar un sesgo diferente a su conducta.

Por la noche, como planeara, Pedro se encamina al cortijo acompañado de varios vecinos armados y de Serrano, el alguacil, con el propósito de prender a los soldados contra los que se había querellado el labrador. Pedro, alcalde, está dando los primeros pasos para poner en ejecución un proceso judicial de reducción y prendimiento de unos sol-

dados cuya identidad desconoce. Pero una vez dentro de la cortijada, en cuyo corral ha entrado con el alguacil y el gañán Bartolo, Pedro descubre que entre los que están dentro del caserío se cuentan los dos capitanes. Este inesperado descubrimiento produce un radical cambio de planes:

> Serrano, esperadme un rato
> ... que el honor
> no permite que dilate,
> como padre, la venganza.
> Nadie de ayudarme trate;
> que honor la ocasión alcanza
> para que solo los mate. (vv. 1959-1965)

Al dejar al alguacil fuera y entrar en el edificio principal del cortijo acompañado solo de un criado de su casa, Pedro se está despojando visiblemente de su condición de juez y asumiendo el papel de padre vengador. Una vez dentro del cortijo, amaga con matar a los capitanes: «Agora veréis, muriendo, / quién somos los que llamamos» (vv. 1994-1995). Pero ante sus súplicas, termina exigiendo de los capitanes que paguen lo que deben a sus hijas, casándose con ellas; cosa que ellos prometen a más no poder y con intención malévola. Intención torcida que no desdice mucho de la Pedro, quien, preguntado por don Diego que pasará después de la boda, contesta con un críptico pero ominoso «Lo que Dios fuere servido» (v. 2040). Galindo, lacayo gracioso al servicio de los capitanes, ha asistido a la escena y es más explícito: «El hombre es tan convenible / que no hará más que ahorcallos» (vv. 2044-2045).

Las bodas se celebran en un ambiente surcado de ambigüedades. Los capitanes traman traición para la noche de las bodas. Galindo avisa sin ambages a Pedro que los capitanes «no quieren amanecer / sus yernos, porque a sus hijas / degollabuntur; sí, a fe» (vv. 2154-2156); acusación que el alcalde rechaza con indigación, al parecer fingida. Durante la boda, Pedro ruega a los capitanes que le hagan «en todo dichoso» (v. 2121); frase que parece contener un deseo de que los matrimonios sean fructíferos. Pero al mismo tiempo ya tiene encargada a Bartolo la prevención de ciertas medidas (vv. 2179-2183), cuyo terrible objeto solo se nos descubrirá más tarde. Los capitanes toman parte en la ceremonia de las bodas con intención de traicionar a sus esposas, posiblemente mediante asesinato doble. ¿Trama también Pedro, de manera simultánea, parecido acto alevoso contra los capitanes? ¿Ha hecho preparativos para la muerte de éstos, pero con intención de poner esos dispositivos en efecto solo cuando tenga prueba de la intención torcida de sus flamantes yernos? Ni la acción ni el diálogo dan respuesta clara a estas preguntas. El

escribano, en cuya opinión el asunto ha quedado zanjado con las bodas, intuye que Pedro alberga un secreto en su pecho desde que volviera del cortijo:

> ¿Qué secretos son los vuestros?
> ¿Qué prevenciones hacéis,
> que tan solícito os veo
> y supenso, desde ayer,
> que vinisteis del cortijo? (vv. 2216-2220)

Cuando Pedro ordena a Bartolo poner en efecto lo que tenía prevenido (vv. 2179-2184), este mandato coincide con dos acontecimientos simultáneos: la inesperada llegada del Rey a Zalamea, y la negativa de los capitanes de ir a recibirlo en compañía de su suegro, dando a éste como excusa que no quieren que el monarca sepa que han vuelto a Zalamea; pero en realidad porque intentan que el Rey no venga en noticia de su casamiento. ¿Es ésta la prueba de mendacidad que Pedro aguardaba ver antes de matarlos? ¿Es, más bien, la presencia del Rey en la villa la que le impele a actuar con rapidez para esquivar la justicia real en favor de su acción personal? Sea cual fuera la respuesta, Pedro mata a los capitanes al margen de su función judicial. El doble homicidio lo lleva a cabo no el alguacil o un verdugo sino un criado de Pedro, Bartolo, a quien aquél había confiado los preparativos mortales. Los cuerpos de los ahorcados se exhiben en un balcón que pertenece, escenográficamente, a la casa de Pedro Crespo y no a la cárcel o casas del regimiento. El alcalde ha actuado como padre vengador.

En el diálogo que ahora mantiene con el Rey, Pedro entrevera referencias a sus dos funciones de juez y padre, sin dar indicios de percibir su posible incompatibilidad. Se excusa ante el monarca de que siendo «el juez mayor / no os hice a vos el juez» (vv. 2252-2253). Argumentando como padre, dice que con la muerte de los dos capitanes sus hijas «quedaban viudas / y no rameras» (v. 2266). Y ante el ceño enojado del monarca, a quien no parece convencer el argumento, se arrima a la ley arguyendo que el «forzar doncellas» (v. 2274) es crimen digno de muerte. Pedro sabe muy bien que este argumento es falso ya que sus mismas hijas le habían informado que no fueron forzadas sino engañadas (vv. 1723-1724). Esta manipulación de la verdad produce, sin embargo, su efecto y al Rey solo le queda poner en cuestión un simple detalle técnico: ¿por qué fueron ahorcados en vez de degollados, como correspondía a su rango de caballeros?

El alcalde de A1 da numerosas pruebas de ser juez excelente: firme y delicado con el escribano amancebado; ingenioso con el tendero estafador; severo, pero compasivo con el sargento; íntegro con el albañil, su

acreedor; decidido en atender al labrador que se quejaba del esquilmo del que era objeto el cortijo. Ejemplos de su acierto judicial aparecen en todos los actos de la obra. Estos múltiples casos son, sin embargo, hilos cortos que se entretejen con el de la trama principal: la relación entre sus hijas y los dos capitanes, que presta consistencia y continuidad argumental a la pieza. Si exceptuamos la demanda judicial que en el acto tercero presentan sus hijas contra los capitanes, Pedro se inserta en esta parte de la trama no como magistrado sino como padre honrado y vengador. En esta función adopta un *modus operandi* significativo: lleva a cabo su cometido rodeado de los criados de su casa, Ginesillo y Bartolo, y no del escribano y el alguacil, que son los brazos de la ley. En dos ocasiones soslaya deliberadamente una posible resolución judicial del problema de sus hijas: la primera, cuando, habiendo sido preguntado, no revela a don Lope la identidad de los capitanes; la segunda, cuando apresura la muerte de los capitanes estando ya el Rey presente en Zalamea.

Al llegar a este punto resultaría esclarecedor contrastar A1 con la manera cómo se trata el mito de Orestes en la dramaturgia griega. Como sin duda recordamos, Agamenón, padre de Orestes y de Electra, antes de embarcarse para participar en la guerra de Troya, había sacrificado a su hija Ifigenia para propiciar a la diosa Artemisa. A su vuelta, es asesinado por su esposa Clitemnestra para vengar la muerte de Ifigenia. Ante este hecho, Orestes, con la complicidad y ayuda de Electra, mata a su madre para vengar la muerte de su padre. En un primer estadio, aún no dramático, el Orestes de la *Odisea* es un vengador admirado cuya fama vivirá en la memoria de generaciones futuras[8]. Más tarde el mito se amplía y adquiere complejidad en manos de los poetas trágicos, quienes traen a la superficie la relación ineludible entre venganza y justicia.

En *Las Coéforas* de Esquilo, segunda tragedia de su trilogía *La Orestiada,* Orestes está convencido de que la muerte de Clitemnestra ha sido una venganza ejecutada con justicia: «el Sol me es testigo de que perpetré con justa causa esta muerte, la de mi misma madre» (vv. 986-988). Pero la tensión entre venganza y justicia ha penetrado el nivel de conciencia de Electra, incluso antes de la muerte de Clitemnestra y su amante Egisto:

CORO ¡Que caiga sobre ellos un dios o un mortal!
ELECTRA ¿Cómo qué? ¿Cómo juez o cómo vengador?
CORO Di simplemente como uno que mate a los que mataron.
ELECTRA ¿Y puedo pedir en justicia semejante cosa a los dioses?
(vv. 119-122)

8 Homero, *Odisea*, iii, 193-200.

Parecido, si bien más explícito nivel de conciencia se hace evidente en *Las Euménides*, obra con que finaliza la trilogía. Dirigiéndose a la diosa Atenea dice Orestes: «maté en venganza a aquella de quien nací, no lo negaré... ¿Pero lo hice con justicia o sin ella? Júzgalo tú» (vv. 463-464, 468).

En la *Electra* de Eurípides tanto Orestes como su hermana consideran que en su homicidio se aúnan venganza y justicia (vv. 1093-1096). Pero una vez cometido el asesinato, se produce en la conciencia de los vengadores una escisión vital. Electra se acusa a sí misma como culpable (v.1182). Orestes, que ha cometido el acto sangriento impelido por Apolo, confiesa que la fuerza del oráculo del dios le había cegado para no ver la justicia (v.1191). Cuando Eurípides completa el tema en su obra *Orestes*, los dos hermanos planean vengarse también de Menelao, quien les niega su apoyo, matando a su esposa Helena y a su hija Hermíone. La exuberancia incontrolable del espíritu vengativo toca en esta obra las fronteras de la comicidad, la cual actúa como signo dramático de la brecha que se abre, cada vez más palpablemente, entre las repetidas venganzas de Orestes y Electra y una justicia a la que ahora se observa insistentemente bajo el prisma de la ley y del derecho. Tindareo, padre de Clitemnestra, hace una potente crítica de la conducta del matricida: «Orestes no consideró lo que era justo y no recurrió a las normas comunes de la ley helénica [...] En la muerte que sufrió, mi hija tuvo su merecido; pero el matarla no le tocaba a Orestes» (vv. 494-495 y 538-539).

Al tratar del mito de Orestes la dramaturgia griega exhibe rica, si bien variada conciencia de la tensión entre venganza y justicia, así como de la necesaria resolución de esta tensión dentro del ámbito judicial. En el juicio de Orestes, que ocupa las últimas escenas de *Las Euménides* de Esquilo (vv. 72 y ss.), los votos se dividen por igual entre los diez miembros del jurado: mientras unos condenan a Orestes, otros le absuelven persuadidos por Apolo, quien considera justo el matricidio. Por lo que atañe a la actuación final del Pedro Crespo calderoniano los críticos se han escindido de parecida manera entre los que opinan que se ha vengado bajo capa de justicia, y los que creen que su acto retributivo contra Alvaro de Ataide ha sido, en lo fundamental, justo[9]. En el caso de Orestes, el veredicto final queda a cargo de la diosa Atenea quien, sin negar la parte de razón que asiste tanto a unos como a otros, rompe con su autoridad el punto muerto en que había quedado el jurado: el cri-

9 Sobre el tema justicia-venganza en A2, véase resumen y blibliografía en Escudero Baztán, *op. cit.* (nota 2), pp. 49-61.

men de matricidio que Orestes cometió fue un homicidio justificado[10]. En *El alcalde* calderoniano ocurre, *mutatis mutandis*, algo parecido cuando el Rey zanja la cuestión con palabras que, a la vez que no rompen el equilibrio entre culpa (errar) e inocencia (acertar), justifican en lo fundamental lo hecho por Pedro Crespo;

> ...aquesto ya es hecho.
> Bien dada la muerte está;
> que no importa errar lo menos
> quien acertó lo demás. (III, 937-940)

Lo que me interesa subrayar, en apoyo de lo que vengo diciendo, es que tanto en el mito dramático de Orestes como en *El alcalde de Zalamea* de Calderón existe en los personajes una conciencia vivencial de la imbricación entre venganza y justicia; y dentro de ésta, entre ley y derecho. Nada de esto aflora en A1. En esta obra el punto crucial reside en la facilidad y aparente inconsciencia dramática con que Pedro Crespo, padre y juez, se mueve de una función a otra, o se desliza del plano judicial al extrajudicial sin crearse y ni siquiera plantearse ningún conflicto interior. En esta inocente armonía de conductas potencialmente opuestas late un silencio dramático, se abre una oquedad que el Pedro Crespo calderoniano va a llenar con su voz.

La versión calderoniana intensifica las calidades humanas de Isabel, ahora víctima inocente, así como los rasgos del capitán, a quien su nombre asocia con la compleja figura del Alvaro de Ataide histórico[11]; incrementa la gravedad del crimen ya que si en A1 hay fuga y ayuntamiento consentidos, en A2 existe rapto y violación; y concede mayor autonomía literaria a Pedro Crespo, quien en algunos momentos de A1 participa bastante de la socarronería entremesil del personaje folclórico. Pero la obra de Calderón no pasaría de ser versión o adaptación más o menos acertada si toda la dinámica de la obra no fuera encaminada a crear ese momento clave en que un particular, gravemente herido en su honra y que ya encamina sus pasos a Zalamea para cumplir su misión de padre vengador, hace cara de manera consciente al conflicto interior que le acarrea el inesperado nombramiento de alcalde:

10 Aeschilus, *The Oresteia*, Fagles, Robert, ed., Penguin Classics, Penguin Books, 1977, p. 82.

11 García Gómez, Angel María, «*El alcalde de Zalamea*: Alvaro de Ataide y el Capitán de Malaca», *Iberoromania*, 1981, pp. 42-59.

...¡Cielos!
¡Cuando vengarme imagina,
me hace dueño de mi honor
la vara de la justicia!
¿Cómo podré delinquir
yo, si en esta hora misma
me ponen a mí por juez
para que otros no delincan? (III, 327-334)

Esta es la voz que faltaba en A1, y puede pensarse que el dramaturgo que supo darle articulación a través de su personaje, lo hizo porque percibió en la versión primera de la obra un silencio extraño que estaba clamando por convertirse en palabra.

Son muchos los paralelos estructurales, tanto convergentes como divergentes, que pueden establecerse entre los textos de A1 y A2. Pero el cambio crucial, en cuanto hecho diferencial y específico que enriquece la 'literariedad'[12] de la obra calderoniana, lo constituye la trasposición temporal del nombramiento de Pedro Crespo como alcalde de comienzos del acto primero en A1 a mediados del acto final en A2. Es este cambio el que crea un alcalde y una obra enteramente nuevos.

12 Para Roman Jakobson *literariness* es aquello que hace que la obra sea obra literaria, justificando su estudio dentro del marco de una disciplina independiente y no simplemente como adminículo de otras ramas de investigación.

Sociedad y personajes en los *Pasos* de Lope de Rueda

Begoña Leticia García Sierra

Casi de manera unánime se reconoce en Lope de Rueda al creador, o cuando menos al consolidador[1], de lo que posteriormente, en el siglo XVII, se generalizará bajo la denominación de entremés, y que se define como subgénero cómico con escenas costumbristas que busca la risa del público. Otros son también los méritos —sobradamente conocidos— que se atribuyen de manera incuestionable a este autor sevillano: tener una de las primeras compañías de actores profesionales de España (1542), sistematizar en el ámbito teatral de la época el uso de la prosa frente al verso, o ser él mismo un actor de éxito como así lo recuerda Miguel de Cervantes[2] en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Pero quizá uno de los aspectos en los que menos se ha incidido sea en la conexión que pueda existir entre la pintura social[3] que ofrecen sus entremeses o «pasos», como los bautizó el editor Juan de Timoneda, y la realidad de la España en la que son escritos y representados, la España del siglo XVI.

Para el presente trabajo hemos tenido en cuenta los veinticuatro pasos de indiscutida autoría de Lope de Rueda, es decir, los catorce relacionados por Juan de Timoneda en 1567 en la primera edición[4] de las obras de Rueda, los siete que aparecen ese mismo año en la colección titulada *El Deleitoso*, y por último, tres más que incluye Timoneda en 1570, entre los de otros autores, en *Registro de representantes*. En todos ellos encontramos personajes de modesta condición que viven en una sociedad donde, al igual que ocurre en la novela picaresca, son te-

1 González Ollé, F., y Tusón, V., en su edición de *Pasos,* Madrid, Cátedra, 1996, pp. 56-64, realizan un estudio sobre la posición que ocupa Lope de Rueda en la historia del entremés. En él recogen las opiniones de estudiosos como Crawford o Bonilla, quienes no consideran a Rueda su creador.

2 Cervantes comenta haber visto las representaciones de Lope de Rueda, en las que hacía «con la mayor excelencia y propiedad» los papeles de rufián, negra, bobo y vizcaíno.

3 Desde el siglo XIX muchos han sido los estudiosos que han señalado el acierto de Rueda al plasmar en sus pasos, como fruto de su observación realista, el lenguaje de la vida cotidiana.

4 La obra apareció con el título *Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles del excellente, poeta y gracioso representante Lope de Rueda.*

mas recurrentes el dinero y el hambre, y por supuesto el engaño como medio para conseguirlos.

El hecho de que sea precisamente el pueblo quien acapara el protagonismo en estas obras dramáticas tiene una clara y clásica justificación literaria, la risa va unida a las clases populares, pero también guarda relación con las circunstancias histórico-sociales del momento. Así, en la España del siglo XVI, bajo el extenso imperio de Carlos V, el estamento popular había ido tomando protagonismo e iniciativa, como lo demuestran la guerra de Las Comunidades (1520-1521) o la de Germanías (1519-1523). Además socialmente, la creciente masa popular va afianzando su gusto por la representación teatral como forma de ocio, ayudando con ello a que se convierta en el espectáculo por excelencia de la España áurea. Sin duda en todo este proceso fue decisivo el crecimiento demográfico, que en Castilla llega a su fase culminante entre 1530 y 1570[5], cuando la población aumenta un 53%.

Siguiendo la clasificación realizada por el historiador Antonio Domínguez Ortiz[6], en las urbes del momento podían distinguirse los siguientes grupos sociales:

a) Los encargados de las cuestiones de orden civil y religioso.
b) Los mercaderes y artesanos.
c) Los servidores y «parásitos».

De los tres grupos citados, en los pasos hallamos fundamentalmente personajes pertenecientes al tercero, al estamento más popular e incluso al mundo del hampa. Es cierto que también aparecen alguaciles, amos, un médico y un licenciado (abogado), pero su importancia en el desarrollo argumental es menor en comparación con el protagonismo que adquieren los tipos populares[7]. Aunque no se puede pensar que una intención social guíe a Lope de Rueda, lo cierto es que llevado por sus dotes para la observación pone sobre la escena a tipos del pueblo que, sin duda, deambulaban por las ciudades de su época. Sólo a modo de ejemplo diremos que en *El rufián cobarde*[8], *El matón cobarde*, *Los la-*

5 Nadal, Jordi, *La población española (siglos XVI a XX)*, Barcelona, Ariel, 1988, p. 32.
6 Domínguez Ortiz, Antonio, *Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 127.
7 Tan sólo en el paso *La generosa paliza* prevalece la figura del amo, pero es una figura degradada por su olvido de la realidad inmediata.
8 Tanto los pasos recogidos en *El Deleitoso* como en *Registro de representantes* aparecen numerados pero sin título. Los títulos empleados en el presente trabajo son los que les dieron Leandro Fernández de Moratín [1830] y Cayetano Alberto de la Barrera [1860], respectivamente.

cayos ladrones, El valentón, La tierra de Jauja o *Pagar y no pagar*, encontramos alcahuetas, prostitutas, ladrones, servidores domésticos y bravucones. Mujeres negras, criadas o esclavas se dan cita en *La novia negra* y *La negra liviana*. Un licenciado paupérrimo o un estudiante sinvergüenza se encuentran, respectivamente, en *El convidado* y *Cornudo y contento*. El titulado *La gitana ladrona* se centra en la figura de una gitana embaucadora. Y por último, los simples, sean o no rústicos, son protagonistas de *Las aceitunas*, *La generosa paliza*, *Los criados* o *La carátula*, por poner sólo algún ejemplo.

Las ciudades del XVI presentaban las condiciones idóneas (actividad comercial, riqueza, ajetreo...) para convertirse en el refugio de vagabundos y proscritos; y así toda Europa en la segunda mitad del siglo se queja de la abundancia de mendigos que soportan sus urbes. Los estudios socio-históricos sobre la época nos informan de cómo las masas de hambrientos y desheredados se agolpaban por diversos motivos. Hay que tener en cuenta que muchos trabajadores no especializados vivían de ocupaciones eventuales, dedicándose el resto del tiempo a mendigar o robar para subsistir. Además, el movimiento demográfico del campo a la ciudad que se produce en el siglo XVI hace que a los núcleos urbanos lleguen campesinos esperanzados con la idea de conseguir algún empleo o, en su defecto, con la intención de vivir de la limosna que proporcionaban las instituciones benéficas. A los trabajadores no especializados y a los campesinos emigrados a la ciudad debemos sumar los hidalgos arruinados, de escasa o ninguna renta[9], que no podían alardear de otra cosa más que de tener un título, y que tanto abundan en la literatura áurea. En *Pagar y no pagar* tenemos una pequeña muestra, al igual que ocurre con *El Lazarillo*, de la situación de apuro económico que debían atravesar muchos de esos hidalgos. En el citado paso hallamos a uno de ellos que envía a su criado, un simple, a pagar el alquiler que debía desde hacía tiempo:

> Brezano: Ora, ¿no es cosa extraña que a un hidalgo como yo se le haya hecho semejante afrenta y agravio cual este? Y es que un casero desta mi casa en que vivo sobre cierto alquiler que le quedé a deber me ha embiado a emplazar doscientas veces [...] (p. 91)[10].

Sin la existencia de acotaciones, los personajes que actúan y dialogan en estas pequeñas piezas teatrales permiten al lector lograr la contextua-

9 Domínguez Ortiz, *op. cit.* (nota 6), p. 11, dice que en los padrones figuran hidalgos en la categoría de mendigos.

10 Cito por la edición de F. García Pavón, Madrid, Taurus, 1981.

lización e ir conformando un mosaico ambiental en el que se lucha por sobrevivir, muchas veces mediante el engaño. Esos engaños pueden darse por escapar de la justicia, como en *Los lacayos ladrones*; para esquivar una riña, como en *El matón cobarde*; para evitar que se reconozca que el protagonista es un ladrón, como en *El rufián cobarde*; para eludir un castigo, como en *El empajado* o *El olvidado de sí mismo*; o para hacer un futuro negocio, como se pretende en *La novia negra* o en *Las aceitunas*. En otras ocasiones el engaño se lleva a cabo simplemente por diversión, para burlarse de algún personaje bobo, como sucede en *El enxalmo* y en *La carátula*. Pero la añagaza también se da para obtener algo que se convierte en necesario, esto es, dinero o comida. En *La gitana ladrona*, *Los criados*, *El convidado* o *Pagar y no pagar*, encontramos ejemplos de personajes que engañan, o al menos lo intentan, en busca de dinero. En *El convidado* es un caminante falto de peculio quien pretenderá, sin conseguirlo, embaucar a un licenciado tan falto de recursos como él. En *Pagar y no pagar* el ladrón Samadel conseguirá burlar y robar a un simple, y aunque al final será atrapado, el dinero no podrá recuperarse. En el paso *Los criados* aparece una referencia a la costumbre de sisar de un paje. Otras veces la finalidad del engaño es conseguir comida. Así ocurre en *La tierra de Jauja*, donde dos ladrones se comerán la cazuela que un simple lleva a su mujer presa; en *Tantico pan*, donde un paje es burlado quedándose en consecuencia sin el pan que tenía; o en *La mantecada*, donde uno de los personajes reconoce haberse comido una mantecada que traía para otro. En cualquier caso, aunque no haya engaño, el tema del hambre, la preocupación por la comida, está muy presente en las obritas de Rueda, como sin duda lo estaba también en la sociedad del momento. Sin embargo el autor no plantea este asunto como grave problema, sino que lo convierte en resorte cómico o en un dato más para construir la escena costumbrista. Veamos algunos casos:

> Alameda: A las sepulturas me envía. ¿Y comen allá, señor Diego Sánchez? (*La carátula*, p. 57).

> Licenciado: Porque yo, para convidalle, ni tengo blanca, ni bocado de pan, ni cosa, ofrézcola a Dios, que de comer sea [...]. (*El convidado*, p. 76).

> Panarizo: Mira, hermano Hoziguera, provee que comamos, que yo vengo cándido de hambre. (*La tierra de Jauja*, p. 82).

> Leno: Ayer había de estar cocido, que dos días ha que por no haber polvo de harina en casa nos dábamos al ayuno. (*El olvidado de sí mismo*, p. 234.)

> Leno: Troyco, no dejes de irme a ver si se tardaren mucho en sacar paja, que allí me hallarás, y no te descuides de llevarte algo en las manos, que el estómago tengo hecho levadura de pura hambre [...] (*El empajado*, p. 242).

Por ser soporte de comicidad, el personaje más repetido por Rueda es sin duda el bobo o simple[11] (aparece en 14 de los 24 pasos). Sin embargo es una figura catalogada por su psicología y no por su *status* social, por lo que bajo esa condición podemos encontrar pajes, lacayos, criadas negras, maridos..., estando representados así distintos tipos, y no sólo, como era lo habitual, el rústico o aldeano, que infravalorado por el habitante de la urbe era retratado como un ser inferior falto de entendimiento. En general los simples de los pasos son incapaces de hacer con eficacia lo que se les ordena por falta de discernimiento, poseen un escaso vocabulario o hablan incorrectamente, y debido a su torpeza intelectual y credulidad resulta muy fácil engañarlos. En las obras de Rueda los encontramos con matices que van desde la ingenuidad y la estulticia hasta la bribonería. Veamos algunos ejemplos de caracterización:

Martín de Villaba, el marido simple de *Cornudo y contento*, se muestra, además de ignorante, con una ingenuidad rayana en la estupidez. El bobo de *Los criados* queda retratado como comilón, bebedor, ignorante y torpe de entendimiento. El de *La carátula* además de tonto y crédulo es miedoso. El villano simple de *La tierra de Jauja*, engañado por dos ladrones, soporta sin inmutarse que le llamen «bobazo» y «necio» mientras le vacían su olla de comida[12] distrayéndolo con las inventadas maravillas de la lejana tierra de Jauja. También al simple de *El enxalmo* se le llama «tonto» en su cara; al de *El criado perezoso* se le dice «asno» y «bestia», y al de *Pagar y no pagar* el rufián ladrón que le roba le llama «bobo». Por su parte, el matrimonio de *Las aceitunas*, al zarandear a su hija discutiendo acaloradamente sobre el precio de venta de una mercancía inexistente, da sobradas muestras de su simpleza.

Todos ellos son, en definitiva, figuras exageradas agentes de una risa fácil, y no tienen valor social al no presentar ninguna concomitancia con la realidad. Pero si bien los simples no guardan correlación realista con la sociedad, es importante destacar que sirven para soportar temas, que aunque sean presentados bajo el manto de la risa, son sociales y del mo-

11 Desde la Edad Media y hasta el siglo XVII existe una subestima del aldeano, por lo que utilizarlos como pieza cómica es habitual en la escena.

12 El caso del villano engañado al que se le roba la comida sin que se dé cuenta es un caso clásico de burla analizado ya en 1596 por Alonso López Pinciano en *Philosophía antigua poética.*

mento, como los ya aludidos del hambre, la penuria económica o la picaresca (engaño).

Los personajes femeninos también tienen su protagonismo en los pasos, lo cual quizá pueda interpretarse como un cierto reflejo de la fuerza liberadora de la mujer que en opinión de Ricardo García Cárcel[13] se da en los siglos XVI y XVII, y que la lleva a evolucionar saliendo de los cometidos exclusivos que le estaban asignados: reproducción, labores domésticas y apoyo sentimental al marido. Así, algunos de los personajes femeninos creados por Rueda son mujeres fuertes y emprendedoras, como la protagonista de *La mujer brava;* mujeres que toman las riendas, no sólo de su casa discutiendo las decisiones del marido, como Águeda de *Las aceitunas*, sino de su vida, como ocurre con Bárbara, la protagonista de *Cornudo y contento*, quien con su astucia, habilidad y descaro, engaña a su ingenuo y simple marido, siendo ella misma la que con picardía propone argucias a su amante.

Por otra parte, en ese paso llama la atención cómo la infidelidad conyugal, asunto tan serio de las comedias y que exigía el derramamiento de sangre para restaurar el honor perdido, se convierte en motivo cómico al presentar a un marido burlado que, lejos de percibirse de su deshonra, colabora para que ésta se lleve a cabo, triunfando en consecuencia el vicio sobre la virtud. En opinión de Claude Chauchadis, «como en el Carnaval, en el entremés se autorizan muchas audacias»[14] que rompen los principios morales socialmente admitidos por toda la comunidad. En este sentido, los pasos también nos muestran ejemplos donde el valor personal, tan apreciado en la escala social, incluso entre los matones[15], recibe el mismo tratamiento cómico que el anteriormente citado de la infidelidad matrimonial (*El rufián cobarde, El valentón*).

El que aparezcan personajes femeninos negros en dos pasos, *La novia negra* y *La negra liviana*, refleja otra de las particularidades sociales del momento. En el siglo XVI la esclavitud era reconocida jurídicamente y aceptada socialmente, y el incremento de esclavos negros traídos de África occidental propició que surgieran también como personajes literarios, convirtiéndose en motivo de risa tanto por su peculiar manera de hablar como por su fealdad estereotipada. En general los personajes

13 García Cárcel, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro,* Madrid, Historia 16, 1989, p. 83.

14 Chauchadis, Claude, «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro,* Paris, CNRS, 1980, p. 168.

15 Los matones sevillanos eran muy conocidos por su valor y arrogancia, y tenían su propio código de honor que les impedía revelar el nombre de sus cómplices y los llevaba a soportar heroicamente todos los tormentos. Véase Pike, Ruth, *Aristócratas y comerciantes,* Barcelona, Ariel, 1978.

negros de las obras teatrales del Siglo de Oro se expresaban con una mezcla de lusismos y de fonética morisca. Ese hablar mal ya era rasgo cómico, y a su incorrección lingüística se une su habitual simpleza e infantilismo. Además, cuando se trata de mujeres, las veremos acomplejadas por el color de su pelo y su piel, como le ocurre a Eulalla, la protagonista de *La novia negra.* La misma Eulalla aparece igualmente ridícula en sus pretensiones de ascenso social, queriendo convertirse en gran dama, y resulta también grotesco que quiera enseñar a hablar a un papagayo con su —a todas luces—, imperfecto castellano[16].

En el momento en que escribe Lope de Rueda el tipo negro cómico era una imagen abundante en la literatura y en la escena[17], y su comicidad se basaba en la imagen que habían creado unos blancos con conciencia de superioridad[18].

Otro de los grupos sociales que asoma en un paso, y también representado por una mujer, es el de los gitanos en *La gitana ladrona.* La presencia de esta etnia en España está documentada en Castilla desde el reinado de Enrique IV (1454-1471). Los gitanos, fundamentalmente vagabundos, despertaron la antipatía entre los ciudadanos, eran considerados individuos extraños y su forma de vida resultaba molesta para la población urbana. Tanto es así que la primera orden de expulsión se dio en 1499 y se repitió nueve veces a lo largo del siglo XVI.

En *La gitana ladrona* su protagonista destaca por su habilidad y astucia para estafar y conseguir dinero, una capa, una cadena y una gorra de otro personaje que, movido por la ambición, cae en la trampa que se le tiende:

> Gargullo: [...]¡Oh, pobre de ti, Gargullo, cómo te has dejado engañar de una gitana! [...] (p. 207).

Como hemos mostrado hasta aquí, Lope de Rueda se sirve fundamentalmente del estamento popular[19] para llenar sus obritas de vida y de risa, pero ¿para qué tipo de público escribía y representaba? Aunque no

16 Rodrigo de Reinosa es el primero en usar en la literatura castellana la figura del negro con su lengua peculiar. Las coplas de Reinosa, estudiadas por P.E. Russell, son de fecha incierta pero se situarían entre finales del siglo XV y las dos primeras décadas del XVI. En teatro los primeros ejemplos de negros cómicos los tenemos en Gil Vicente.

17 Para este tema véase Weber de Kurlat, Frida, «El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco», *Filología,* 8 (1962), pp. 139-168.

18 Sólo con el teatro de Lope de Vega se dará la dignificación del personaje negro con un habla correcta.

19 No aparecen artesanos.

se poseen muchos datos sobre este autor, sí se tiene constancia de que ciudades como Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla, Valladolid, Valencia y Segovia habían conocido sus representaciones. En julio de 1551 Rueda fue contratado por la corte para celebrar en Valladolid el regreso de Flandes del príncipe Felipe. Más tarde, en 1561, recibió dinero del tesoro real por haber representado obras ante la reina Isabel de Valois. Así pues, había actuado en palacios ante un auditorio cortesano, aunque sin duda también lo hizo en las plazas de las grandes ciudades, donde los espectadores están más mezclados y abunda el estamento popular. Fuera del ambiente cortesano su público será fundamentalmente urbano, y estará formado por una clase media donde se podrían encontrar artesanos, comerciantes, religiosos, estudiantes, etc. Tanto ante un público como ante otro, Lope de Rueda triunfa al buscar la risa, al dar al espectador lo que demandaba[20], esto es, un rato distendido y divertido. Si bien en los corrales de comedias los asistentes son separados rigurosamente según sus localidades (aposentos, cazuela, tertulia), la risa se convierte en el agente que borrará esas barreras físicas propiciando que todos se unan al festejar con sus carcajadas la comicidad de los pasos.

En conclusión, los pasos de Lope de Rueda, sin ninguna intención social en su génesis, y basándose exclusivamente en el diálogo y la acción, son capaces de trasladar al lector de hoy día al mundo del siglo XVI, a una sociedad donde se lucha por sobrevivir y donde el vivir cotidiano poco tiene que ver con los honorables ideales del Siglo de Oro. A través de estas obritas se nos permite imaginar el bullicioso ambiente de una sociedad urbana, refugio de proscritos, con ladrones, con rufianes que viven de los ingresos de las prostitutas, con robos, con inseguridad en los caminos, y todo a pesar de la existencia de un orden público representado por los alguaciles. Una sociedad que tiene una justicia que corta orejas por robar, encarcela a las alcahuetas y condena a azotes y a galeras a los delincuentes. Una sociedad donde los más humildes se ven acuciados por la necesidad, por el hambre y la falta de dinero. Una sociedad multirracial por la presencia de negros y gitanos. Pero, sin duda, es con todo una visión parcial, es una realidad bastante limitada al no encontrar representación de todas las clases sociales, pues aunque se cita en algunos pasos a un cura, a un corregidor o a un zapatero, lo cierto es que no tienen protagonismo ni el clero, ni los artesanos, ni los burgueses acomodados ni los nobles. Y dentro de los personajes que aparecen, muchas veces están exagerados para provocar la risa. En los pasos se da entrada principalmente a los tipos vulgares del momento y que posean un potencial cómico evidente.

20 En este sentido puede considerársele antecedente de Lope de Vega.

En definitiva, Lope de Rueda nos ofrece una creación literaria que es a la vez un documento de vida cotidiana, de actividad doméstica, en la que se reflejan las tensiones existentes en la sociedad, su habla, sus costumbres, sus gentes, sus necesidades y preocupaciones. Parte de un contexto social, se nutre de una realidad, pero sin embargo lo verdaderamente importante en su creación es la comicidad, el entretenimiento, de tal manera que incluso la maldad o los problemas son resortes jocosos. El ambiente cómico resta gravedad a la problemática social subyacente. Pero aún así, todo lector no especializado que se acerque a estas obritas de Lope de Rueda puede extraer unas conclusiones bastante acertadas sobre aspectos fundamentales de la vida urbana de la España del siglo XVI. Y si no, qué mejor que comparar esas impresiones recibidas tras la lectura de los pasos con la de los estudios socio-históricos de la época.

Bibliografía

Alvar Ezquerra, Alfredo, *Demografía y sociedad en la España de los Austrias,* Madrid, Arco Libros, 1996.

Baranda Letuario, Consolación, «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *Revista de Fiolología Española,* 69 (1989), pp. 311-335.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos,* Facsímil de la primera edición, Madrid, R.A.E., 1984.

Chauchadis, Claude, «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro,* Paris, CNRS, 1980, pp. 165-178.

Domínguez Ortiz, Antonio, *Historia de España. El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias,* Madrid, Alianza Editorial, Alfaguara, 1981.

Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro,* Madrid, Siglo XXI de España, 1995.

García Cárcel, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro,* Madrid, Historia 16, 1989.

Herrera Puga, Pedro, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro,* Madrid, La Editorial Católica, 1974.

Jammes, Robert, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro,* Paris, CNRS, 1980, pp. 3-11.

Nadal, Jordi, *La población española (siglos XVI a XX.),* Barcelona, Ariel, 1988 (3ª ed.).

Pike, Ruth, *Aristócratas y comerciantes,* Barcelona, Ariel, 1978.
Rueda, Lope de, *Pasos completos,* ed. de F. García Pavón, Madrid, Taurus, 1981.
— *Pasos,* ed. de F. González Ollé y V. Tusón, Madrid, Cátedra, 1996 (7ª ed.).
Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900),* Madrid, Cátedra, 1983 (5ª ed.).
Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro,* Trad. Beatriz Chenot, Madrid, Castalia, 1985.
VV. AA., *El indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII,* ed. Daisy Rípodas Ardanaz, Madrid, Atlas, 1991.
Weber de Kurlat, Frida, «El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco», *Filología,* nº 8 (1962), pp. 139-168.

Constitución formal, contenido literario e imagen del público en obras literarias impresas del Siglo de Oro

Mario Garvin Barba

I. Introducción

El título de esta comunicación no quisiera ser otra cosa que la representación de una fórmula muy usada en los últimos años por la historiografía de la cultura y del impreso según la cual en la constitución tipográfica de la obra literaria se esconde la imagen de su público. Este camino, poco aplicado aún a los estudios filológicos[1], constituye uno de los más interesantes para el estudio de nuestra literatura aúrea. Ocurre sin embargo que, como en cualquier otro ámbito de la investigación, hay en él algún lugar común.

La perfidia de estos lugares «no consiste en que esconde[n] una total falsedad, sino en que contiene[n] una verdad, pero tan abultada e insistida que quien descubre en [ellos] alguna fisura tiende por reacción a declararlo[s] falso[s] por entero»[2]. En fin, que al final resulta que lo que tenemos no es sino el mismo lugar común pero invertido.

En parte la misma suposición de que el lector potencial se cifra en el aspecto externo de la obra puede constituir un lugar común si no se anda con cuidado. No podemos olvidar que un texto solamente se convierte en libro cuando se acompaña de todos aquellos elementos gráficos y visuales que hemos dado en llamar paratexto[3]. Cuando un autor

1 Merece especial atención la monografía de Cayuela, Anne, *Le Paratexte au Siècle d'Or*, Ginebra, Droz, 1996, así como los estudios de Francisco Rico sobre la edición príncipe del *Lazarillo* y el *Quijote*: «La *Princeps* del *Lazarillo*. Título, capitulación y epígrafes de un texto apócrifo», en *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1987, cap. 8, pp. 113-151 y en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 417-446; «Prisas y prensas para el primer Quijote», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1996, y «*El primer pliego del Quijote*», *Hispanic Review*, 1996, pp. 313-336.

2 Di Stefano, Giuseppe, «El romance del Conde Alarcos en sus ediciones del siglo XVI», en *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. E. Michael Gerli and Harvey L. Sharrer, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1992, pp. 111-129.

3 Gérard Genette habla en su obra *Palimpsestes* (Paris, Éditions di Seuil, 1982) de cinco tipo de relaciones transtextuales, siendo la segunda de ellas la que afecta al paratexto. En él se centra en *Seuils* (Paris, Editions du Seuil, 1978).

produce un texto lo hace teniendo en mente a un potencial lector; el paratexto por su parte es producto de la industria editorial, nace después del texto y con conciencia de éste, y, por tanto, cuando se produce, se hace teniendo en mente a un potencial comprador que, por supuesto, no es el único lector de la obra[4]. Esto es una verdad, pero colegir de ella que el aspecto externo sólo puede aportarnos datos acerca de ese comprador potencial es un lugar común de signo contrario y además decididamente falso. Los modos de acercamiento al impreso son variados y van del préstamo al alquiler, pasando por el inevitable robo, pero en todos ellos el lector mantiene un contacto físico con la obra y es capaz de reconocer e interpretar en ella señales de carácter gráfico que el investigador está en situación de reconstruir, si no cae en la fórmula fácil y la interpretación pautada.

Lo que ocurre en muchos casos es que estas interpretaciones se hacen desde puntos de vista actuales y se consideran ciertos signos atemporalmente, sin tener en cuenta que su motivación puede haber cambiado —y mucho— a lo largo de los siglos. Bastará un sencillo ejemplo. En 1867, en Alemania, todas las obras de escritores alemanes muertos desde hacía más de treinta años pasaron a ser de dominio público. La editorial *Reclam* aprovechó la ocasión de inmediato y fundó la *Universal Bibliothek*, editando las obras en pequeños libritos con cubierta de papel al precio de diez *pfennigs* cada uno. El éxito, huelga decirlo, fue sensacional. No faltan sin embargo avispados que se apresuran a decir que la idea no tiene nada de original y rememoran el caso de Aldo Manucio, que tuvo la genial ocurrencia de editar a Virgilio en octavo, sin observar que el impresor veneciano precisaba los libros así editados para sus cursos, mientras que la editorial alemana aprovechó una coyuntura socioeconómica precisa para sacar el mayor partido posible.

En el Siglo de Oro, por más que el papel protagonista haya ido adjudicándose repetidamente a los impresores, fueron los editores quienes, en la gran mayoría de los casos, decidían qué obras se imprimían, y, lo que es más importante para nosotros, cuál era el aspecto externo que éstas debían presentar[5]. El proceso, por supuesto, era largo, y multitud de imprevistos podían provocar que el aspecto final de la obra no coincidierá en

4 Frenk, Margit, «Lectores y oidores: La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Batzoni, 1982, pp. 101-123.

5 Véanse Berger, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987 y Peña, Manuel, *Cataluña en el Renacimiento: Libros y lenguas*, Lérida, Milenio, 1996 y *El laberinto de los libros: historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.

todo con lo imaginado y planeado[6], pero la idea de fondo seguía ahí y la presentación gráfica de una obra obedecía a criterios muy bien pensados[7].

II. Calidad tipográfica y público.

Si empezamos hablando de la calidad de una impresión, vemos que en el Siglo de Oro es frecuente encontrar impresiones primorosas junto a otras de una calidad lamentable, lo cual se ha explicado fácilmente aludiendo a la poca pericia de algunos impresores o deduciendo que la impresión fue llevada a cabo con gran pobreza de medios. En el caso concreto de los pliegos sueltos la mala calidad de una impresión ha llegado a justificarse diciendo que, probablemente, eran los aprendices quienes los imprimían[8]. Pero la calidad de una impresión no debería juzgarse nunca independientemente de las posibilidades del taller de donde salió[9]. Algunos talleres, claro está, no disponían de demasiados medios, y tenían que apañárselas con muy poco material; frente a estos estaban los grandes talleres, con varias prensas funcionando sin parar, con material abundante. Una impresión de baja calidad salida del primero de ellos puede explicarse por la falta de materiales, pero no si la mala impresión sale de un taller bien equipado. En 1562 Francisco del Canto[10] imprime una reedición del *Palmerín de Oliva* que sólo incluye los dos primeros libros. Se trata de un volúmen de 96 folios y la calidad de la impresión es realmente baja: se emplean varios tipos de letra y de diferentes tamaños, los tacos están muy desgastados y el papel es de muy mala calidad. Dos años después sale de las mismas prensas *El Amadís de Grecia*[11]. Son 232 folios, impresos en letra

6 González de Amezúa, Agustín, *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*, Madrid, CSIC. *Vid.* los diversos trabajos recogidos en Rico, Francisco, dir., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid, CECE, 2000.

7 Véase por ejemplo Infantes,Víctor, «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», en *El Libro Antiguo Español, Actas del Primer Coloquio Internacional*, Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986, ed. Pedro M. Cátedra y María Luisa López Vidiero, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 237-248.

8 Rodríguez Moñino, Antonio, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos,* eds. Askins, Arthur Lee e Infantes, Víctor, Madrid, Castalia, 1997.

9 Véase Moll, Jaime, *De la imprenta al lector (Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII)*, Madrid, Arco Libros, 1994.

10 Delgado Casado, Juan, *Diccionario de Impresores españoles (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Arco Libros, 1996, 2 tomos, pp. 116-118.

11 *El noveno libro de Amadís de Gaula, que es la Chronica del muy valiente y esforçado Principe y cavallero de la ardiente espada Amadis de Grecia,* Francisco del Canto, Medina del Campo, 1564.

romana, empleando prácticamente un sólo alfabeto, con bellísimas iniciales y en un papel excelente[12]. Por supuesto la diferencia en la calidad de impresión de ambas obras no se debe a que el impresor comprase entre ellas nuevo material, sino a los editores que las financiaron y lo que con ello pretendían. En el caso del *Palmerín*, la obra se realizó a costa de Juan de Terranova y Jacomé de Liarcari y pretendía llegar a un público muy amplio, por lo que abaratar costes era necesario. El *Amadís*, por el contrario, está financiado por Benito Boyer, incansable mercader de libros en los 30 años que duró su actividad, y nace con un espíritu mucho más selectivo, para un público más reducido que pudiera permitirse pagar un obra editada con esmero, y, por tanto, más cara. Podrá concluirse, pues, que la calidad de una impresión está condicionada directamente por el público al que pretende dirigirse la obra cuando ésta provenga de un taller que disponga de medios para imprimir con muy buena calidad, y no siempre que ésta sea mala podrá decirse que lo que se pretendía era abaratar costes[13].

III. La ilustración del libro: algunos ejemplos

Algo parecido ocurre cuando se trata de estudiar los grabados y ponerlos en relación con su público.

Hasta donde conozco, sigue sin existir un estudio de conjunto sobre la función de los grabados en los impresos de la época, aunque dispongamos ya de estudios parciales de muy buena calidad[14]. Todos estos trabajos, sin embargo, presentan para nuestros intereses un obstáculo fundamental. Lógicamente pretenden ser completos, y para ello recurren al recuento de todos los grabados, de lo cual surgen estadísticas que son ciertas sólo en parte. Documentar todos los grabados que aparecen en los libros de un lugar y una época supone acceder a un corpus en el que se mezclan materiales de muy diversa categoría. Tengamos en cuenta que los números se hinchan fácilmente cuando nos topamos con libros que poseen más de un grabado, por lo que los porcentajes de grabado por libro no corresponden a la realidad. El número de grabados en un

12 Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero Ramos, 2000, pp. 141-213.

13 *Cfr.* Lucía Megías, *op. cit.*, p. 47, nota 12 y p. 70, nota 2.

14 Véanse Checa Cremades, Fernando, «La imagen impresa en el renacimiento y el manierismo», en *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXXI; «El grabado en España (Siglos xv al xviii)», Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 9-200, y Aznar Grasa, José Manuel, «La ilustración del libro impreso en Salamanca. Siglos xv y xvi. Análisis cuantitativo y temático», en *El libro antiguo español*, 2, eds. Pedro M. Cátedra y María Luisa López Vidriero, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 61-95.

libro de medicina o botánica será mucho más elevado, pongamos, que en una novela de caballerías o una pastoril. Además, el papel que puede tener el dibujo de una planta en el *Dioscórides* es verosímilmente distinto al que juega el grabado en las obras literarias. En estas últimas los grabados se reparten en el espacio de varios modos, pero el lugar predilecto es sin duda la portada.

Pensemos que ésta es, y más aún en el caso de obras que ni siquiera se vendían encuadernadas, lo primero que el potencial comprador de la obra recibe de ella, y el grabado, en tanto que elemento gráfico, es lo primero que entra por los ojos al comprador, antes aún de que pueda leer el título de la obra. Siendo esto así, no es difícil imaginarse que una de las funciones principales del grabado sea la de ofrecer al público informaciones concretas, atraerlo hacia sí o provocar su rechazo. Ahora bien, el problema aparece cuando queremos interpretar el funcionamiento de ese canto de sirena.

Digamos, en primer lugar, que, según parece, las directrices básicas por las que se guía el grabado son dos: por un lado una función iconográfica, y por otro una función esencialmente referencial. La primera de ellas requiere grabados hechos a medida para esa obra mientras que en la segunda los grabados funcionan según un contexto determinado y su relación con otras obras. Para los pliegos sueltos las explicaciones más difundidas sobre la función del grabado son dos: en primer lugar se dice que éstos están «siempre o casi siempre relacionados con el texto al que aclaran y cuya lectura facilitan»[15], con lo cual pertenecerían a la primera de las categorías; en segundo lugar se cree que en un principio los grabados de los pliegos estaban compuestos *ad hoc* para unas composiciones determinadas pero luego el uso y la enorme demanda de esos impresos hizo que los grabados se repitiesen de uno a otro[16].

Bien, no estoy de acuerdo con ninguna de estas dos opiniones, y la explicación es sencilla y sirve para ambas. Los grabados, efectivamente, se repiten de forma casi indiscriminada, pero si es así, si un mismo grabado aparece en diversos pliegos, difícilmente puede aclarar al texto o al menos hacerlo cabalmente, puesto que por su propia dispersión pierde o reduce su simbolismo. Del mismo modo, esa función aclaratoria podría darse en un pliego para el que efectivamente existiese un grabado a medida, pero su reutilización en otros impresos resultaría contraproductiva. Los grabados que aparecen en los pliegos no son exclusivos de estos, y ese uso en obras diversas revela dos aspectos. En

15 García de Enterría, «Lectura y rasgos de un público», en *Edad de Oro*, 12 (1993), p. 129.

16 Infantes, *op. cit.* (nota 7).

primer lugar, como es lógico, la voluntad del impresor de recuperar o amortizar la inversión realizada; en segundo lugar, que su función en estos casos es, más que informativa, esencialmente referencial. De tal modo, el empleo frecuente de unas imágenes es más una estrategia editorial meditada que, como en ocasiones se ha pretendido, el fruto de una tendencia medievalizante[17], y conduce a la identificación de una forma concreta con un texto determinado. En estos casos el grabado, más que aclarar o explicar la obra a la que acompaña, lo que hace es situarla en un contexto literario determinado permitiendo al comprador conocer de inmediato la materia de la que el impreso trata; por eso creo que la aparición de unos grabados en obras de muy distinta hechura puede explicarse atendiendo al tipo de obra.

La gran mayoría de libros de caballerías, por ejemplo, trae una figura ecuestre[18] que apenas presenta variaciones. Más aún, los motivos se copian de un libro a otro, en ocasiones en copias idénticas, en otras en copias que mejoran o empeoran el grabado. No cabe la menor duda de que en cualquier librería o feria aquel que pasara por delante de uno de estos libros lo identificaría de inmediato. Probablemente el grueso del libro u otras informaciones lo harían decantarse bien por la novela de caballerías bien por la historia caballeresca, pero el grabado se limita a informar sobre la materia.

Este principio nos permite explicar los grabados que aparecen en otras obras.

En 1553 Juan de Junta imprime en Burgos *La historia de los dos nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*. Se trata de una historia caballeresca, pero, como ocurre con muchas otras obras de este tipo, se acompaña de un grabado muy similar al que había aparecido en libros de caballerías anteriores[19]. Este grabado, aun sin las repeticiones que acompañan su historia, no podía explicar el texto de ninguna manera. A lo único que podía aspirar era a informar rápidamente de que el libro en cuestión trataba de materia caballeresca, por lo que, si bien no falta en su empleo algo de la picaresca editorial del XVI, su función no era doctrinal, sino incitadora, en tanto que relacionaba gustos.

Sigamos con el mismo grabado pero atendiendo ahora a los pliegos sueltos. Es sabido que, durante la primera mitad del siglo XVI, contienen en su mayor parte el romancero viejo, y, en ellos, al contrario de lo que

17 Checa Cremades, *op. cit.* (nota 14), pp. 9 y ss.

18 Lucía Megías, *op. cit.* (nota 12), pp. 146-207.

19 En este caso, en el *Clarián de Landanís* (Toledo, Gaspar de Ávila, 1528), *Cirongilio de Tracia* (Sevilla, Jacomé Cromberger, 1545) o *Florambel de Lucea* (Sevilla, Antón Álvarez, 1548).

ocurre con las grandes colecciones de romances en las que poco a poco se va dando más importancia a los temas históricos y épico-nacionales, los romances novelescos y caballerescos alcanzan el mayor índice de presencias[20]. Sin duda tal número de presencias está relacionado con el éxito de las aventuras de caballerías, y por supuesto Junta lo aprovechó, por lo que sacó dos pliegos con el mismo grabado del *Oliveros*: el *Romance del rey moro que perdió a Valencia* y el *Romance de don Manuel glosado por Padilla*[21], del que en Toledo, en 1576, salía una reedición de las prensas de Francisco de Guzmán con un grabado que no era igual pero que presentaba de igual modo a un caballero con la espada en alto y enemigos a sus pies[22]. Ejemplos como éste son numerosísimos y nos demuestran que el grabado de una obra no puede interpretarse sino en relación con otras obras semejantes, tanto en materia como en imagen[23].

IV. Formato

Por supuesto, si hablamos de la constitución tipográfica de una obra, tarde o temprano topamos con su formato, y tampoco parece estar muy clara cuál es la relación que existe entre éste y el público al que la obra se dirigía.

Cuando Aldo Manucio, como ya hemos visto, edita a Virgilio y se produce el cambio del folio al cuarto y al octavo, tiene lugar una revolución ligada a unos principios culturales determinados[24]. Los pesados infolios van convirtiéndose en libros manejables, y poco a poco va aumentando el número de libros de faldriquera. Probablemente esta denominación haya sido la causa de que algunos hayan pensado que un for-

20 Di Stefano, Giuseppe, «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 33 (1977), pp. 373-411.

21 Se trata respectivamente de los números 314 y 415. El *Nuevo Diccionario* (véase nota 8) remite en el 314 por error a *Praga I, 33*, cuando en realidad la localización del pliego es *Praga II, 50. Pliegos poéticos góticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Por otro lado Lucía Megías, *op. cit.* (nota 12), p. 314, nota 18, remite para el *Romance de don Manuel...* a *Diccionario* 419 en lugar del correcto 415.

22 Es el número 416 del *Diccionario*. Puede verse el facsímil en *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961, 6 Volúmenes, IV, número 149.

23 La función del grabado en los pliegos sueltos y su relación con las novelas de caballerías es un tema que traté más ampliamente en una comunicación para el *I Congreso Internacional del Instituto de Historia del Libro y la Lectura*, que se celebró en Salamanca a finales de octubre del 2002.

24 Dahl, Sven, *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 122.

mato reducido tuvo como consecuencia inmediata una popularización de la obra o aún que con esos formatos se perseguía a un público amplio. No falta sin duda algo de verdad en estas afirmaciones, pero el verdadero cambio que ocasionó la reducción de los formatos tuvo lugar en el ámbito de los modos de lectura.

En los libros jurídicos, de medicina y otras ciencias los formatos mayores tuvieron una vida más larga que en otros, puesto que el público, por un lado más pudiente y a la vez más necesitado de ellos, y el modo de lectura[25], lo permitían e incluso lo aconsejaban.

Las obras literarias, por su parte, sí que se adaptaron rápidamente a las nuevas modas de presentación. En los pliegos sueltos el cuarto como formato natural parece depender más de su peculiar constitución que de otros factores, en tanto que es una unidad tipográfica y literaria en sí misma. En la época incunable y aún en los primeros años del nuevo siglo, podemos ver que se realizaron experimentos[26] hasta que, ya en las primeras décadas del XVI, el formato y el número de páginas quedó más o menos estable para todo el siglo, si bien al final de él incluso se llega al octavo en las series valencianas del romancero nuevo. Con otras obras el proceso fue algo distinto.

Tomemos como ejemplo el caso de los cancioneros y romanceros. Basta con echar una ojeada al *Cancionero General* para hacerse una idea de lo que supondría su lectura: un volumen en folio de más de doscientas hojas no sería lectura para la cama, y harían falta unos buenos brazos para sostener el volúmen a fin de recitar en voz alta alguna de las más de mil poesías que en él se contienen. Las obras posteriores fueron reduciendo los tamaños hasta el cuarto, que se convertiría en el predominante.

Lo que no puede hacerse es suponer que esta evolución va ligada a las capacidades económicas de los potenciales lectores. Aunque suene a perogrullada creo necesario advertir que la reducción del formato no supone una reducción en los costes, al menos no necesariamente. Si se imprimía con los mismos materiales tanto costaban dos hojas en folio como cuatro en cuarto.

25 Peña, *op. cit.* (nota 6).
26 Infantes, *op. cit.* (nota 7).

V. Conclusiones

En resumen, es cierto que el público se esconde en la constitución tipográfica de una obra literaria, lo único que ocurre es que la lectura que hacemos hoy de esos elementos materiales no siempre es la adecuada, puesto que confundimos nuestros presupuestos con las motivaciones de aquellos que los produjeron. La calidad de una impresión no va siempre ligada al público, los grabados e ilustraciones no pueden interpretarse siempre del mismo modo y un formato reducido no implica mayor difusión. Son muchos, además, los elementos que se me quedan en el tintero; en las letrerías[27], en las ilustraciones interiores, en los títulos y en tantos otros se esconden muchas informaciones acerca del público de una obra que me gustaría haber tratado y que apenas he podido mencionar de pasada. La rapidez no casa bien con la investigación, y son numerosísimos los estudios necesarios en esta dirección; como siempre, sólo así, a base de análisis particulares, podremos decir con cierta seguridad algo sobre el total y acercarnos más a lo que realmente fue la literatura en el Siglo de Oro.

27 Moll, Jaime, «Las cursivas de Juan Mey con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías», en *El Libro Antiguo Español, Actas del Primer Coloquio Internacional*, Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986, eds. Pedro M. Cátedra y María Luisa López Vidriero, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 295-304.

La autoinspiración como método dramático en algunos personajes lopescos

Delia Gavela García

Las aproximaciones a la producción dramática de Lope de Vega han de ser necesariamente parciales, dada la imposibilidad de abordar al unísono las múltiples facetas de su ingente producción. Sin embargo, esto no significa que haya que renunciar a visiones globales, aunque articuladas, de los pilares básicos de su creación. Desde mi punto de vista, desentrañar la metodología que empleaba en la redacción de sus comedias es uno de los medios más productivos para entender el conjunto de su obra. Nada más útil para apreciar al artista, al artesano, que entrar en su taller, como pretendo hacer a continuación, basándome en un pequeño corpus de obras[1].

En la investigación que realicé para el estudio introductorio de la edición de la comedia de Lope de Vega *¿De cuándo acá nos vino?,* objeto de mi tesis doctoral[2], llevé a cabo la lectura de un abundante número de obras que me ayudaron a perfilar el contexto de la que me ocupaba en el conjunto de la producción lopesca. El manejo de estas comedias, previamente seleccionadas por sus posibles puntos de contacto con *¿De cuándo acá nos vino?*, me permitió percibir algunas similitudes que no podían explicarse apelando al concepto genérico de estilo del autor, sino que parecían responder a una metodología basada en la autoinspiración.

El autoplagio de Lope es un tema que viene mereciendo la atención de la crítica desde hace tiempo, y que en los últimos años ha abierto una veta de sugestivos resultados. Felipe Pedraza se adentró por este cami-

1 Las comedias citadas en el presente trabajo son las siguientes: *El acero de Madrid* (1607-1609), *El asalto de Mastrique* (1596-1607; 1600-1606?), *¿De cuándo acá nos vino?* (1612-1614), *La discreta enamorada* (1604-1608), *Los españoles en Flandes* (1597-1606), *La malcasada* (1610-1615), *Los melindres de Belisa* (1606-1608), *La noche toledana* (1605), *Pobreza no es vileza* (1613-1622; 1620?-1622), *Quien ama no haga fieros* (1614-1622; 1620?-1622). He fechado siguiendo a Morley, Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968; excepto en el caso de *El acero de Madrid,* donde asumo las precisiones de Arata, Stefano, Introducción a la edición de *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000.

2 Gavela García, Delia, *Lope de Vega, «¿De cuándo acá nos vino?». Edición crítica y estudio.* [Inédita]. Tesis dirigida por Stefano Arata y Pablo Jauralde, leída el 1 de julio de 2002 en la Universidad Autónoma de Madrid.

no para señalar la existencia de una serie de secuencias y motivos repetidos en diferentes comedias, tomando como base *Las paces de los reyes*[3]. Por su parte, Agustín de la Granja ha dedicado un capítulo de su edición de los autos sacramentales *El bosque de amor* y *El labrador de la Mancha* a lo que él llama la «el fenómeno de la refundición mental». El profesor de la Granja defiende la autoría de Lope para estos autos utilizando entre otros argumentos la remodelación estrófica a la que Lope somete ciertos pasajes y motivos para reutilizarlos en diferentes obras[4]. Ni siquiera las barreras genéricas eran obstáculo para el Fénix, como ha demostrado M.ª del Valle Ojeda[5] al señalar suficientes elementos comunes entre una de las novelas dedicadas a Marcia Leonarda, *La más prudente venganza,* y la comedia *El toledano vengado,* como para suponerlos fruto de la casualidad.

En mi caso, el estudio de las comedias mencionadas me hizo reparar, en primer lugar, en aspectos temáticos: *¿De cuándo acá nos vino?* se inicia en Flandes, con la marcha del protagonista, el alférez Leonardo, a quien su capitán y el resto de sus compañeros despiden con cariño y admiración por el valor y la camaradería mostrados en el campo de batalla. A mitad del primer acto tres parejas de soldados comentan, esta vez en las Gradas de San Felipe de Madrid, su participación en la campaña flamenca acompañando a personajes históricos coetáneos: aluden al conde de Fuentes, Pedro Enríquez de Acevedo, al duque de Pastrana, Rodrigo de Silva y Mendoza, y a Enrique IV, rey de Francia, y comentan la toma de Cambray y Chatelete, que tuvo lugar hacia 1595, mencionan la plaza de Amiens, que fue conquistada por las tropas españolas en 1597 —aunque no la conservaron mucho tiempo—, y las batallas libradas por Clari y Durlans, también en la Picardía francesa.

La condición militar del protagonista y la mención de estos episodios bélicos de los Tercios de Flandes vinculan esta comedia al grupo dedicado por el Fénix a las guerras de los Países Bajos.

3 Pedraza Jiménez, Felipe, «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los reyes*», en Berbel, José, Castellón, Heraclia, Orejudo, Antonio y Serrano, Antonio, eds., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería,* Almería, Diputación, 1996, pp. 205-221.

4 Granja, Agustín de la, *El bosque de amor. El labrador de la Mancha*, Madrid, C.S.I.C., 2000, pp. 85-112. Recoge, además, un amplio elenco de trabajos que señalan reutilizaciones de diferentes elementos en las obras de Lope. *op. cit.*, p. 100, n. 199.

5 Ojeda Calvo, M.ª del Valle, «La concepción teatral de la novela lopesca: *El Toledano vengado* y *La más prudente venganza*», conferencia impartida el 22 de noviembre de 2000, en el seminario del grupo de investigación Relaciones teatrales entre Italia, España y Francia en el siglo XVI», de la Università degli Studi di Roma «La Sapienza». [Inédita]

Con anterioridad a *¿De cuándo acá nos vino?*, que fue escrita casi con toda seguridad entre 1612 y 1614, Lope ya se había ocupado de las insurreciones flamencas en *Los españoles en Flandes* (1597-1606) y en *El asalto de Mastrique* (1596-1607; 1600-1606?), obras en las que el planteamiento excesivamente maniqueo hace demasiado evidente la intención de exaltar el poderío español; pero en las que el valor de los soldados protagonistas destaca por encima de cualquier otra característica. Con estos antecedentes, un Lope quizá nostálgico de su experiencia militar en la Armada invencible, o quizás interesado en homenajear a los Tercios de Flandes, decide convertir en protagonista de una comedia de capa y espada —como es *¿De cuándo acá nos vino?*—, a un soldado retornado del frente en el periodo interbélico que sucedió a la firma de la Tregua de los Doce Años, en abril de 1609. De nuevo el valor personal y la lealtad demostrados en el campo de batalla son las cualidades que más destacan en Leonardo, como en sus antecesores, pero en esta ocasión Lope no sólo las utiliza para exaltar el honor patrio, sino que tienen una clara función dramática: en ellas se ampara el autor para no vulnerar la justicia poética, cuando el protagonista consiga el reconocimiento social y a la dama que desea, a pesar de haber utilizado para ello un apellido fingido.

Algunos años después, probablemente entre 1620 y 1622, el Fénix volverá a utilizar este motivo en un título que habla por sí solo: *Pobreza no es vileza*. En él, una vez más, un soldado decide utilizar una identidad fingida, en este caso para ocultar sus nobles orígenes, con la intención de ser valorado sólo gracias a sus obras en el campo de batalla. ¿Tenía en mente Lope *¿De cuándo acá nos vino?* cuando redactó *Pobreza no es vileza*? Es difícil asegurarlo, pero no se puede negar en ambos casos su deseo de destacar el valor personal por encima del heredado y de las convenciones sociales, tal como demuestran estos dos fragmentos:

MENDOZA: Sólo te pido
calles mi nombre; que después que parta,
y por algunas obras lo merezca,
harás lo que más justo te parezca[6].

***

FAJARDO Yo os prometo que me hubiera
llegado al alma el matalle,

6 *Pobreza no es vileza,* en *Obras de Lope de Vega Carpio,* Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, t. XII, p. 489.

que le he criado; y, sin estas
obligaciones, sus hechos
en las pasadas empresas
de Durlans, Clari y Cambray
el premio que es justo esperan[7].

Tampoco puede obviarse que *Pobreza no es vileza* tenga como telón de fondo la victoria en Chatelete, bajo el mando del Conde de Fuentes y con la decisiva participación de otros nobles, como el duque de Pastrana; la misma hazaña y los mismos héroes que se exaltan en *¿De cuándo acá nos vino?* Por otro lado, Mendoza, el protagonista de *Pobreza no es vileza,* muestra su valeroso comportamiento en las campañas de Clari, Cambray y Durlans, que son las mismas que sirvieron a Leonardo para ganarse su fama.

Sin desdeñar lo que estos motivos aportan a mi argumento, quisiera, sin embargo, centrarme en los personajes, donde los contactos intertextuales se hacen más tangibles.

En *¿De cuándo acá nos vino?*, que seguiré utilizando como obra de referencia, existen dos tipos dramáticos a los que merece la pena dedicar un poco de atención: Quiero referirme en primer lugar a Beltrán, acompañante del galán protagonista, que, aparentemente, tanto para un espectador del siglo XVII como para un lector actual, responde a los rasgos de *figura del donaire*: en los primeros versos de la comedia se señala explícitamente que una de sus funciones es la de provocar la risa, y efectivamente se convierte en portavoz de una comicidad cercana al espectador del corral, consistente en expresiones, juegos de palabras y cuentecillos extraídos de la oralidad más coetánea. Actúa además como contrapunto pragmático del galán: es glotón, aficionado al vino, fiel pero cobarde, interesado, holgazán, hábil con su retórica de mentidero, y es también misógino pero ávido del favor femenino, rasgo que lo integra en el triángulo amoroso secundario establecido entre los criados, estatus social en el que tiene puestos sus intereses sexuales.

Sin embargo, el personaje presenta otra faceta que es necesario contemplar junto a la anterior: su pragmatismo y astucia se ponen al servicio del protagonista, al que aconseja y guía por las sendas del engaño en las situaciones conflictivas, hasta el punto de convertirse en el en-

7 Vega, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?* Para esta comedia, de ahora en adelante, citaré por mi propia edición inédita (véase nota 2), remitiendo al número de verso. En este caso: vv. 2752-2758. Sin embargo, la obra puede leerse en *Obras de Lope de Vega Carpio,* Madrid, nueva edición de la Real Academia Española, 1916-1930, t. XI.

cargado de tramar las peripecias que tejen el enredo hasta el final del segundo acto. Pero lo que da un sesgo de originalidad al personaje es que esta función la ejerce no como sirviente, sino como camarada e igual a su acompañante. En dos momentos de la comedia, Leonardo, el protagonista, reconoce sus sentimiento hacia Beltrán: en el v. 120 afirma «Es como mi propio hermano» y en el segundo acto vuelve a decir: «Beltrán, aunque amigo os miro / que hoy riño toda mi casa / y hasta mis amigos riño» (vv. 2108-2110). Relación tan estrecha hace suponer la pertenencia de ambos a un mismo estatus social; lo cual se confirma en diferentes lances de la obra. La solicitud de Leonardo para que Beltrán le despeje el terreno enamorando a doña Bárbara, madre y rival de la primera dama, implican que el emparejamiento es socialmente factible, como lo confirma en su autorización final el hermano de doña Bárbara cuando dice:

FAJARDO: No burlemos el vestido.
Beltrán es muy hijodalgo
sólo le falta ser rico,
tú lo eres... [8]

Por lo tanto nos encontramos ante un personaje complejo en el que se combinan su pertenencia al estamento bajo-nobiliario, que lo equipara al galán, con su comportamiento cercano al criado gracioso. No es la única ocasión en la que Lope utiliza este híbrido. En su edición de *El acero de Madrid* (1607-1609), Stefano Arata describe un personaje similar, Riselo, a quien Lope utilizaría para ocupar el nivel intermedio «con una función de bisagra entre el mundo alto y el bajo»[9] y a quien, a su vez, el mencionado editor relaciona con Beltrán, compañero de aventuras del galán de *La noche toledana* (1605). Yo añadiría además a Gastón, el acompañante de don Félix en *Quien ama no haga fieros* (1614-1622; 1620-1622). Los cuatro comparten esta disociación entre el estrato social en el que se ubican y un comportamiento cómico vinculado a lo popular y a los gustos más prosaicos, que los acercan al *gracioso* prototípico.

La hidalguía de estos personajes es reivindicada entre bromas y veras en un par de ocasiones en cada obra, lo que les permite establecer con el galán al que acompañan una relación amistosa que les confiere funciones equiparables. Igualmente podría citar pasajes de cada comedia que reflejan su glotonería o afición al vino, su dimensión cómica o

8 *¿De cuándo acá nos vino?*, *op. cit.* (nota 2), vv. 3185-3188.
9 Arata, *op. cit.* (nota 1), p. 45.

su relajación moral; sin embargo, me conformaré con recoger dos fragmentos que aluden a un mismo motivo: la alabanza de las fregonas, fijándose en ambos casos en detalles como la sencillez de la indumentaria. El Beltrán de *¿De cuándo acá nos vino?* dice:

BELTRÁN Vertiendo flores,
cerner en paños menores,
tres horas antes del día!
Las mangas presas al hombro,
que pueden rend[ir al] Draque,
y en aquel triquititraque,
que puede causar asombro
a un maestro de capi[lla],
cantar lo de Escarramán.
Y el llevar al horno el pan,
¿no es notable maravilla?,
pues, sin tocar a la tabla,
va más derecha que un huso.
Pues, es verdad que es confuso
lo que escribe o lo que habla:
«¡Téngase!», «¡quítese allá!»,
«¡no me pelizque!», «¿qué manda?».
«¿Ha visto el hombre cuál anda?».
«¿Yo?, pues otra le dará».
«¡Ea!, que quiebra las velas»,
y otras cosillas ansí;
que nacieron para mí,
y no endiosadas cautelas[10].

Mientras que su homónimo de *La noche toledana* afirma:

BELTRÁN: ...
que hay fregonas más de dos
sin las bordadas basquiñas,
sin el manto soplonesco,
sin el garbo ni el chapín,
con el tranzado garbín
y el delantal blanco y fresco,
que van vendiendo cuajada,
más que nieve y que tomillo,
porque aquel amor sencillo
es lo que al buen gusto agrada!

10 *¿De cuándo acá nos vino?*, *op. cit.* (nota 2), vv. 1257-1279.

¿Qué faldellín de persona
grave iguala en nieve y en flores,
al ver en paños menores
una cándida fregona?
¿Para qué puede ser bueno
al marido ni al galán
brindalle con solimán,
que es, en efecto, veneno?[11]

Sin embargo, a comienzos del XVII Lope ya era un profesional de las tablas que conocía perfectamente a su público y sabía que no convenía escribir dos obras demasiado parecidas. Por eso, estos cuatro personajes presentan rasgos individuales que repercuten en la acción. Así lo reconoce Stefano Arata respecto a dos de ellas:

> Al escribir *El acero de Madrid*, Lope recupera ese primer experimento [el del personaje híbrido], pero introduce la figura del galán gracioso en una estrategia dramática más compleja. A diferencia de lo que ocurre en *La noche toledana*, Riselo no es una figura substitutiva del gracioso, sino que —según dijimos— es el protagonista de una nueva vertiente de la acción (la intriga Marcelo-Riselo-Teodora), que se sitúa precisamente entre el eje de los galanes y los criados[12].

Yo creo que en *¿De cuándo acá nos vino?* Lope crea una nueva versión de este *subtipo* dramático, en la cual afina sus dos experimentos anteriores: retoma el modelo de galán gracioso de *La noche toledana* pero coloca en su camino un motivo utilizado en *El acero de Madrid*, como es la solicitud por parte del galán protagonista de que seduzca al personaje femenino, que, por diferentes motivos, entorpece su acercamiento a la dama que desea. Manteniendo la coherencia con el carácter del personaje, el Beltrán de *¿De cuándo acá nos vino?*, al contrario que Riselo, rechaza semejante ruego. Esta negativa repercute en la trama, dejándole momentáneamente alejado de la intriga amorosa principal; puesto que se le relega, en este sentido, a intermitentes escarceos con la servidumbre. En cambio Riselo contribuye a dar mayor complejidad al conflicto principal ya que, al revelarse su fingimiento de seducción a la tía y guardiana de la dama, por los celos de su verdadera pareja, se descubre la relación entre los protagonistas. Parece como si el Beltrán de

11 *La noche toledana*, en *Obras de Lope de Vega Carpio*, *op. cit.* (nota 7), t. XIII, p. 111.

12 *Op. cit.* (nota 1), pp. 44-45.

¿De cuándo acá nos vino? hubiese aprendido de sus antecesores: intenta eludir los problemas en los que sucumbe Riselo, con una actitud tan falta de compromiso como la de su homónimo de *La noche toledana*.

Lope moldea, manipula, modifica sus modelos hasta acoplar un tipo dramático con el que ya ha experimentado, y elige, entre los rasgos con los que lo ha caracterizado en otras ocasiones, aquellos que mejor se adaptan a la intriga que le ocupa y a la fase por la que atraviesa su fórmula dramática. Por eso, en el caso de *Quien ama no haga fieros*, comedia más madura, de rasgos más perfilados, fechada en torno a 1620, a pesar de la hidalguía de Gastón, el personaje está mucho mejor definido y ubicado en el papel de figura del donaire.

El segundo caso en el que quería reparar es el doña Bárbara. Se trata sin duda del personaje más original de *¿De cuándo acá nos vino?*, pero no por ello deja de tener algunos antecedentes en comedias más tempranas y algunas herencias en obras posteriores.

Esta madre soltera y aún joven que ha tenido un comportamiento intachable desde que un conde incumpliera su promesa de matrimonio y la dejara embarazada, pero rica, pierde la cabeza por amor cuando el alférez Leonardo se aposenta en su casa, gracias al engaño de hacerse pasar por su sobrino. Como la crítica ha señalado, Lope no se muestra muy interesado en retratar al personaje de la madre en la realización de sus funciones cotidianas. Las escasas ocasiones en las que aparece en comedias de capa y espada es un personaje marcado con algún rasgo peculiar que aviva la intriga, como en el caso que acabamos de describir. Un personaje femenino similar aparece en cuatro comedias no muy distantes en el tiempo: *La discreta enamorada* (1604-1608), *Los melindres de Belisa* (1606-1608), *La malcasada* (1610-1615) y *Quien ama no haga fieros* (1614-1622). Con diferentes grados de demencia, las progenitoras de estas obras, al igual que doña Bárbara, arriesgan su reputación para satisfacer la pasión que sienten por un joven, que, indefectiblemente, es el mismo al que aman sus hijas.

Podría pensarse que todas ellas se basan en una versión femenina del modelo literario del *senex amans*, y esto no dejaría de ser una conexión evidente, pero existen además una serie de motivos y comportamientos repetidos que no pueden explicarse por una fuente común: en todas ellas se recalca, al menos en una ocasión, la belleza y relativa juventud de las madres; en *¿De cuándo acá nos vino?* y en *La discreta enamorada*, el galán es un guapo alférez cuya apostura militar despierta el deseo de las damas; en *¿De cuándo acá nos vino?* y en *Los melindres de Belisa*, doña Lisarda y doña Bárbara pasan por una primera fase de reconocimiento y autocrítica hacia lo que empiezan a experimentar:

LISARDA: ¿Qué pensamientos son estos que de un esclavo me han dado? Ni es decente mi cuidado ni ellos parecen honestos. Agrádame con extremo su talle, su lengua y cara. ¡Qué liviandad! Amor, para, tente, que perderme temo[13].	BÁRBARA: ¿No ha venido mi sobrino? LUCÍA: Fue a palacio, no vendrá tan presto. BÁRBARA: [*Ap.*] (¡Basta!, que [e]s ya, este mi amor, desatino)[14].

Para llegar, en un paso posterior, a la pérdida absoluta del pudor en aras de una pasión que las lleva a estar en boca de otros:

LISARDA: Déjale te ruego que si él se quiere casar con una esclava, yo quiero casarme con un esclavo. ... TIBERIO Tan necia estás como ellos[15].	LOPE: Que pasa ansí Porque madre y hija están, con tanto desasosiego de celos, que verá un ciego en la locura que dan: las voces, los desafíos, las pendencias son notables[16].

En cambio, Belisa en *La discreta enamorada,* Flora en *Quien ama no haga fieros* y Feliciana en *La malmaridada* se ven inducidas a enamorarse de los galanes por algún otro personaje que las engaña asegurándoles la correspondencia de los jóvenes. A pesar de que el sentimiento de las damas no es espontáneo, en cuanto ven la oportunidad de un nuevo matrimonio pierden los papeles y se ilusionan como adolescentes, provocando la sorpresa burlona del espectador que las sabe engañadas:

BELISA: ¿Qué es ir a Portugal? Hija, las hijas
cuerdas y honradas, todo el gusto suyo
ponen en sólo dársele a sus padres:
ya sabes que soy moza, y que en efecto
estaré más honrada con marido,
y marido que, así te logres, hija,
que me lleva los ojos en mirándole.
¡Qué cortés! ¡Qué galán! ¡Qué lindo talle![17]

***

13 *Los melindres de Belisa*, en *Obras de Lope de Vega Carpio*, *op. cit.* (nota 7), t. XII, p. 665.

14 *¿De cuándo acá nos vino?*, *op. cit.* (nota 2), vv. 1308-1311.

15 *Los melindres de Belisa*, en *Obras de Lope de Vega Carpio*, *op. cit.* (nota 7), t. XII, p. 679-680.

16 *¿De cuándo acá nos vino?*, *op. cit.* (nota 2), vv. 2184-2189.

17 *La discreta enamorada*, en *Obras de Lope de Vega Carpio*, *op. cit.* (nota 6), t. XIV, pp. 420-421.

FLORA: Por mi bien le aborreciste,
Ana, y al conde miraste,
pues para ti padre hallaste
y a mí marido me diste.
Ya estamos los dos casados,
que él me tiene voluntad...[18]

***

LUCRECIA: Madre, ¿qué dices?

FELICIANA: ¿Pues de qué te alteras?
¿Moza no soy? Casarme determino.
Si a don Juan te quitaba, fue de celos
de las gracias que en él ponen los cielos[19].

La certeza del parentesco es más evidente cuando algunas de estas comedias parecen parafrasearse en escenas similares. Las hijas oprimidas por estas madres *locas de amor* protestan con argumentos similares, expresados mediante construcciones sintácticas parecidas, ante las injustas acusaciones de liviandad. Dice Fenisa en *La discreta enamorada*:

FENISA: ¿Qué mancebo me pasea
destos que van dando el talle?
¿Qué guijas desde la calle
me arroja porque le vea?
¿Qué seña me has visto hacer
en la iglesia? ¿Quién me sigue
que a estar celosa te obligue?
¿Qué vieja te vino a ver?
¿Qué billetes me has hallado
con palabras deshonestas?
¿Qué pluma para respuestas,
qué tintero me has quebrado?
¿Qué cinta que no sea tuya
o comprada por tu mano?
¿qué chapín, qué toca?[20]

Mientras que Ángela se expresa en los siguientes términos en *¿De cuándo acá nos vino?*:

18 *Quien ama no haga fieros,* en *Obras de Lope de Vega Carpio, op. cit.* (nota 7), t. XIII, p. 429.

19 *La malcasada*, en *Obras de Lope de Vega Carpio, op. cit.* (nota 7), t. XII, p. 547.

20 *La discreta enamorada*, en *Obras de Lope de Vega Carpio, op. cit.* (nota 6), t. XIV, p. 400.

ÁNGELA: Sí, que debo de morirme
porque de los dos prefieras
al más galán, al mas lindo,
al de mayores finezas.
¿Qué papeles me has hallado?,
¿qué joyas, galas o prendas?
¿Cuándo me has visto escribir,
hablar cifrado, hacer señas?
¿En qué ventana de noche,
en qué balcón, en qué reja
me has visto hablar? ¿Qué embozados,
qué música a nuestra puerta...[21]

Muy representativos de las similitudes estructurales son también los respectivos sonetos, en los que ambas damas se lamentan de tener que olvidarse de sus enamorados, inmediatamente antes de que éstos aparezcan y sean explícitamente rechazados por ellas:

FENISA: Salga el alma de aquel violento rayo
que la dejó como ceniza fría,
porque parezca la esperanza mía
Palma sobre las nieves del Moncayo.
Ya estaba en flor, cuando en mitad De Mayo
el cielo derribó su lozanía;
que cuando muda el tiempo, basta un día
para que su verdor trueque el desmayo.
No más gustos de amor, que son engaños
que llevan la razón por los cabellos;
No sufra el alma tan injustos daños.
No quiero bienes ya, por no perdellos;
Mas ¿cómo olvidaré con desengaños,
si dicen que se aumenta amor con ellos?[22]

***

ÁNGELA: Mal empleados pensamientos míos,
aun antes de nacidos acabados,
pero en buena sazón, desengañados;
que puedo remediar mis desvaríos.
Deriva, amor, de nieve montes fríos;
Que consuma el rigor de tus cuidados;

21 *¿De cuándo acá nos vino?*, *op. cit.* (nota 2), vv. 860-872.
22 *La discreta enamorada*, en *Obras de Lope de Vega Carpio*, *op. cit.* (nota 6), t. XIV, p. 431.

vuelvan, los imposibles declarados,
mis intentos atrás, que no son ríos.
Si se suele sacar la sangre en copia
Para templar el fuego de las venas,
sangrarme yo de amor no es cosa impropia,
Leonardo, si de ti las tengo llenas.
¡Sal de mis brazos!, que eres sangre propia
para que cese el fuego de mis penas[23].

Las coincidencias no parecen casuales entre dos comedias del mismo subgénero a las que separa relativamente poco tiempo, teniendo en cuenta el largo periodo de producción del Fénix.

Todo ello parece indicar que Lope, en un paso previo a la redacción, cuando ideó estos argumentos o construyó los guiones en prosa de cada comedia[24], tuvo en cuenta obras anteriores en las que había introducido un personaje o un motivo similar con una doble intención: aprovechar los elementos ya empleados que pudieran serle útiles pero, al mismo tiempo, mantener la originalidad de la que hacen gala todas sus obras conservadas, al introducir nuevas peripecias o personajes que den un viraje a la acción.

No sé si he conseguido que mi exposición y los ejemplos elegidos sean suficientemente ilustrativos. Sin embargo, a modo de conclusión quisiera destacar que los datos que acabo de presentar de forma sintética han surgido de soslayo, en el curso de una investigación que se centraba en una obra concreta, por lo que es de suponer que este entramado de relaciones sea mucho más amplio y, desde luego, necesite de una dedicación exclusiva.

Por otro lado, quisiera destacar la necesidad de contemplar estas similitudes no sólo como un cúmulo de motivos que puedan servir al crítico para establecer taxonomías, sino como una técnica dramática a la que Lope recurría para construir sus comedias.

A todas las interesantes propuestas de autoinspiración que hemos mencionado al principio, querría sumar, por tanto, la necesidad de prestar más atención a los personajes. La especificidad de ciertos tipos dramáticos hace más fácil detectar la inclusión en sus perfiles de rasgos que comparten con otros posteriores, en cuya génesis han influido.

23 *¿De cuándo acá nos vino?*, *op. cit.* (nota 2), vv. 1636-1649.

24 Véase Machado, Manuel, «Un códice precioso. Manuscrito autógrafo de Lope de Vega», *Revista de bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, I (1924), pp. 208-221, y Machado, Manuel, «La palabra vengada. Plan inédito de una comedia de Lope de Vega», *Revista de bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, II (1925), pp. 302-306.

Con esta sugerencia nos unimos a los que defienden la existencia en la mente de Lope de un fichero de secuencias y motivos formularios, situaciones, parlamentos, variedades métricas y personajes que combinaba con extraordinaria versatilidad para no escribir dos obras iguales. Se trata de lo que viene definiéndose como el «taller de Lope», un proceso de elaboración artesanal de la obra dramática que pasaba por recurrir a piezas y herramientas que le habían dado buen resultado, y emplearlas de nuevo en situaciones propicias.

Propercio y Quevedo

María Azucena Gómez Otero

En las líneas que siguen serán objeto de análisis las influencias clásicas de la elegía romana en el *corpus* poético amoroso de Quevedo; en concreto, Propercio. Se trata de una *expositio* de motivos, *topos*, referencias... que permiten hablar de este conjunto de composiciones como «recreación» y «reactualización» de tópicos literarios, temáticos y formales, procedentes de la antigüedad.

En cuanto al conocimiento que de la cultura clásica poseyera Quevedo, González de Salas reconocía en las «Prevenciones al lector» de una edición del *Parnaso Español*:

> «hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, latinos, italianos y franceses; de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde a sus versos trujo excelentes imitaciones.»

Fruto o no este aserto de la admiración del editor del XVII por el saber filológico del poeta, lo que sí es indudable es la amplia cultura libresca, de base latina, con ramificaciones indeterminadas hacia letras francesas, italianas y quizá hebreas, que poseyó. Los conocimientos de lengua latina debió de adquirirlos en la escuela, y luego iría incrementándolos poco a poco, hasta adquirir un relativo dominio. P. Jauralde[1] recuerda la tendencia parafraseadora y no literal de la cultura de la época. El procedimiento que habitualmente se seguía era la reducción del caudal informativo de los correspondientes pasajes latinos, al mismo tiempo que se los amplificaba retóricamente, demostrando elocuente dicción. Centones y polianteas, además de la lectura directa de textos clásicos, serían los recursos de los que dispondría el autor del *Buscón*, y con los cuales conseguiría que la sentencia clásica resonara en sus escritos como propia.

La manipulación consciente, por parte de Quevedo, de todos y cada uno de los códigos que se hallan a su alcance, es claramente reconocida hoy en día. Su poesía es una especie de «ars combinatoria», resulta-

1 Véase Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.

do del juego intertextual con imágenes, metáforas, etc. de muy variada procedencia. La amorosa nace de la *contaminatio* de *topoi* y estilos, propios, fundamentalmente, de tres tradiciones literarias. La poesía erótica latina, y en concreto la elegía romana, es una de ellas, a la que se unen la lírica cortesana y la poesía petrarquista italiana, al lado de la epigramática y la anacreóntica. Las dos primeras, además, llevaron a cabo una reelaboración de imágenes elegíacas, en variaciones diversas, que ya se habían lexicalizado en el lenguaje poético de la literatura grecolatina.

Propercio dejó cuatro libros de elegías; el primero de los cuales, «Cynthia monobiblos», consta casi por entero de una serie de poemas de amor dedicados a su amada. El tema central de casi todas sus elegías erótico-subjetivas es el amor, concebido como una especie de maldición que lo obliga a fluctuar constantemente entre la felicidad y las desgracias, las dudas y la alegría. El éxtasis amoroso, el tormento... son sentimientos que afloran constantemente y que demuestran su pasión por ella. Amar, para Propercio, es sufrir[2].

Famoso en la Antigüedad pero pronto olvidado en el mundo de la Alta Edad Media, su influencia, no obstante, alcanza entre otros a Petrarca, quien lo redescubrió en la Edad Moderna; a Goethe, con sus *Römische Elegeien* y *Venezianische Epigramme*; o Ezra Pound, con su *Homage to Sextus Propertius*. En el mundo de habla española ha tenido numerosos imitadores y traductores. En sus *Anotaciones a las obras de Garcilaso* Fernando de Herrera transcribe la traducción de la elegía (II, 12), que hiciera Francisco de Medina. La misma traducción aparece en *Theatro de los dioses*, de Fray Baltazar de Victoria. Los primeros versos de la *Canción a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro, recuerdan el comienzo de la elegía (IV, p. 1). Lope de Vega tradujo al castellano la elegía (I, 2), que luego incluyó en el Libro II de su *Arcadia*. Suele citarse, también, la imitación que Quevedo llevó a cabo de la elegía (IV, p. 1) en su silva *Roma Antigua y moderna*, mediatizada por la influencia del francés Joachim du Bellay. El traductor Vicente Mariner se cuenta, asimismo, entre los imitadores del latino. J. Cadalso, ya en el Neoclasicismo, en su *Suplemento al papel intitulado los Eruditos a la Violeta* traduce los doce primeros versos de la elegía (II, p. 1). Y Juan de Iriarte se sirve de un verso (II, 6, p.39) para traducir el refrán «A mujer mala poco aprovecha la guarda», en su *Refranes castellanos traducidos en verso latino*.

La poesía elegíaca, bien como género poético bien como modalidad temática, es una realidad de la poesía áurea que no puede obviarse. Tras

2 Véase Propercio, *Elegías*, Madrid, CSIC, 1984 [I, 7, 5-14].

siglos de olvido, en el Renacimiento, con las recreaciones neolatinas de Ovidio, Propercio y Tibulo, se vuelve al cultivo de la elegía amorosa, prueba del intento de los humanistas por recuperar una temática que adapta motivos y *topoi* latinos a las nuevas convenciones del modelo petrarquista. En el Barroco fue recobrada como género poético. Durante este siglo se siguió practicando el uso de la elegía clásica (con sus dos variantes: funeral y amorosa)[3], y los motivos temáticos y retóricos, los *topoi* y técnicas poéticas de los elegíacos se convirtieron durante el XVII en fuente de imitación de sonetos, canciones, idilios,... y otras formas poéticas. A medida que transcurrían los siglos XVI y XVII la recepción del *corpus* fue variando, al tiempo que la publicación de nuevas ediciones de las poesías de estos autores dieron impulso a novedosas y variadas relecturas. Poco a poco fue convirtiéndose en una modalidad temática. Prueba de ello lo constituye la reelaboración de motivos de filiación elegíaca recreados en la poesía barroca, algunos de los cuales se hallan entre los siguientes:

—El motivo del *paraklausithyron*, donde el amante en situación de *exclusus amator* se queja ante la puerta cerrada de la amada.

—El *topos* de la *prisión de amor*, unido a conceptos como «catenae», «uincula» e «iugi» que ciñen al amante inmovilizando todos sus sentidos. El amor se convierte entonces en un tormento, en un sufrimiento constante donde quien ama se ve sometido a la «dura ley del amor». Vinculado a este *topos* se halla la concepción de la relación amorosa como pérdida de la «libertas» y la conversión del amante en esclavo encadenado, en continuo «seruuitium amoris».

—Las burlas a la divinidad Eros-Cupido, con las consiguientes imprecaciones del amante, quejoso de su estado[4].

—Motivo muy común es el del amante que afirma desear a su amada en sueños; a veces, incluso, cree poseerla, y cuando despierta sufre por no haberlo conseguido; en otras ocasiones imagina un frustrado encuentro y abrazo. Al motivo del sueño puede ir también asociado el del beso. El amante despierta siempre sin haber logrado satisfacer sus deseos.

Una variación del mismo *topos* es la posibilidad de que el amante imagine ver el rostro de la amada o que enfrente las fantasías de la vi-

3 Véase Schwartz, Lía, «*Blanda pharetratos elegeia cantet amores*: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en *La elegía*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996, pp. 101-130.

4 En sus invectivas al Amor, Quevedo sigue a Ovidio. Veáse, Blecua, 310, vv. 9-11; 327, vv. 1-4; 341, vv. 5-8. En este último se acude al tópico del amante vencido y rendido. El uso de terminología militar es un motivo («militia amoris») propio del discurso elegíaco clásico.

gilia con las representaciones oníricas. Se puede incluir aquí el soneto de Blecua 358, relacionándolo con una de las elegías de Propercio (IV, 7). La metáfora de la «imagen vana» nace de la *imitatio* del último verso de la elegía: «Haec postquam querula mecum sub lite peregit, / inter complexus excidit umbra meos» (IV, 7, vv. 95-96). Recuérdese que en el soneto de Quevedo se leía lo siguiente: «A fugitivas sombras doy abrazos: / en los sueños se cansa el alma mía; / paso luchando a solas noche y día / con un trasgo que traigo entre mis brazos. / [...] Voyme a vengar en una imagen vana/ que no se aparta de los ojos míos; / búrlame, y de burlarme corre ufana.» (vv. 1-11).

El uso de «exempla» mitológicos para universalizar la historia del amante, cuyos sufrimientos no puede superar ningún héroe mitológico por grande que sea su castigo o infortunio, es una de las técnicas retóricas características del discurso elegíaco[5].

En la elegía II, 1 por ejemplo, el amante properciano asegura que sólo podrá curar su mal quien sea capaz de deshacer el castigo de Tántalo, el de las Danaides y el de Prometeo. Propercio acude aquí a otro tópico elegíaco: la concepción del amor como enfermedad incurable[6]. La imposibilidad de solucionar los castigos implica la imposibilidad del remedio[7]. Unido a Sísifo y a su pesada carga Tántalo sirve, en otra de las elegías (II, 17, vv. 7-10), para significar la vida penosa y trabajosa del enamorado[8].

En «Lamentación amorosa. Idilio I» (Blecua, 390, vv. 57-64) son Tántalo, Sísifo y Prometeo las figuras mitológicas evocadas e invocadas por el amante que imita, con su sufrimiento, tormentos semejantes a los suyos. En Blecua, 452, vv. 1-11, «Comparación elegante de Hércules con sus penas, y de el «Non plus ultra», de sus columnas, que desmintió el Rey Católico», el yo-poético relaciona su pena de amor con los trabajos de Hércules[9].

Erato, compañera tradicional de la poesía lírica y erótica, se halla al frente del *corpus* amoroso quevediano. Recuérdese su división en dos sec-

5 La abundancia de ejemplos míticos en las elegías de Propercio constituye su dificultad principal. Las referencias no son imposibles de identificar, pero el tropiezo se halla en la intencionalidad de su uso.

6 Repárese, en este sentido, en las composiciones de Blecua, 399, «Farmaceutria o medicamentos enamorados»; 401, v. 51; 426, vv. 1-4 y 49-64, «Alegórica enfermedad y medicina de amante».

7 *Cfr.* Propercio, *Elegías*, II, 1, vv. 57-70; II, vv. 4, 9 y 14, entre otros ejemplos.

8 *Cfr.* «durius in terris nihil est est quod uiuat amante, / nec, modo si sapias, quod minus esse uelis.», con Blecua, 360, vv. 3-4, «y permitidme hacer cosas de loco: / que parezco muy mal amante y cuerdo».

9 Las citas y ejemplos podrían ampliarse.

ciones; o bien una única amada o bien varias. En la primera, la *Musa IV,* «Canta poesías amorosas: esto es, celebración de hermosuras, afectos propios y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte», a cuya sentencia le sigue una lámina con la leyenda: «Erato, nam tu nomen Amoris habes.», cuya fuente directa es Ovidio. Tras la segunda sección, «La misma Musa IV. Canta con singularidad una pasión amorosa.» y « Donde se contiene también una Disertación que la ilustra y adorna, y juntamente se discurre en los nombres supuestos de las poesías semejantes y de otras que se valen de ellos» de G. de Salas que versa sobre la bipartición; el «corpus» petrarquista; analogías entre el italiano y Quevedo en cuanto a la «expresión de sus afectos», los nombres de sus respectivas amadas y varios ejemplos de las mudanzas de los nombres en los versos. En este punto el erudito del XVII se remonta a los epigramáticos griegos y a los elegíacos latinos. Comienza con Ovidio y Corina, a quienes siguen Catulo y Lesbia, luego Propercio y Cintia[10] y, por último, Tibulo y Delia. Con los cómicos y satíricos latinos llega a su fin la «Disertación».

Un gran número de composiciones quevedianas reactualizan el *topos* de la prisión amorosa, que en Quevedo se remonta a las tres tradiciones literarias mencionadas arriba, y que la literatura emblemática renacentista actualizó iconográficamente[11]. El amor se concibe como pérdida de la libertad, como encadenamiento del amante a la amada, a quien sirve como dueña y señora.

En Blecua, 297, vv. 5-8 el yo-poético confiesa «La vida es mi prisión, y no lo creo»; (Blecua, 300), y comienza con «Ya que no puedo l´alma, los dos ojos / vuelvo al dulce lugar, donde, rendida, / dejé mi antigua libertad, vestida / de mis húmedas ropas y despojos». Los conceptos «lazos» y «cerrojos» unidos a la tópica tiranía del Amor conforman el segundo cuarteto: «¡Oh, si sintiera ya los lazos flojos / en que tirano Amor la tiene asida, / o el desengaño tardo de mi vida / a su prisión burlara los cerrojos!». Los tercetos se ocupan, uno, del motivo horaciano (*Odas*, I, 5, vv. 13-16) de colgar la «humida vestimenta» de las paredes de un templo en reconocimiento a la salvación del que escapa de la tormenta y tempestad marinas (vv. 9-11); y, el otro, de la prisión amorosa, vinculada ahora a la eterna contradicción del amante petrarquista, que no quiere recuperar la libertad aunque sabe que es un estado mejor que aquél en que se halla (vv. 12-14).

10 La alusión a Propercio es muy breve: «Y cuando a su *Cynthia* nombrare Propercio, sea *Hostia* a la que disimula». Ovidio es a quien más comentario dedica G. de Salas.

11 Véase Lía Schwartz, «*Prisión* y *desengaño de amor*: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas», *Criticón*, LVI (1992), pp. 21-39.

El concepto petrarquista de no querer recuperar la libertad perdida se reitera en otras composiciones. En Blecua, 372, vv. 12-14 el amante confiesa «Perdí mi libertad y mi tesoro; / perdióse mi esperanza de atrevida. / ¡Triste de mí, que mi verdugo adoro!». El primer terceto de Blecua, 375, vv. 9-11, define al «niño Amor» como «una libertad encarcelada, / que dura hasta el postrero parasismo; / enfermedad que crece si es curada.».

La libertad es un bien insustituible; de ahí que el amante de Aminta, en Blecua, 393, vv. 39-42, confronte su estado pasado con el presente: «Viéronme estas arenas / en otro tiempo, cuando Dios quería, / libre de las cadenas / que tienen en prisión el alma mía. / ¡Oh libertad sagrada!, / quien te perdió no tema perder nada». Asimismo, en Blecua, 397, vv. 61-64, quien ama pierde libertad y, paradójicamente, los deseos de volver a recobrarla: «Perdí mi libertad, y hallé razones / de perder los deseos de buscalla; / perdí la paz, y halléme en la batalla / con mil obligaciones».

Conceptos como «tormento» y la condena a galeras se reiteran con frecuencia. En [Blecua, 303, vv. 25-30], confiesa el amante «Aquí vivo amarrado / a la memoria de mi bien perdido, / a esperanza sin sueldo condenado, / y al duro remo del temor asido; / y en estado tan mísero me veo/ por sólo un sacrilegio del deseo».

Por su parte, el amante de Propercio (II, 3, vv. 45-50) desea también hallarse en prisión e ilustra el concepto de «yugo amoroso» haciendo uso de una imagen del mundo animal, la misma que retomará en II, 5, vv. 11-14 para definir el sentimiento de los enamorados: «His saltem ut tenear iam finibus! [...] / Ac ueluti primo taurus detractar aratra, / post uenit assueto mollis ad arua iugo, / sic primo iuuenes trepidant in amore feroces, / dehinc domiti post haec aequa et iniqua ferunt» (II, 3, vv. 45-50). También, conceptos como el de la cerviz humillada del amante ante la amada son frecuentes (II, vv. 13, 12): «At dum demissis supplex ceruicibus ibam».

Por lo que se refiere al *topos* del amor por un solo sujeto amado, el amante de Propercio adopta una doble actitud; así, hay elegías en las que proclama su amor por una sola amada, y otras en las que opta por más de una. En II, 1, vv. 47-48 exclama «Laus in amore mori: laus altera, si datur uno / posse frui» y confiesa «una meos quoniam praedata est femina sensus, / ex hac ducentur funera nostro domo» (II, 1, vv. 55-56). La misma voz poética defiende en II, 22, vv. 37-42, por el contrario, los beneficios de dos amantes: «Altera me cupidis teneat foueatque lacertis, / altera si forte irata meo sit facta ministro, / ut sciat esse aliam, quae uelit esse mea! / Nam melius duo defendunt retinacula nauim, / tutius et geminos anxia mater alit».

Quevedo recoge el mismo motivo en Blecua, 329 y 330, en cuyos títulos se lee respectivamente: «Filosofía con que intenta que a un mismo tiempo puede un sujeto amar a dos» y «Verifica la sentencia de arriba en dos afectos suyos»[12]. Recuérdese el extenso epígrafe de G. de Salas, quien cita a Alceo, Apuleyo, Ovidio y Propercio, defensores del doble amor, y a Meleagro, a quien «dos ya pocas le parecían; de tres se queja, que adolece su voluntad»[13]. Fue ésta una cuestión muy litigada y discutida en la antigüedad y, ahora, en Blecua, 329, en los doce primeros versos la voz poética demuestra que la doble posibilidad amorosa es factible, y en el terceto final se pregunta: «¿por qué con dos incendios una vida / no podrá fulminar su luz ardiente / en dos diversos astros encendida?». Con el reconocimiento del amor simultáneo unido a la metáfora del naufragio amoroso finaliza Blecua, 330, vv. 9-14: «No de otra suerte entre Rosalba y Flora, / en naufragio amoroso distraído, / ardiente el corazón suspira y llora. // En dos afectos peno dividido; / y una hermosura espera vencedora / que dos triunfos alcance de un vencido».

Para reconocer la relación entre Quevedo y Propercio se acude tradicionalmente a Blecua, 472, vv. 13-14, en cuyo epígrafe se lee «Amor constante más allá de la muerte». Borges, en *Otras inquisiciones* apuntaba «ut meus oblito puluis amore uacet» (Prop. *Eleg.*, I, 19, v. 6) como fuente directa del «serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado»[14]. El amante de Propercio se hallaba seguro de amar a Cintia más allá de la muerte, pero no de que ella le fuese fiel tras ésta.

Otra de las huellas propercianas más reconocidas es el motivo de las «medulas». Nótese la similitud entre los versos de la elegía de Propercio (II, 12, v. 17), concebida temáticamente como justificación del tópico iconográfico del Amor-niño, donde se lee la imprecación del amante al ciego niño alado: «Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, /

12 Véase Schwartz, Lía, «La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo (*Parnaso, Erato* XXXVIII y XXXIX)», *Edad de Oro*, XII (1993), pp. 303-320.

13 «Ovidio, la Elegía X del libro II de los Amores toda la ocupa en persuadir a un amigo suyo que a un mismo tiempo ardía en dos llamas amante, contradiciéndole su engaño, con que le había asegurado que no era posible. Propercio sigue el proprio argumento en la Elegía XXII del lib. II.»

14 Borges señalaba que en numerosas ocasiones el punto de partida de Quevedo era un texto clásico. El «Polvo serán mas polvo enamorado» constituye una recreación, no exaltación, del verso properciano. Para alcanzar a comprender el sentido total de los versos quevedianos conviene añadir a la cita de Borges el verso precedente «Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis». Borges reconoce así el vasto ámbito alcanzado por la obra poética del poeta aurisecular:, desde variaciones de Persio, Séneca, Juvenal... a las Sagradas Escrituras, Joachim de Bellay... *Cfr.* «Quevedo», en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1960, pp. 44-51.

nonne putas miras hunc habuisse manus? / [...] In me tela manent, manet et puerilis imago: / sed certe pennas perdidit ille suas; / euolat, ei, nostro quoniam de pectore nusquam, / assiduusque meo sanguine bella guerit. / Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?» (II, 12, 17); y los tercetos quevedianos «Alma a quien todo un dios prisión ha sido, / venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido, // si cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, más tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado» (Blecua, 472, 9-14).

«A la puerta de Aminta» es el epígrafe que se corresponde con Blecua, 414, composición de autenticidad no totalmente definitiva. Estructura, tema, estilo y la propia autoridad del manuscrito impulsan a Blecua a pensar en él como en uno de los poemas juveniles del poeta. El yo-poético se dirige a la «puerta dura» rogándole que se abra para poder acceder al interior. Las amenazas pasan por recordarle la posibilidad del fuego o la destrucción final por el paso del tiempo. Desde el inicio hasta el verso duodécimo el increpar a la puerta recuerda la elegía (I, 16) de Propercio, cuyo motivo es el del *paraklausíthyron* ('lamento delante de una puerta cerrada') o *Ianuae querela*[15]. Por lo general, en este tipo de composiciones propias de las líricas griega y latina el enamorado se lamenta ante la puerta cerrada, pero en Propercio se asiste al lamento de la «ianua», que se queja de verse obligada a escuchar el vocerío nocturno y de tener que avergonzarse al oír cantares obscenos; además, a partir del verso decimoquinto, ésta reproduce también las quejas del amante: «Ille meos numquam patitur requiescere postis, / arguta referens carmina blanditia: / 'Ianua uel domina penitus crudelior ipsa, / quid mihi tam duris clausa taces foribus? [...] Haec ille et si quae miseri nouistis amantes, / et matutinis obstrepit alitibus. / Sic ego nunc dominae uitiis et semper amantis / fletibus aeterna differior inuidia'» (I, 16, vv. 15-48). Compárese con los versos en los que la voz poética quevediana exclama: «Así, oh puerta dura, / que [...] / el tiempo no te dé por presa el fuego / y cuando ofensa de hacha, vieja, esperes, / no vengas a ser menos de lo que eres / [...] y pruebe lo que pueden mis palabras, / que enmudezcas los goznes y te abras» (Blecua, 414, 1-12).

En «Sencilla significación de afecto amoroso, proporcionada al sujeto amado» (Blecua, 388), una nota precedente de González de Salas informa sobre el «estilo» en los siguientes términos:

15 Un género de origen griego, pronto difundido en Roma. Véanse, entre las composiciones más conocidas, Plauto, *Curc.*, 147ss; Lucrecio, *IV*, 1177ss; Catulo, *LXVII*; Horacio, *Carm.*, III, 10; Tibulo, I, 2, 5; Ovidio, *Am.*, I, 6.

> «Esta canción pareció ponerse aquí para ejemplo oportuno del estilo que han de tener los versos que se envían a mujeres, donde propriamente ha de prevalecer la expresión de los afectos, con frases sencillas y bien colocadas y que no diferencien mucho de las que se usan comúnmente. Es sin duda haberlo enseñado ansí Aurelio Propercio, grande poeta y buen cortesano en la república romana, en la elegía IX, del libro primero, que escribió a su amigo Póntico, poeta también famoso de su edad:
>
> *Plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero,*
> *Carmina mansuetus lenia quaerit Amor*
> *Iquaeso, et tristes istos depone libellos,*
> *Et cane, quod quaeuis nosse puella uelit».*

La composición gira temáticamente en torno a los conceptos: «tormento» amoroso, adoración al ser amado, las penas, la amada como «ídolo» del amante, la muerte inminente... concluyendo tras treinta y siete versos con la decisión tópica «y viendo que es mi muerte, / firme en mi amor y en mi tormento firme, / vengo a matarme yo, por no morirme» (Blecua, 388, vv. 38-40).

En la elegía que menciona G. de Salas (I, 9), el yo-poético plantea la superioridad de poetas épicos frente a líricos. Para Propercio, caído en las redes del amor, más vale un verso de Mimnermo, elegíaco griego creador de la poesía erótica, que un verso homérico. Póntico había sido ya interlocutor de Propercio en I, 7, cuando la disputa sobre la apreciación de los géneros épico y lírico. Póntico representa al primero y es Propercio quien se ocupa de advertirle que no desprecie orgullosamente los tiernos y delicados versos de la lírica[16]. La toma de conciencia sobre el estado amoroso lo insta a rechazar poesía épica en favor de lírica.

Los versos citados por el editor del XVII se hallan colocados en medio de la elegía (vv. 11-14), y en ellos se defiende a Mimnermo frente a Homero: «Más vale en el amor un verso de Mimnermo que Homero: el Amor manso busca plácidos versos. Anda, te ruego, ¡compón estas páginas llorosas y canta lo que a cualquier mujer le place conocer!».

Uno de los motivos más reiterados en la poesía de Propercio es el del «epitafio» y las «cenizas y los huesos» del enamorado. Así, en II,

16 «Te quoque si certo puer hic concusserit arcu, / quod nolim nostros euoluisse deos, / longe castra tibi, longe miser agmina septem / flebis in aeterno surda iacere situ; / et frustra cupies mollem componere uersum, / nec tibi subiciet carmina serus Amor. / Tum me non humilem miraberesaepe poetam, / tunc ego Romanis praeferar ingeniis; / nec poterunt iuuenes nostro reticere sepulcro: / 'Ardoris nostri magne poeta, iaces.' / Tu caue nostra tuo contemnas carmina fastu: / saepe uenit magno faenore tardus Amor.» [I, 7, 15-26].

13, vv. 31-36 y 57-58, donde Propercio afirma que Cintia es causa y fin de su poesía, el amante imagina su muerte y obliga a la amada a oír sus disposiciones funerales. Otros ejemplos se hallan en II, 1, vv. 71-78]; III, 15, v. 46,... Por lo que respecta a las composiciones quevedianas podrían citarse, entre otros, Blecua, 460, cuyo epígrafe reza «Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas»; Blecua, 508; Blecua, 510...

Lo expuesto en las líneas precedentes ha pretendido constituir un rápido y muy somero repaso a las relaciones existentes entre el *corpus* poético amoroso de Quevedo y el discurso elegíaco, con un repaso especial a las correspondencias existentes entre el poeta madrileño y uno de los cultivadores de la elegía romana. Para concluir, recuérdense los conocidos cuartetos del soneto moral [Blecua, 131, vv. 1-8], cuyo epígrafe dice «Desde la Torre», prueba de la importancia que para el autor del *Buscón* tenía el fondo cultural clásico.

BIBLIOGRAFÍA.

Propercio, *Elegías*, Madrid, CSIC, 1984.
— *Poemas*, Barcelona, Bosch, 1985.
Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. L. Schwartz e I. Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
— *Obra poética I, II* y *III*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999.

Espacio y dramaturgia cervantina

Aurelio González

Es evidente que en el teatro la acción debe desarrollarse ante nuestros ojos, y por tanto en el ámbito de un espacio específico en el cual nos hemos reunido como público; éste es el espacio teatral que compartimos con los representantes, sin embargo, a partir de un momento específico en el cual se inicia la magia de la representación teatral, ese espacio que compartíamos se divide, y el espacio escénico recobra su autonomía y especificidad como asiento de la ficción. En el corral de comedias del siglo XVII ese espacio escénico era el tablado también llamado «teatro». La entrada de un actor o alguna música que se oía desde dentro, desde el misterio del vestuario, señalaban al espectador que ese espacio iba a convertirse en otro, en el espacio de la ficción, el auténtico espacio dramático que se construye de múltiples formas. Obviamente, esas acciones eran el equivalente de nuestro moderno subir o abrirse el telón y dejar ver una escenografía que representa otro espacio en el espacio acotado del escenario, el cual se animará y cobrará vida con el inicio de la representación, esto es, con la entrada de los actores y con ellos el inicio de la acción.

Es sabido que hay muchas maneras de construir un espacio dramático, desde la más evidente de la tela pintada o el cartón piedra hasta la más poética que surge de la evocación de la palabra. También está claro que el teatro de los Siglos de Oro usa este último recurso en buena parte de sus manifestaciones, por medio de las tantas veces comentadas didascalias implícitas, cuya abundancia (en comparación con lo escaso de las acotaciones o didascalias explícitas) puede ser una de las razones de su facilidad de lectura, y desde luego de la posibilidad de representación en lo que de hecho es un espacio vacío. En un sentido amplio, el teatro es una manifestación que conjuga las artes del tiempo y del espacio[1], ya que por un lado la palabra puede —por medio de la narración— crear el espacio y marcar el transcurrir del tiempo pero, por otro, todo esto sucede en un espacio concreto que se transforma mediante recursos espectaculares como la escenografía. Al alejarse de este último

1 Para estos dos conceptos y su relación puede verse Kowzan, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 72-73.

recurso y usar la evocación desde el texto, el teatro del Siglo de Oro utiliza lo que Pfister ha llamado una «escenografía de palabras» o un «espacio hablado»[2]; evidentemente, esta forma de crear un espacio no es objetiva, sino subjetiva, ya que se cargará —en la visión del personaje— de sus intereses, valoraciones e interpretaciones de la realidad, con lo cual este espacio adquiere significado más allá de la construcción del mismo como un simple ámbito para el movimiento de los actores. Teatralmente esto es un reto más, pero también hay que tomar en cuenta que, como ha dicho McGrady, «El buen teatro siempre se ha hecho mediante la palabra hablada, con los accesorios escénicos más elementales»[3].

Cervantes, tantas veces citado como el autor con el que se inicia la novela moderna, también era un hombre de teatro que, a pesar de las opiniones de la crítica, tanto antigua como moderna, conocía profundamente el teatro, y es muy probable que, entre 1582 y 1586, hubiera andado por los caminos de España en compañías en las que probablemente remendaba versos y tal vez dejaba entremeses.

A nuestro parecer, la dramaturgia cervantina es entonces resultado de una experiencia y conocimientos escénicos que sirven de fundamento para la creación de espacios dramáticos que reflejan, estructuran y apoyan la intriga dramática, muchas veces construida, como era habitual en el Barroco, a partir de referentes literarios o extradramáticos, como pueden ser una crónica o unas vidas de santos. Con respecto al espacio escénico y dramático, Cervantes maneja con habilidad una amplia gama de recursos teatrales: didascalias implícitas, acotaciones sobre la tramoya y todo el aparato escénico, recursos sonoros y musicales, así como la caracterización —por medio del vestido— de los personajes, para sugerir los distintos ámbitos espaciales, y permitir al espectador situarse en ellos, así como para apoyar las distintas funciones que el espacio puede cumplir en el desarrollo de una historia.

Para Cervantes, como ha dicho Canavaggio, el espacio «n'est pas un espace réel que l'on puisse jalonner à la façon d'un enclos. C'est un espace métaphorique né d'actions fictives, puisqu'engendrées elles mêmes par un dialogue»[4]. Desde esta perspectiva, hay una relación directa que se establece entre el texto dramático y su organización visual: el espa-

2 Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 16 y 267.

3 McGrady, Donald, ed., *Prólogo* a *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 17-18.

4 Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturgue. Un thèâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, pp. 206-207.

cio escénico, espacio en el cual se objetivará el texto dramático al representarse a través de un texto espectacular (el montaje), lo que hace que dichos espacios adquieran una dimensión estructurante de la obra[5].

Revisemos rápidamente cómo construye Cervantes dramáticamente sus obras, y el peso que pueden tener en esta construcción las modalidades del espacio.

Podemos hablar de una triple concepción espacial, a partir de la cual el espacio teatral es aquel que involucra al público espectador en el edificio del teatro, en el cual tenemos un espacio acotado que es el escénico —en los corrales del Siglo de Oro, el tablado—, el cual se convertirá, siguiendo los avatares de la representación, en distintos espacios dramáticos particulares —los espacios de la ficción—, ya sea por medio de la caracterización escenográfica, de tipo más o menos realista o simplemente sugerida, ya por medio de los parlamentos de los propios personajes que interpretan los actores. El teatro de corral de los Siglos de Oro generalmente emplea esta última técnica, y Cervantes no se aleja de ella pero la maneja con un estilo propio.

En la apertura de la primera jornada de *Los baños de Argel*, por ejemplo, la acción se sitúa a campo abierto, y el público se entera de ello por medio de las palabras que dirige Yzuf a sus compañeros:

> De en uno en uno y con silencio vengan,
> que ésta es la trocha, y el lugar es éste,
> y a la parte del monte más se atengan.
> (*Baños de Argel* I, vv. 1-3)[6]

En esta obra el dramatismo se incrementa por la presentación de un espacio en un tiempo anterior a la intriga en el cual los cristianos no

5 Sobre esta relación pueden verse algunos de mis trabajos en torno a diversos autores del Siglo de Oro: «El espacio teatral en *Los empeños de una casa*», en Poot Herrera, Sara, ed., *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 269-277; «La construcción del espacio en *El anzuelo de Fenisa*», en Campbell, Y., ed., *El escritor y la escena III*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 173-185; «Lope: construcción de espacios dramáticos», en Profeti, Maria Grazia, ed., *«...Otro Lope no ha de haber...»*, 3 vols., Firenze, Alinea, 2000, t. II, pp. 23-36; «Espacio y construcción dramática de *La entretenida* de Cervantes», en Strosetzki, Christoph, ed., *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 635-641; «Los espacios del Barroco en Calderón», en González, Aurelio, ed., *Calderón 1600-2000*, México, El Colegio de México, 2002, pp. 59-77.

6 Todas las citas provienen de Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, eds. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987. Se indica número de jornada y versos.

eran cautivos. Dicho de otro modo, la realidad escénica del cautiverio no sólo presupone la existencia de un tiempo y un espacio de libertad donde no rigen las leyes de la opresión y la violencia, sino que este espacio ha sido conocido por el espectador, de ahí que sea importante la creación de esa primera secuencia en las costas españolas como elemento potenciador del dramatismo de la comedia.

Algo similar ocurre en *El rufián dichoso*, donde la santidad y la vida rufianesca exigen su propio espacio, y para que la obra funcione mejor dramáticamente no basta con la presentación piadosa de la vida de santidad, y la rememoración —con la consiguiente creación diegética (que no mimética) de un espacio— de la vida de perdición en Sevilla de Cristóbal de Lugo. La obra se apoya precisamente en la existencia escénica de dos espacios dramáticos.

En líneas generales, en *El rufián dichoso* nos encontramos con que la comedia parte de una concepción dramática muy clara y muy personal de Cervantes, quien, aunque adopta el «modelo» general de la comedia hagiográfica, le da un estilo particular.

Esta seguridad en la concepción dramática de la obra está explícita en el diálogo entre la Curiosidad y la Comedia al principio de la segunda jornada:

> A México y a Sevilla
> he juntado en un instante,
> surciendo con la primera
> ésta y la tercera parte:
> una de su vida libre,
> otra de su vida grave,
> otra de su santa muerte
> y de sus milagros grandes.
> (*El rufián dichoso*, II, vv. 1289-1296)

Con respecto al espacio, está claro que Cervantes no respeta la unidad de lugar. Esta desviación de los cánones aristotélicos no habría sido necesaria si lo que persiguiera la comedia hubiera sido simplemente presentar (como sucede en muchas comedias hagiográficas) la santa vida de Fray Cristóbal de la Cruz, pues en ese caso habría bastado ubicar todas las escenas en el monasterio dominico de la Ciudad de México. Sin embargo, a nuestro parecer, lo que pretende Cervantes es dramatizar, dentro de lo que permite su concepción de fidelidad a la verdad, la vida del hombre y su proceso de santidad, y no sólo la piedad del dominico, y por lo tanto se vuelve de gran importancia representar también su transformación y conversión. De ahí que presentar dramáticamente en escena la etapa sevillana de la vida de Fray Cristóbal no sea un simple pre-

ámbulo de su vida religiosa —como ya se ha observado que sucede en la crónica de Dávila o en la obra de Osorio de San Román—, sino parte importante de su trayectoria vital, pues es el término de referencia dramático para su calificación de santidad.

Esto obliga a Cervantes a manejar dos lugares muy alejados geográficamente: el primero de ellos muy conocido por él (Sevilla), y el otro (la Nueva España) desconocido y que no pasaba de ser una referencia determinada por su fuente cronística; casi un tópico de la época.

En el manejo del espacio teatral, Cervantes mantiene constante, a lo largo de toda la comedia, el tratamiento que da a la representación de los dos lugares —Sevilla y México—, 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.

Cada uno de estos dos espacios corresponde, en el significado de la obra, a un mundo distinto en el cual van a llevarse a cabo distintas acciones y con sentido opuesto (caducidad *versus* trascendencia). México es el lugar de la conquista espiritual, de la fe y la trascendencia:

> Está entre aquestos bárbaros aún niña
> la fe cristiana, y faltan los obreros
> que cultiven aquí de Dios la viña,
> y la leche mejor, y los aceros,
> que a entrambas les hará mayor provecho.
> (*El rufián dichoso*, II, vv. 1475-1479)

Sevilla, por el contrario, es el ámbito de los placeres y de la elección:

> ¡Oh feliz siglo dorado,
> tiempo alegre y venturoso,
> adonde la libertad
> brindaba a la voluntad
> del gusto más exquisito.
> (*El rufián dichoso*, II, vv. 1366-1370)

En esta oposición es muy importante, por su valor simbólico, la caracterización plena y detallada del mundo sevillano, para poder realzar más, por contraste, el valor del mundo que obtiene Cristóbal de Lugo con su conversión y transformación en Fray Cristóbal de la Cruz. No hay que olvidar que la conversión del estudiante Lugo es un acto de libertad, de plena elección y voluntad (y en esto se aleja Cervantes del esquema tradicional de la «comedia de santos» que habitualmente utiliza el recurso del hecho sobrenatural, la aparición divina, etc.) y que por lo tanto el joven es plenamente consciente del mundo que abandona.

Otro ejemplo de la importancia del espacio en la construcción dramática lo tenemos en *El gallardo español*. Ya en otro lugar he planteado[7] la importancia que tiene en esa obra el doble espacio como soporte de la trama, pues hay dualidad en ella (una trama 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 desde luego 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. Así, el aduar contiene las historias amorosas y los personajes sólo se desplazan a Orán en el momento en que el mundo amoroso debe ser reordenado, una vez que terminó el conflicto guerrero.

A pesar de la dificultad del manejo del doble espacio teatral, Cervantes delimita correctamente la relación de cada uno con la trama respectiva, estructurando de hecho la comedia en función del espacio mismo que maneja con conocimiento del escenario. En nuestros días el manejo de la oscuridad como recurso para el cambio de lugar sería lo más fácil y socorrido, pero en la época de los corrales lo que señalaría los dos espacios sería probablemente la entrada y salida sin transición de los actores en dos lugares distintos del escenario, no muy marcados escenográficamente. El conocimiento teatral de Cervantes también nos sugiere que, al menos en dos escenas —la llegada de Alimuzel y la batalla en las murallas—, amplía el espacio del escenario y usa el teatro y el tablado.

En otras obras como *La casa de los celos*, en la que Cervantes parece limitarse a reelaborar motivos extraídos de textos no dramáticos, ya sea de la tradición literaria italiana (*El Orlando enamorado*, de Mateo Boiardo, sobre todo, pero también el *Orlando enamorado* de Ariosto), ya de la bucólica (desde la *Égloga de Plácida y Victoriano* a la *Galatea*), ya del Romancero nuevo (su *Romance de la morada de los celos*)[8]. Está claro que la obra acumula elementos literarios de muy diversa procedencia, pero esto es un poco el arte y artificio cervantino: crear literatura a partir de la misma literatura; ahora son la novela de caballerías y la pastoril las que parecen ser la fuente de este texto de literatura dramática que se actualiza en el escenario con un hálito de cosa extraña.

Es indudable el origen temático de la obra, así como que «la materia carolingia tal como la elaboró el Renacimiento italiano sirve de base para la comedia [...] Cervantes parte del mundo imaginario renacentis-

7 «Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes», en Campbell, Ysla, ed., *El escritor y la escena*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 95-103.

8 Véase Cervantes, M. de, *Teatro completo*, *op. cit.* (nota 6), p. 107.

ta precisamente para llegar al mundo poético barroco»[9], pero en *La casa de los celos* tenemos una verdadera comedia de «efectos escénicos», en la cual la música, la utilería y demás elementos, como el canto o el vestuario, juegan un papel muy importante. Así como en el *Laberinto de amor* el ocultamiento de identidades y cambios de vestido jugaba un papel preponderante, aquí, además de estos recursos, hay que agregar las apariciones y desapariciones por trampas y tramoyas.

Toda la obra va a estar recorrida por una idea de espectacularidad más propia de un escenario cortesano que del tablado de un corral, aunque sería perfectamente representable en este espacio teatral.

La voluntad de espectacularidad de esta obra es evidente, incluso con el recorrido del cortejo por el espacio de los espectadores[10]. A esto hay que agregar la aparición del demonio en el escenario: la ornamentación vegetal naturalista, que se aleja de las selvas de Ardenia del *Orlando* y adquiere nuevos simbolismos que nos remiten a la fuerza de los celos[11]. Se trata de crear en primer lugar un mundo caballeresco, mágico y ficticio, que pueda permitir la admiración pero también la risa.

El uso de maquinaria como la tramoya[12] es un recurso conectado directamente con la espectacularidad de la obra, y esencial en un espacio dramático, construido desde el texto, en el cual la magia es posible. El espacio de la ficción debe hacer verosímil este tipo de situaciones y aceptable la presencia de los personajes alegóricos antes mencionados. Todo esto debía de provocar resonancias en algunos espectadores de lecturas anteriores de novelas pastoriles o —evidentemente— de los textos ariostescos. En el resto de los espectadores la sugerencia era lo suficientemente fuerte como para permitirles imaginar un espacio novelesco maravilloso tan atractivo como para fijar su atención.

9 Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1974, p. 74.

10 En otras comedias Cervantes ya había usado este recurso; así, por ejemplo, en *El gallardo español* se indica: «Entra Alimuzel, a caballo, con lanza y adarga», lo cual expande el espacio teatral de la muralla a un ámbito más amplio. En este sentido, Agustín de la Granja nos dice que «La aparición y el avance del jinete no podía ser sino desde las puertas del corral hasta el tablado». («El actor y la elocuencia de lo espectacular», en Díez Borque, José M.ª, ed., *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis, 1989, p. 107).

11 Canavaggio, Jean, «Le décor sylvestre de *La casa de los celos*: mise en scène et symboles», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Éditions hispaniques, 1975, t. I, pp. 137-143.

12 «Máquina que usan las farsas para la representación propria de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio u circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia de papel, que representa el que viene en ella. Ejecútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas o tornos», *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969.

Cervantes no es ajeno a su tiempo y a las convenciones teatrales de su momento, pero esto no quiere decir que no busque sus soluciones personales o que no tenga una clara conciencia de las relaciones del texto con la representación. Él se apoya en su conocimiento del escenario para la construcción de sus textos dramáticos, tal como podía haberlo hecho Lope. Por otra parte, no hay que olvidar que el teatro barroco no es una simple repetición de fórmulas estereotipadas, sino un marco abierto a la creatividad y a la referencialidad cargada de intenciones. El mismo Lope rompía las convenciones que a él se le atribuyen.

En sus comedias, Cervantes desarrolla tramas y temas conocidos, incluso con una buena dosis de humor —*La casa de los celos* o *La entretenida*—, y hace planteamientos escénicos atractivos por su fantasía, que además son sólidos apoyos para proyectar el contenido de sus obras, desarrollando así, simultáneamente, la doble textualidad teatral (dramática y espectacular) en un hecho teatral global. Podemos concluir diciendo que, en buena medida, en las comedias cervantinas la estructura espacial también es significado.

La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica

Lola González

A mediados del siglo XVI aparece en el teatro y en la novela el motivo de la mujer vestida de hombre. Esta creación literaria tiene fortuna y es acogida con amplia generosidad en las tablas durante todo el siglo XVII[1]. De esta extraordinaria aceptación se hacía eco Lope de Vega en su «Arte nuevo de hacer comedias» cuando decía: «Las damas no desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho» (vv. 281-284). El poema en el que se encuentra esta declaración pertenece a 1609, época en la que ya el Fénix había tratado abundantemente el tema. El motivo fue empleado por el dramaturgo en sus primeras producciones (entre 1579 y 1603 escribió más de una veintena de comedias con este asunto) y luego entró, unas veces como motivo principal, otras como secundario y episódico, en un gran número de comedias suyas posteriores[2].

El recurso de sacar a escena a una mujer vestida de hombre se hizo tan popular en el teatro del XVII que todos los dramaturgos seguidores de Lope de Vega se sirvieron de él en obras principales.

La producción literaria y la representación escénica gozaron de tal éxito que ninguna recomendación o prohibición, de las múltiples que se originaron en la época en torno al teatro y al vestido varonil, fueron obstáculo suficiente para detenerlas. La controversia duró todo el siglo XVII y parte del XVIII, periodo en el que los moralistas, especialmente los eclesiásticos, cargan con especial dureza contra el disfraz varonil de las mujeres. Con frecuencia éste parece ser el principal motivo por el que la representación de las comedías debía de abolirse[3].

1 Véase Bravo Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español,* Madrid, SGEL, 1976.

2 *Idem,* p. 33.

3 En la variada gama de protestas que origina la expansión de la Comedia Nueva una de las cuestiones que alcanza especial virulencia es el de la mujer vestida de hombre. Aunque el tema fue debatido desde el ámbito seglar y eclesiástico, fue este último el que persiguió obsesivamente el espectáculo teatral y la vestimenta y el disfraz varonil adoptado por las actrices. Recientemente la profesora Piedad Bolaños ha demostrado en un detallado estudio cómo el auge que la vida escénica de la ciudad de Sevilla desarrolló durante el Siglo de Oro se vio perturbado por las disputas sobre la licitud moral de las representaciones teatrales que originaron el cierre de los últimos corra-

Del tópico de la mujer vestida de hombre en el teatro del Siglo de Oro se ha ocupado bastante la crítica pero contemplando las obras que lo contienen en su vertiente de creación literaria. En esta comunicación, y en la medida en que el tiempo y el espacio de que dispongo me lo permitan, me gustaría ofrecer algunos de los resultados obtenidos a raíz de una primera aproximación al motivo desde el punto de vista única y exclusivamente teatral.

He de comenzar diciendo que para este primer tanteo he tenido que sortear dos obstáculos: el primero venía dado por el extraordinario número de obras en las que sale una mujer vestida de hombre. El segundo problema lo presentaba la documentación existente sobre el teatro del Siglo de Oro, una documentación ingente, compleja y, sobre todo, dispersa, que dificulta sobremanera el estudio de un aspecto en particular como el atendido en este trabajo. Afortunadamente, la dificultad que la documentación planteaba se ha visto paliada con la consulta del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*[4] que un equipo de investigadores, entre los cuales tengo el honor de contarme, está elaborando bajo la dirección de la Dra. Teresa Ferrer Valls de la Univesitat de Valéncia. En este *Diccionario* se reúnen las «abundantes y dispersas noticias documentales que hoy tenemos publicadas sobre todos aquellos actores y autores cuya actividad profesional se documenta con anterioridad a 1700. La reunión de todo este material y su almacenamiento sobre un soporte informático presentan grandes ventajas para el investigador por lo que supone de poder acceder a través de una única consulta a toda la información que poseemos sobre un determinado autor o actor. Para el tema de esta comunicación ha sido, pues, de gran ayuda poder consultar las fichas de algunas de las actrices que se especializaron en el traje varonil. Sin embargo, localizar las obras en las que aparece el motivo ha sido mucho más complicado y lento, ya que las fichas de las actrices en cuestión no siempre incluyen las obras representadas por ellas, y, en estos casos, he tenido que recurrir a la ficha del

les —el del Coliseo y el de la Montería— en 1679. Para el tema concreto que nos ocupa es interesante constatar el caso de un clérigo —el Vicario de la localidad de Constantina—, que para eludir el castigo del Rey por no haber impedido la representación a unos comediantes, argumenta en su favor que las funciones «no han sido hechas en público, sino en casa de caballeros; que no ha habido escándalo; *ni ha vestido mujer traje de hombre...*» (véase Bolaños, Donoso, Piedad, «De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)», en *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Scriptura,* 17 (2002), pp. 84). El subrayado es mío.

4 Este proyecto, en el que vengo colaborando desde 1995, está financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BFF 2002-00294). Para más datos sobre el mismo véase Ferrer Valls, Teresa, «Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de Actores*», *Diablotexto* 4/5 (1997-1998), pp. 115-141.

autor o autores de comedias con los que trabajó. La búsqueda por los títulos de las obras tampoco ha sido del todo satisfactoria, ya que para encontrar el título de una obra se ha de operar con algunos de los términos presentes en dicho título, a modo de palabra clave, de manera que la base de datos puede arrojar desde una decena a un centenar de registros. Finalmente, la búsqueda por el autor de la obra tampoco es, por el momento, eficiente, ya que si buscamos por Lope de Vega, el número de registros obtenidos con este nombre es de 586 y para el caso de Calderón, otro ejemplo, de 313. Sea como fuere, hay que reconocer que, sin la consulta del *Diccionario,* un trabajo como éste habría tardado mucho más tiempo en elaborarse. La ayuda auxiliar prestada, pues, por el *Diccionario* ha sido muy importante, y, con toda seguridad, en un futuro inmediato será una útil herramienta de trabajo para el investigador del teatro áureo.

Volviendo al tema, decía al inicio de esta comunicación que el motivo de la mujer vestida de hombre generó una gran cantidad de comedias, y que el éxito que estas comedias tuvieron dio lugar a que algunas comediantas se especializaran en la representación del tipo de la vestida de varón. Al hablar de las comediantas más famosas del XVII en su tratado sobre la comedia y el histrionismo, Casiano Pellicer cita algunas que destacan por el arte especial con que desempeñaban este papel: Francisca Baltasara, más conocida como «La Baltasara», Bárbara Coronel, Jusepa Vaca, Micaela Fernández, María de Navas, Francisca Vallejo, Ana Muñoz y Juana de Villalba. A esta lista habría que añadir los nombres de María de Córdoba, «Amarilis», María Quiñoñes, Manuela Escamilla, María Alvarez de Toledo, «la Perendenga», Francisca Bezón, «la Bezona», Isabel de Castro, Fabiana Laura, Eufrasia María Reina, Andrea de Salazar, Serafina Manuela, Antonia Manuela Sevillano y Margarita Zuazo, entre otras. Sin duda, esta relación es la prueba evidente del éxito que tuvo en las tablas el motivo de la mujer vestida de hombre, y pone de manifiesto una realidad importante en torno a las actrices de la época y la función que la mujer ejercía en las compañías de comedias en las que, además de desempeñar los papeles de actrices en la triple modalidad de recitado, canto y baile, también asumieron la función de «actores». Entre los casos más relevantes están el de la actriz Jusepa Vaca —concienzudamente estudiado por Mercedes de los Reyes Peña[5]—, que junto con María de Córdoba «la divina

5 Reyes Peña, Mercedes de los, «En torno a la actriz Jusepa Vaca», en Martínez Berbel, Juan A. y Castilla Pérez, Roberto, eds., *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua»,* Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, pp. 49-82.

Amarilis» «se lucieron mucho haciendo estos papeles vestidas de hombre»[6]. Francisca Baltasara, otra de las grandes actrices de la época, consiguió sus grandes triunfos en la compañía de Juan de Heredia, en la que representó primeras damas «y otros papeles vestida de hombre, montando a caballo, haciendo de valiente en retos y desafíos, con los que tuvo mucho éxito, tanto que, gracias a ella, se pagaban las deudas del autor, como se afama en la comedia *La Baltasara,* compuesta en su honor»[7]. De la actriz Micaela Fernández dice la *Genealogía* que «fue muy celebrada representando con disfraz varonil»[8]. En la representación de la comedia *Hércules o Fieras afemina amor,* de Pedro Calderón de la Barca, estrenada el día 29 de enero de 1672 en el Salón Dorado del Buen Retiro a costa del Príncipe de Astillano, para servir y festejar a SS.MM., la actriz Manuela [de] Escamilla, «hace el papel de bobo, dice la fuente consultada— se viste de hombre y actúa en el fin de fiesta»[9].

De entre las actrices más famosas que se especializaron en la representación de la mujer vestida de hombre, mencionadas más arriba, he seleccionado el nombre de María de Navas porque, en el momento de realizar este trabajo, tenemos en gran parte reconstruido el repertorio de obras que representó; un repertorio del que he tratado, en un estudio anterior en el que he esbozado, hasta donde los documentos disponibles lo han permitido, la biografía y actividad teatral de esta actriz de finales del XVII[10]. Este repertorio es muy representativo, y se ofrece como espectro ideal desde el que realizar esta primera aproximación a la realidad teatral de las obras en las que aparece la mujer vestida de hombre.

En primer lugar, María de Navas usó el traje varonil para desempeñar el papel de actor, con el que tuvo gran éxito. Las noticias que existen sobre la actriz hablan de que vistió el traje varonil para representar

6 Véase González de Amezúa, Agustín, «Unas notas sobre la Calderona», en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Hintington,* Welleslwy, Mass. Spanish Department-Wellwalwy College, 1952, p. 36.

7 Véase Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España,* Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, II, pp. 49-51.

8 Véase Shergold, Norman D. y Varey, John E., eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España,* London, Tamesis Books, 1985 (Fuentes para la Historia del Teatro en España, II), p. 471.

9 Véase Rich Greer, Margaret y Varey, John E., *El teatro palaciego en Madrid (1586-1707). Estudio y Documentos*, London, Tamesis Books, 1997 (Fuentes para la Historia del Teatro en España, XXIX), pp. 34, 37 y 39.

10 Véase González, Lola, «María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del XVII», *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Scriptura,* cit. (nota 3), pp. 177-209.

«galanes». El texto de la *Genealogía* informa de que María de Navas hizo «damas y galanes vistiendose de hombre en la compañía de que hera autora», esto es, en la temporada teatral de 1703, cuando se encontraba en Valencia con su compañía para representar, comenzando a hacerlo el 26 de abril[11]. Refiriéndose a esta misma circunstancia, en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España,* Pellicer define a María de Navas como «actriz protea, en cuya compañía, y tras volver a las Tablas en 1700 después de un breve paréntesis conventual, [como] autora, hizo los galanes vistiendo de hombre»[12]. En la temporada teatral de 1703-1704 María de Navas volvió a la escena como autora de comedias «con el sexo cambiado, pues se trocó en altivo y arrogante galán, dejando los papeles de mujer por los de hombre [...] ejecutando con tal arte los personajes de caballero, que los lindos se morían por ella viéndola en traje de hombre llevado con tanta elegancia y soltura»[13]. Por el momento no he encontrado, en los documentos publicados sobre el teatro del Siglo de Oro, referencia alguna a las obras que María de Navas representó de galán asumiendo la función de «actor». Las únicas referencias se encuentran en los manuscritos de tres piezas dramáticas breves en los que puede leerse el nombre de esta actriz y el del resto de los actores y actrices que conformaron el elenco en el momento de la representación. Las tres piezas dramáticas a las que me refiero son la segunda versión de la mojiganga *Las casas de Madrid,* de Juan Francisco Tejera, donde aparece vestida de soldado; la mojiganga para el auto sacramental *El primer duelo del mundo,* de Bances Candamo, en la que sale de viejo venerable, y la mojiganga dramática *El mundo al revés,* anónima[14], en la que hace el papel de marido, saliendo a escena con «espada y broquel». La segunda versión de la mojiganga de Juan Francisco Tejera se representó entre 1678 y 1679. La de Bances para el auto sacramental *El primer duelo del mundo*[15] fue escenificada el 29 de mayo de 1687, ante los reyes

11 Véase *Genealogía...*, *op. cit.* (nota 8), p. 476.

12 Véase Pellicer, *op. cit.* (nota 7), pp. 106-107.

13 Véase *Enciclopedia Universal Ilustrada,* Madrid, Espasa-Calpe, vol. 37, 1302-1303.

14 Véanse de Buezo, Catalina, «La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una 'autora' aventurera», en García Lorenzo, Luciano, ed., *Autoras y actrices en la historia del teatro español,* Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 269-286 y *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro,* I. Estudio, Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 460-461.

15 En Varey, John E. y Shergold, Norman D., *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, 1975 (Fuentes para la Historia del Teatro en España, V), pp. 192-193, el auto aparece con el título *El primer duelo de España.* Sin embargo, debe de tratarse de un error de transcripción ya que, como *El primer duelo del mundo,* lo encontramos junto al auto titulado *Gedeón divino y hu-*

en Palacio, y, en 1697, también en Palacio, representó la mojiganga anónima titulada *El mundo al revés.* Es interesante señalar que María de Navas inició su carrera teatral con las dos versiones de la mojiganga dramática de Juan Francisco Tejera cuando contaba tan sólo 12 ó 13 años. Según los documentos consultados, no volvería a desempeñar la función de «actor» hasta 1700, cuando ya era actriz consumada, después de haber trabajado a las órdenes de los autores Agustín Manuel de Castilla, «Calancilla», Rosendo López de Estrada, Carlos Vallejo, Juan de Cárdenas, Juan Francisco Saelices, Antonio Ruiz, Juan Bautista Chavarría y José de Prado, y siempre haciendo los papeles de primera dama.

A lo largo de su relativamente corta pero intensa carrera teatral (contaba cuarenta y cinco años cuando murió, el 5 de marzo de 1721, mientras se encontraba trabajando a las órdenes del autor José de Prado), María de Navas desplegó un amplio repertorio de comedias que rebasa con creces el centenar; comedias representadas en los corrales y, mayoritariamente, en los escenarios palaciegos de Madrid. De ese importante número de comedias cabe destacar aquellas que contienen de forma principal el motivo de la mujer vestida de hombre. Los títulos son los siguientes: *Amor, ingenio y mujer* de Mira de Amescua, *Afectos de odio y amor, La niña de Gómez Arias, La hija del aire* y *Las manos blancas no ofenden,* de Calderón; *Las amazonas de Escitia,* de Antonio de Solís; *El triunfo de Judit,* de Juan de Vera Tassis; *Mari-Hernández «la Gallega»,* de Tirso de Molina; *San Franco de Sena,* de Moreto; *El rayo de Andalucía,* de Álvaro Cubillo de Aragón; *La dama capitán,* de los hermanos Figueroa. En este breve repertorio de comedias encontramos las dos figuras más representativas en las que desemboca la variada tipología de esta índole que existe en la literatura española: la de la mujer enamorada y la de la heroica-guerrera. En el corpus dramático representado por María de Navas predomina claramente la segunda tipología. Este dato es muy interesante, ya que viene a ratificar, desde la realidad teatral, que el de la heroica-hombruna es, a grandes rasgos, el motivo más frecuente en todo el Siglo de Oro. Otro dato interesante

mano. Ambos autos fueron propuestos por la correspondiente Junta y aprobados por S.M. para ser representados en la fiesta del Corpus de 1687. *Cfr.* doc. núm 196, que recoge los Autos del Corpus representados en Madrid desde 1682 hasta 1700 (véase Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca,* t. I, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905, p. 437). El auto de Bances se representó también el 30 de mayo ante el Consejo de Castilla, en las casas del Ayuntamiento, el 31 de mayo se representó en el mismo lugar ante la Villa; y el 1 de junio, «en las casas de el Señor Marqués de los Velez» ante el Consejo de Indias.

que cabe señalar es que en ese repertorio se encuentran obras en las que la mujer se viste de hombre sin ocultar su aspecto físico, y obras en las que la indumentaria masculina sirve para hacerse pasar por hombre ocultando su verdadera identidad al resto de los personajes. María de Navas tuvo que «disfrazarse» de varón para representar *La hija del aire, Las manos blancas no ofenden* y *Amor, ingenio y mujer.* Para el resto, debió de «vestirse», más o menos, con el atuendo masculino para encarnar al tipo de la hombruna. En *Afectos de odio y amor* y *La niña de Gómez Arias* lo que se pone de relieve no es tanto el traje como la inclinación varonil de las protagonistas. Contrariamente a la costumbre de disfrazar a la mujer de hombre, que se convirtió en una verdadera manía, Calderón apenas resalta el tópico prestándole escasa atención. Aunque creó muchas mujeres varoniles, muy pocas veces las viste de varón[16]. *La hija del aire* es una excepción a esta frecuencia y presenta el caso, para él nuevo, de que la protagonista, Semíramis, use el traje de hombre movida por la ambición de poder. En la línea de «auténticas mujeres varoniles» están *Las Amazonas de Escitia, MariHernández «la Gallega», San Franco de Sena, El rayo de Andalucía* y *La dama capitán.*

Para tener una visión más global de la suerte que corrieron esas comedias en las tablas he clasificado en cuatro grupos, según el tipo de mujer varonil, las obras representadas por María de Navas.

Así, al primer grupo, que gira en torno al tópico de la mujer vestida de hombre en su faceta de auténticas mujeres hombrunas, pertenecen *Las amazonas, La dama capitán y El rayo de Andalucía.*

Al segundo pertenecen las comedias *Afectos de odio y amor, La hija del aire* y *El triunfo de Judith,* obras en las que las protagonistas no desarrollan la faceta de guerreras pero desempeñan, en cambio, algún oficio, o encarnan cierta cualidad o virtud consideradas en la época como exclusivas del varón.

Del tercer grupo, el de las enamoradas que se ven obligadas a guerrear —las «Bradamantes»—, forman parte *La niña de Gómez Arias, San Franco de Sena* y *Mari-Hernández «la Gallega».* Las dos primeras comedias de este grupo tienen en común que sus protagonistas, Gracia y Lucrecia, se convierten al bandolerismo. En la tercera y última, Mari-Hernández, villana gallega, enamorada y abandonada, se ve obligada a vestirse de hombre y luchar como un guerrero para recuperar al galán.

Finalmente, al cuarto grupo pertenecen las comedias *Amor, ingenio y mujer,* de Antonio Mira de Amescua, y *Las manos blancas no ofenden,* de Calderón, en las que el motivo o circunstancia que lleva a sus

16 Véase Bravo Villasante, Carmen, *op. cit.* (nota 1), p. 99.

protagonistas a vestirse de hombre no es una irreprimible inclinación hacia lo masculino, sino el uso de esta indumentaria para seguir al enamorado.

Tras la clasificación de las comedias en esos cuatro grupos he recogido en cada uno de ellos los autores y autoras que las representaron, fecha y lugar, además de indicar los antecedentes «lopeveguianos» y la representación o representaciones de las que estas obras antecesoras fueron objeto. Sin embargo, para no sobrepasar el tiempo del que dispongo y no abusar de la paciencia de los presentes, voy a exponer ahora solamente lo concerniente al primer grupo, dejando para otra ocasión la exposición del resto.

Al primer grupo, que gira, como acabo de indicar, en torno al tópico de la mujer vestida de hombre en su faceta de auténticas mujeres hombrunas, pertenecen *Las amazonas, La dama capitán* y *El rayo de Andalucía.* Estas obras fueron llevadas a las tablas por los autores de comedias: Pedro de Valdés, Antonio de Escamilla, Lope de Sasieta, Manuel Vallejo, Antonio Carvajal, Manuel Mosquera, Rosendo López de Estrada, Agustín Manuel de Castilla, Miguel de Castro, José de la Rosa Ardara, Lucas de San Juan, Juan Álvarez, Francisco Santos y Miguel de Salas. Y por las autoras de comedias: María Álvarez de Toledo, Fabiana Laura e Isabel de Castro y Francisca Correa,

La mayoría de las representaciones de esas tres comedias se realizaron en la segunda mitad del XVII y a partir de los años ochenta, y en las dos primeras décadas del siglo siguiente, en ciudades como Madrid, fundamentalmente en los escenarios palaciegos, en Valladolid y esporádicamente en Valencia.

Las Amazonas, de Solís, contó con la intervención de la actriz María de Navas en las dos representaciones que los autores Rosendo López de Estrada y Agustín Manuel de Castilla hicieron de la comedia en los años 1686 y 1687, respectivamente. Estas dos representaciones se realizaron en el Salón Dorado del Alcázar. Unos años antes, también en palacio, tuvieron lugar otras dos representaciones de esta obra: la primera, de 1675, la hizo Manuel Vallejo, en el Alcázar, y la segunda la realizó el autor Antonio de Carvajal el 1 de junio de 1681 en el Buen Retiro. *Las amazonas de Escitia,* de Solís, se representó en esta ocasión con motivo del cumpleaños del Emperador de Alemania[17]. Posteriores a estas representaciones fueron las realizadas por la actriz, y autora de comedias, María Álvarez de Toledo, que inauguró la primera temporada teatral de 1689 en Valladolid con la obra de Solís y que volvió a representar esta

17 Véase Pérez Pastor, *op. cit.* (nota 15), t. II, p. 209.

comedia en esa misma ciudad en la segunda temporada de este año[18]. También en Valladolid, pero dos temporadas después, en la de 1691, era la compañía de Fabiana Laura [y Manuel Ángel] la que representaba *Las Amazonas*[19]. Siguieron a estas representaciones otras también realizadas en Valladolid. En la primera temporada de 1694, el 27 de mayo, hizo esta comedia la compañía de Isabel de Castro [y Vicente Camacho][20], y el 31 de octubre de 1696 la de José de la Rosa Ardara; el 16 de abril de 1698 la representó Francisca Correa[21], y en 1699, en el mes de mayo, la hizo la compañía de Lucas de San Juan en Valladolid[22]. Ya en el siglo XVIII tenemos constancia de algunas representaciones de *Las amazonas* a cargo de la compañía de Miguel de Salas, en 1705[23]; de la compañía de Juan Antonio Urriaga, que el 1 de agosto de 1717 representó en Valencia una comedia titulada *El triun*fo *de las amazonas,* sin indicación del autor[24], y la última noticia que he encontrado referente a la representación de la comedia *Las amazonas* remite al año 1727 y a la compañía de Francisco Santos, que la representó el 13 de mayo[25].

En cuanto a *La dama capitán,* fiel seguidora de las mujeres amazonas, auténticas viragos renegadoras de su condición femenina, fue representada por los autores Carlos Vallejo y Antonio de Escamilla. El 30 de abril de 1697 la compañía de Carlos Vallejo, en la que María de Navas se encontraba haciendo los papeles de primera dama, representó en el Alcázar de Madrid *La dama capitán*[26], obra compuesta por los hermanos Diego y José de Figueroa y Córdoba[27]. La obra se había estrenado unos años antes, en el Real Palacio, el 20 de septiembre de 1661, para celebrar el cumpleaños de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV. El papel de la protagonista corrió a cargo de otra comedianta famosa en el disfraz varonil, Manuela [de Escamilla], hija de Antonio de Escamilla, autor cuya compañía representó la comedia. En opinión que recoge Cotarelo: «Manuela hizo el principal y estuvo muy bien vestida de hombre, papel que solía hacer»[28].

18 Véase Alonso Cortés, Narciso, *El teatro en Valladolid,* Tipografía de la Revista de Archivos, 1923, pp. 301-303.
19 *Idem*, pp. 306-307
20 *Idem*, pp. 311-313.
21 *Idem*, pp. 323-325.
22 *Idem*, pp. 327-328.
23 *Idem*, pp. 338-339.
24 *Idem*, pp. 349-350.
25 *Idem*, p. 351.
26 Véase Shergold, Norman D. y Varey, John E., *Teatros y comedias en Madrid: 1688-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1979 (Fuentes para la Historia del Teatro en España, VI), p. 298.
27 Véase Subirats, Rosita, «Contribution a l'établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletín Hispanique,* LXXIX (1997), p. 434.
28 Véase Bravo Villasante, *op. cit.* (nota 1), pp. 150-151.

A la representación realizada por la compañía de Carlos Vallejo le precedió otra realizada por Fabiana Laura. En 1692 esta autora de comedias, que formaba compañía con su marido, el actor Manuel Ángel, representó en Valladolid, el martes 1 de enero, una comedia titulada *La dama capitana [sic,* por capitán][29].

Los antecedentes de la comedia de los hermanos Figueroa están claramente en *El valiente Céspedes,* de Lope, y en *La monja alférez,* del fiel discípulo del Fénix, Juan Pérez de Montalbán. Lope había desarrollado el motivo de la mujer soldado en las comedias *La pérdida honrosa, Caballeros de San Juan* y *Los españoles en Flandes,* y también en *La varona castellana y La montañesa famosa o La amistad pagada.* Desconozco por el momento las representaciones de las que fueron objeto *El valiente Céspedes* y las otras comedias mencionadas por Lope. En cuanto a *La monja alférez,* de Montalbán, debió de representarse, y seguramente en muchas ocasiones, pero el único dato del que dispongo por el momento indica una posible representación a cargo de Manuel Simón, autor que había contraído la obligación de ir a Málaga para hacer 36 representaciones a partir de Pascua de Reyes de 1628. Entre las comedias que debía de representar aparecen los títulos —y cito del documento—: *«Las tres mosqueteras,* nuevas, la una de Luis Vélez, la otra de Gaspar de Avila y la tercera de Lope, *La monja alférez,* de Juan de Alarcón [*sic,* por Juan Pérez de Montalbán], jamás vista, *La bandolera sin culpa,* de Gaspar de Ávila, jamás vista, y *La Gallega [sic,* por *Mari-Hernández «la Gallega»]*[30].

La tercera y última de las comedias mencionadas en este grupo, *El rayo de Andalucía,* debió de ser muy bien acogida en las tablas, ya que en este primer rastreo he encontrado bastantes noticias que hacen referencia a su representación. Esta obra de Álvaro Cubillo de Aragón fue representada, entre otros, por los autores Manuel Álvarez Vallejo, Agustín Manuel de Castilla «Calancilla», Manuel Mosquera, Lucas de San Juan, Juan Álvarez, Juan Antonio Urriaga, Francisco Santos y Francisco Navarrete.

En 1691, cuando María de Navas se encontraba todavía en la compañía de Agustín Manuel de Castilla en calidad de primera dama, este autor hizo la comedia en el Cuarto de la Reina, los días 17 y 20 de diciembre[31]. Algunos años antes, en 1635, Agustín Manuel de Castilla

29 Véase Alonso Cortés, *op. cit.* (nota 18), pp. 306-307.

30 Véase Llorden, P. Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños,* 26 (1974), pp. 177-178.

31 Véase Shergold, Norman D. y Varey, John E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, 1982 (Fuentes para la Historia del Teatro en España, I), pp. 203 y 256-257.

«Mudarra», padre de Agustín Manuel de Castilla «Calancilla», había representado esta comedia con tal éxito que le valió el apodo que lo acompañó de por vida[32]. Entre las representaciones realizadas por los Castillas, padre e hijo, tuvo lugar la que hizo Manuel Vallejo, que, el domingo 3 de febrero de 1676, representó en el Palacio del Alcázar la primera parte de *«Mudarra»*, y el jueves, día 7 del mismo mes, la segunda[33]. También en el Palacio del Alcázar, pero casi una década después, entre noviembre y diciembre de 1685, el autor de comedias Manuel Mosquera representó ante los Reyes la comedia titulada *«Mudarra»*[34]. Las representaciones posteriores a las señaladas se realizaron en Valladolid. En 1695, la compañía de Miguel de Castro representó *El genízaro de España* en el mes de enero, y en 1699, en el mes de mayo, fue la compañía de Lucas de San Juan la que hizo una representación en la mencionada ciudad[35]. Ya en el siglo XVIII, la obra de Cubillo de Aragón se representó, al menos, en dos ocasiones: en 1717, por Juan Álvarez, y en 1726, por Francisco Santos.

Las comedias entrevistas, *Las amazonas, El rayo de Andalucía* y *La dama capitán* son tres casos claros de mujer guerrera hombruna, tipo muy frecuente en las tablas[36], introducido por Lope de Vega en la obra *Las mujeres sin hombre* (1613-1618). Sin embargo, este tipo de mujer varonil, guerrera por antonomasia, a lo Marfisa, según parece, no era del gusto del dramaturgo. En la dedicatoria que precede a *La vengadora de las mujeres* (1515?-1620?) al dirigirse a la señora Fenisa Camila, destinataria de esta comedia, Lope manifiesta un radical rechazo a las «viragos patológicas» que reniegan de su sexo, al tiempo que establece una clara distinción entre la vida y el arte, único ámbito en el que deben existir estas «varonas». Recomienda, pues, a la Señora Fenisa, que no ame a los hombres pero que tampoco los aborrezca, que no hable bien de ellos pero que tampoco los infame. Pero, sobre todo, le recomienda que no actúe contra la naturaleza porque —y cito de la dedicatoria— «la más pintada mariposa sin que la busque la llama, se abrasa en ella». Esta opinión de Lope sobre esta tipología femenina es muy interesante para el origen del éxito extraordinario del disfraz varonil debido fundamentalmente a la también extraordinaria acogida que el público le dis-

32 Véanse *Genealogía*, *op. cit.* (nota 8), p. 238 y Sánchez Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, p. 299.

33 Véase Subirats, *op. cit.* (nota 27), p. 431, 426 y 458.

34 Véase Shergold y Varey, *op. cit.*, pp. 154-156, 245-249.

35 Véase Alonso Cortés, *op. cit.* (nota 18), pp. 327-328.

36 Véase Bravo Villasante, *op. cit.* (nota 1), p. 118.

pensó, acogida, por otra parte, totalmente justificada, ya que sólo de esta manera el público podía ver a las más famosas y preferidas comediantas vestidas de hombre.

Y hasta aquí, los presentados son algunos de los datos recopilados en torno a la recepción escénica del primer grupo de obras sobre el motivo de la mujer varonil y vestida de hombre en los que había clasificado el repertorio representado por la actriz María de Navas. Como conclusión a esta breve revisión del tópico desde la realidad teatral, las obras señaladas en este trabajo ofrecen una idea clara del éxito que este motivo tuvo en las tablas en el Siglo de Oro, e indican la preferencia, al menos en esta primera aproximación, por las «auténticas mujeres varoniles». Al tratar individualmente las comedias representadas por María de Navas que contienen este motivo para poder seguir su trayectoria en las tablas, se ha perdido parte de la visión de conjunto de las obras y de las actrices que las representaron en un tiempo determinado. En el caso de María de Navas, por ejemplo, en 1688, cuando era primera dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla, «Calancilla», representó con este autor *La niña de Gómez Arias*[37] y *El triunfo de Judit* [38]; *San Franco de Sena*[39] y *Afectos de odio y amor.* La mayoría de los autores y autoras incluían entre las representaciones que iban a realizar una o varias obras en las que aparecía la mujer vestida de hombre. Con ello contentaban al público en una de sus mayores preferencias teatrales y además, se aseguraban el éxito de la comedia.

37 Véase Shergold y Varey, *op. cit.* (nota 26), p. 288 y Subirats, *op. cit.* (nota 27), p. 460.

38 Véase Shergold y Varey, *op. cit.* (nota 31), pp. 189 y 255.

39 Véase Subirats, *op. cit.* (nota 27), p. 471.

Las comedias sobre el Gran Tamorlán de Persia*

Rafael González Cañal

Desde que en 1403 Enrique III de Castilla enviara una embajada, encabezada por Ruy González de Clavijo, al gran Tamorlán de Persia, este personaje adquirió un gran atractivo e interés para los españoles. La embajada formaba parte del interés occidental por detener el avance de los turcos, estableciendo relaciones con pueblos del interior de Asia. La relación de esta embajada de Clavijo, que tuvo lugar entre 1403 y 1406, fue publicada por Argote de Molina en Sevilla en 1582, pero ya por entonces el Tamorlán se había convertido en un personaje legendario bien conocido por el público.

Timur Lenk, Timur el cojo o, según los contemporáneos latinos, Tamerlán o Tamorlán, fue un noble guerrero, descendiente, según la leyenda, de Gengis Kan[1]. A él se debe la restauración, aunque efímera, del gran imperio de los nómadas. La irrupción de Tamorlán supone un retroceso momentáneo de la expansión otomana. Nacido hacia 1336, cobró celebridad hacia 1380, época en la que, con un poderoso ejército, estableció su autoridad alrededor de Samarkanda.

Entre 1380 y 1385 conquistó las regiones orientales de Irán y lanzó lejanas campañas a través de los países del oriente musulmán. Asoló Persia, se apoderó de Bagdad en 1392 y llegó hasta Lahore y Delhi en 1398. El imperio abarcaba entonces desde el Éufrates hasta la llanura del Ganges, y desde el golfo Pérsico hasta el mar de Aral.

En una expedición más al oeste infligió una decisiva derrota a los turcos en Ankara (Angora), en la llanura de Tchïbukova —Anatolia oriental—, el 28 de julio de 1402, devastando luego Siria hasta más allá de Damasco. En dicha batalla fue hecho prisionero el sultán otomano Bâyezîd I (Bayaceto) (1389-1403), junto a uno de sus hijos; pero

* Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación titulados *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla: ediciones y estudios* (PAI-02-033), financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, proyecto del que soy investigador principal, y *Géneros dramáticos de la comedia española. 1. Rojas Zorrilla y Cubillo de Aragón* (BFF2002-04092C-04), financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología, cuyo investigador principal es Felipe B. Pedraza Jiménez.

1 Se conserva un retrato de Tamorlán, de autor anónimo, en la *Galleria degli Uffizi* de Florencia.

Bayaceto murió en el camino de regreso a Asia, en Akchehir, el 9 de marzo de 1403[2].

Tamorlán llegó a proyectar una expedición a China, pero murió en 1405, antes de llevarla a cabo.

La historia de Tamorlán fue conocida por la cristiandad gracias a los escritos bizantinos que fueron utilizados en las numerosas compilaciones latinas de la época[3]. En Castilla se conoció también a través de la relación de la embajada de Ruy González de Clavijo, enviado por Enrique III de Castilla en 1403. Se conservan dos manuscritos de la misma, además de la edición que en 1582 llevó a cabo Argote de Molina. Este texto, estudiado y editado modernamente por Francisco López Estrada[4], sedujo por lo exótico y lejano de las noticias que allí se recogían. Los españoles admiran en Tamorlán al héroe antiturco, vencedor de Bayaceto, y gustan de evocar uno de los mayores desastres sufridos por el imperio otomano.

En la literatura castellana del siglo XV menudean, pues, las referencias a este caudillo oriental; aparece citado, por ejemplo, en poemas del *Cancionero de Baena* o del *Cancionero General*, en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo, o en libros de caballerías[5].

En el siglo XVI son muchos los historiadores que recogen las hazañas del gran Tamorlán[6]. Así lo hace, por ejemplo, Paulo Giovio (1483-1552), historiador italiano, obispo de Nocera en 1528 y protegido del Papa Clemente VII, autor entre otras obras de los *Elogia virorum bellica virtute illustrium...* (Florencia, 1551), en donde aparece este personaje. La obra fue traducida al italiano por Domenichi y al castellano por Gaspar de Baeza (Salamanca, 1562 y Granada, 1568, respectivamente).

2 Véase Matran, Robert, dir., *Histoire de l'empire ottoman*, Paris, Fayard, 1989, pp. 46-60.

3 Quizá la más conocida en España fue *Chronicorum Turcicorum...*, Frankfurt-am-Main, 1578.

4 González de Clavijo, Ruy, *Embajada a Tamorlán*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, CSIC, 1943. Más adelante se publicó el texto en Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952 (col. «Austral» nº 1104) y, recientemente, de nuevo a cargo de López Estrada, en Madrid, Castalia, 1999. Hay otra edición realizada por Ramón Alba en Madrid, Miraguano ediciones, 1984.

5 Véase López Estrada, Francisco, «Fama literaria de Tamorlán en España durante el siglo XV», en Funes, Leonardo y Moure José Luis, eds., *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 369-374.

6 Véase sobre este tema el trabajo de López Estrada, Francisco, «Fama de Tamorlán en la España de los Siglos de Oro», en Artaza, Elena y otros, coords., *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 303-310.

La historia del Tamorlán también aparece en la *Silva de varia lección* (1550-1551), del sevillano Pedro Mexía[7], que es una de las obras más frecuentada por los escritores posteriores a la hora de buscar noticias sobre esta figura.

También se ocupa de la historia de este personaje Juan de Mariana. El enfrentamiento y derrota del turco Bayaceto a manos de Tamorlán es narrado así por este historiador:

> Finalmente, la victoria y el campo quedó por los scitas; los muertos llegaron á doscientos mil, muchos los prisioneros, y entre ellos el mismo emperador Bayazete, espanto poco antes de tantas naciones. Llevóle por toda la Asia cerrado en una jaula de hierro y atado con cadenas de oro como en triunfo y para la ostentación de la victoria. Comía solo lo que el vencedor de su mesa le echaba como á perro, y con una increíble arrogancia todas las veces que subía á caballo ponía los pies sobre sus espaldas, trabajo y afrenta que le duró por todo lo restante de la vida. Gran burla y escarnio de su grandeza; así mudan y se truecan las cosas debajo del cielo; género de infelicidad, tanto más mal de llevar cuanto el paciente se vio poco antes más encumbrado[8].

Las referencias y alusiones al exótico personaje abundan en las obras literarias de la época[9]. Lope, por ejemplo, lo cita a menudo: «Taborlán de gatos» como sinónimo de caudillo aparece en *La gatomaquia*; tam-

7 Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, I, p. 14 y II, p. 28 («Del excelentíssimo capitán y muy poderoso rey, el gran Tamorlán; de los reynos y provincias que conquistó y de su disciplina y arte militar»), ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, I, pp. 292-306 y pp. 699-709 respectivamente.

8 Mariana, Juan de, *Historia general de España*, libro XVIII, cap. XI «Del gran Tamorlan, scita de nacion», en *Obras del padre Juan de Mariana*, II, Madrid, Atlas, 1950 (BAE, 51), pp.46-47.

9 Antonio de Torquemada lo cita en sus *Coloquios satíricos*: «El Gran Taborlán, rey de los citas, que casi fue en nuestros tiempos, el primer oficio que tuvo fué guardar los puercos, y después ser pastor de ganados y de allí vino a ser entre los más poderosos reyes del mundo y en ser famoso capitán muchos le quisieran comparar al gran Alejandro, rey de Macedonia» (Menéndez Pelayo, Marcelino, ed., *Orígenes de la novela*, II, p. 518a); Cervantes alude a él en *La ilustre fregona*: «...; y si fueran los tiempos y las ocasiones del Tamorlán, le alzarán por el rey de los aguadores», (Avalle-Arce, Juan Bautista, ed., *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1987, p. 99); también hay una referencia en el *Estebanillo González* (Millé y Giménez, Juan, ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1946, reimp., I, pp. 86-87); etc. En teatro aparece citado en *Virtudes vencen señales* de Luis Vélez de Guevara: "Con menos partes, con menos / valor, Tamorlán se hizo / Rey del Asia y satisfizo / a pensamientos tan llenos / de generosa ambición, / siendo primero un gañán", (Grazia Profeti, Maria, ed., Pisa, Università di Pisa, 1965, vv. 1457-1462, p. 125); y en el *Entremés del pescador de caña*, de Jerónimo de Cáncer, vv. 459-60 (véase Lobato, María Luisa, «Dos nuevos entremeses para Juan Rana», en

bién alude a él en la segunda jornada de *La pobreza estimada*, en la primera de *Los novios de Hornachuelos*, etc.[10]

En estas alusiones suele insistirse en el enfrentamiento entre Tamorlán y Bayaceto. Véase, por ejemplo, el siguiente epitafio que aparece en el libro tercero de *La Arcadia* de Lope:

> EL TABORLÁN
> Azote y rayo del cielo
> fue por el mundo mi nombre,
> que entre los hombres fui un hombre
> castigo eterno del suelo.
> Sujeté provincias tantas,
> que a ejemplo de aqueste efeto,
> los hombros de Bayaceto
> reconocieron mis plantas[11].

O la exclamación de César en la escena tercera del Acto V de *La Dorotea*: «¡Qué vitoria de Dorotea, teneros a los pies más humilde, más pobre y más afligido que el Tamorlán a Bayaceto!»[12]

Su nombre llegó a ser proverbial, y así se recoge en el *Diccionario de Autoridades*:

> Nombre que dan al Emperador de los Tártaros, por ser el que corresponde al que tuvo un celebérrimo emperador suyo, aunque hijo de un pastor como creen los historiadores, llamado Timur, y por ser

Strosetzki, Christoph, ed., *Teatro español del Siglo de Oro*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 232). Véanse otras referencias en Mas, Albert, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, [1967], II, pp. 54-65.

10 Lope de Vega, *La gatomaquia*, V, v. 309 (en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Planeta 1983, p. 1493; véase otra alusión en la misma obra, V, v. 113, p. 1487); *La pobreza estimada*: "¿... / o que con triste cara / (que ansí es bien que se llame) / Bayaceto infamara su tesoro, / si a quien el turco y moro / por señor adoraba, / y el más feroz cristiano / temblaba de su mano, / en una jaula de madera estaba, / de donde cada día / en su caballo un bárbaro subía?" (en Hartzenbusch, Juan Eugenio, ed., *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, IV, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1918 BAE, LII, p. 148b); *Los novios de Hornachuelos*: «De menos / fortuna, y con no tan buenos / padres, un persa, un villano / como el Tamorlán, salió / a ser de dos Asias dueño, / y en más generoso empeño / sus hazañas vinculó.» (en Sáinz de Robles, Federico Carlos, ed., *Obras selectas*, México, Aguilar, 1991, I, p. 723).

11 Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 237. Antes ya había aludido al legendario personaje: «Éste de espantoso rostro, barba erizada y negra, vestido bárbaro y fiereza nunca vista, es el rey de los scitas, tirano de Sarcamanda y Taborlán famoso» (p. 227).

12 Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, p. 442.

> cojo le añadieron la voz *Lenc*, que en su lengua significa lo mismo; y de ahí dijeron *Timurlenc* y, corrompida la voz, Tamorlán; suele usarse en nuestra lengua para ponderar irónicamente la nobleza de alguno, diciendo que parece descendiente del gran Tamorlán.

En el teatro del Siglo de Oro Tamerlán o Tamorlán aparece como protagonista de al menos tres comedias: una, titulada *De la nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, que se imprimió en 1642 a nombre de Lope, pero que en realidad pertenece a Luis Vélez de Guevara; una segunda, que se conserva manuscrita, escrita en colaboración por Rojas Zorrilla, Jerónimo de de Villanueva y Gabriel de Roa, y una tercera que se debe a la pluma de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez, publicada en 1673, de la que se ha ocupado Renata Londero en un trabajo reciente[13].

Posteriormente, contamos con la tragedia en tres actos de Ramón de la Cruz, titulada *Bayaceto*, que se conserva en un manuscrito de 1769 en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y en una suelta de la imprenta de Carlos Gibert y Tutó de Barcelona[14]. Es traducción de *Tamerlan ou la mort de Bajazet* de Nicolas Pradon (1676). La obra de Ramón de la Cruz se estrenó en el Teatro del Príncipe el 30 de octubre de 1769 por la compañía de Juan Ponce[15]. Herrera Navarro cita también un baile de Domingo Rossi, director del teatro de los Caños del Peral de 1787 a 1793, inspirado también en la obra de Pradon titulada *La victoria de Tamerlán contra Bayaceto, o por otro nombre la Rosana*[16].

13 Véase el documentado estudio de Renata Londero, «Tamerlano sulla scena spagnola di fine seicento: *El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia* di J. Matos Fragoso, J. B. Diamante e A. Gil Enríquez», en *Studi offerti ad Alexandru Niculescu dagli amici e allievi di Udine*, Udine, Forum, 2001, pp. 119-132.

14 Un ejemplar de esta suelta se conserva en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander (véase Vega García-Luengos, Germán; Fernández Lera, Rosa y Sayagués, Andrés del Rey, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel, Reichenberger, 2002, nº 516, p. 191).

15 Después se representó el 5 de noviembre, y, posteriormente, el 6 de junio de 1777 en el teatro de la Cruz; así lo recogen René Andioc y Mireille Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 637. Véase también Aguilar Piñal, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del s. XVIII*, Madrid, CSIC/Instituto «Miguel de Cervantes», 1981-1995, II, pp. 608-704, y Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 137. Cotarelo cita una suelta en Barcelona, por Piferrer, s.a. (Véase Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, p. 256).

16 Herrera Navarro, *op. cit.* (nota 15), p. 400. Hay una edición de esta obra (Madrid, Pantaleón Aznar, s.a.), en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (véanse Vega, Fernández y Rey, *op. cit.* (nota 14), nº 4412).

No hay que olvidar que el personaje también suscitó interés más allá de nuestras fronteras: una de las grandes tragedias de Christopher Marlowe, que lleva por título *Tambourlaine the Great* (1587, publicado en 1590), se centró en este personaje[17].

La obra de Luis Vélez de Guevara titulada *De la nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia* se publicó en la *Parte treinta y tres de doce comedias famosas de varios autores* (Valencia, Claudio Macé, 1642, fols. 91r-112v) a nombre de Lope de Vega[18]. A pesar de que Cotarelo opine que no hay razones para dudar de esta autoría[19], parece más segura la atribución a Vélez. Para Maria Grazia Profeti fue compuesta entre 1622 y 1628[20].

Pero la historia del legendario Tamorlán sirvió también para la creación de obras escritas en colaboración entre varios autores, fórmula frecuente en el teatro áureo. Una de estas comedias es la titulada *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia,* en la que Rojas Zorrilla colabora con dos dramaturgos poco conocidos y ocasionales como son Jerónimo de Villanueva y Gabriel de Roa. Sabemos que esta obra se estrenó el 16 de septiembre de 1635 en Palacio por la compañía de Juan Martínez de los Ríos[21], y nos ha llegado a través de una única copia: el manuscrito 14.997 de la Biblioteca Nacional de Madrid[22].

Una tercera obra que trata del mismo asunto es la titulada *El vaquero emperador y gran Tamorlán de Persia*, en la que colaboraron Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Andrés Gil Enríquez, y que se incluyó en la *Parte XXXIX de Comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (Fernández de Buendía, José, Madrid, 1673, pp.192-237)[23].

17 Véanse más referencias en Mas, *op. cit.* (nota 9), II, p. 54, nota 116.

18 Además de esta edición, la obra se difundió abundantemente en sueltas: hemos localizado nueve sueltas diferentes, cinco de ellas sin pie de imprenta.

19 Cotarelo y Mori, Emilio, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, IV (1917), p. 302. No obstante, Medel del Castillo, García de la Huerta, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado no dudan en atribuir la obra a Vélez, al igual que F. E. Spencer y R. Schevill en *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*, Berkeley, California, California University Press, 1937, pp. 200-204.

20 Profeti, Maria Grazia, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», en *Miscellanea di studi ispanici*, 10, 1965, p. 170.

21 Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911, p. 233.

22 Existe una tesis doctoral de Boyd Ross Ewing en la que se edita esta obra (Cornell University, Nueva York, 1931).

23 Se conservan varios manuscritos de esta comedia: uno, autógrafo y firmado por Matos y Diamante, en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. Res.129), con censuras de 1672 de Francisco de Avellaneda y Fermín de Sarasa y Arce; tres del siglo XVIII en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (sig. Tea 1-32-5); y otro más, también del siglo XVIII, en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (sig. 82643).

Esta obra es la que fue representada en el siglo XVIII al menos en 13 ocasiones[24].

El asunto en los tres casos es semejante: se dramatiza la vida de Tamorlán desde su modesto origen hasta que vence al turco Bayaceto y le arrebata el trono, encerrando al turco en una jaula. Las tres obras insisten en la fulgurante ascensión del personaje y en la transformación de un humilde vaquero en un poderoso emperador, como símbolo de los vaivenes de la Fortuna. A esta base histórica se le añade una intriga amorosa, más desarrollada en las dos comedias en colaboración que en la de Vélez. Además, la participación de los graciosos, Talón en la segunda y Turbante en la tercera, enriquece claramente la trama.

Hay, evidentemente, elementos comunes en las tres obras que proceden de las fuentes y crónicas que utilizan. En primer lugar, todos dramatizan la derrota de Bayaceto a cargo del Tamorlán, la captura del otomano y su encierro en una jaula. Las humillaciones que sufre el turco también aparecen en las tres obras: Tamorlán se apoya en él para subir a caballo y le alimenta de las sobras de su mesa. Probablemente sea Mexía la fuente de los dramaturgos:

> El qual, gozando todo lo possible de la victoria, le hizo hazer muy fuertes cadenas y una jaula donde dormía de noche; y, assí aprisionado, cada vez que comía le hazía poner debaxo <de> la mesa como a lebrel, y de lo que él echava de la mesa le hazía comer y que de sólo aquello se mantuviesse. Y, quando cavalgava, lo hazía traer que se abaxasse y pusiesse de manera que, poniéndole el pie encima, subiesse él en su cavallo[25].

Así lo cuenta el propio Bayaceto en la jornada III de la obra de Vélez:

> No lastimes más los vientos,
> mi bien, con tales ternezas,
> pues son todas sin provecho;
> sabe Alá, Aurelia querida,
> que esta jaula y estos leños,
> la sujeción, el ultraje,
> la memoria del imperio,
> la gran hambre que aquí paso
> —pues no he comido este tiempo
> más de aquello que me arroja
> de la mesa como perro—,

24 Véase Andioc, R. y Coulon, M., *op. cit.* (nota 15), p. 872.

25 Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, *op. cit.* (nota 7), I, pp. 703-704.

el ver subir a caballo
mi enemigo, por momentos,
poniendo por más castigo
sus plantas sobre mi cuello,
en mi fuerte corazón
tan grave impresión han hecho
como ver por mis desdichas
llover perlas ese cielo. (D2v-D3r)[26].

Incluso encontramos en dos de las obras el sugerente episodio de las tiendas, que también recoge Mexía:

> En sus conquistas y combates tenía esta costumbre, quando assentava sobre alguna ciudad: el primero día, luego que allegava, hazía que su tienda se pusiesse blanca, por la qual significava y era ya sabido, si aquel día se entregavan, que les otorgava las vidas y hazienda; el segundo día hazía poner colorada la tienda: si aquel día quisiessen darse, avían de morir todas las cabeças de casas y los demás eran perdonados; pero, si el segundo día no se querían dar, al tercero hazía poner un pavellón negro, que era cerrar la puerta a la clemencia, y los que aquel día o de ay adelante eran tomados, no escapava hombre ni muger, de qualquier edad que fuesse, a vida, y la ciudad se metía a saco y le hazía poner fuego y la destruya totalmente[27].

Así lo señala Tamorlán al sitiar Damasco en la jornada segunda de la obra de Rojas, Villanueva y Roa:

Tres días de plazo doy
a esos míseros cercados,
y el primero determino
que las tiendas de mi campo
sean blancas, en señal
de que el seguro les guardo
con que me rindan su patria,
pero si altivos y vanos
lo dilatan, al segundo

26 Citamos el texto de Vélez por la edición suelta, sin pie de imprenta, conservada en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (sig. 39.709). En la obra de Rojas, Villanueva y Roa se alude a estas humillaciones en la jornada III (ms. 14.997 de la BNM, fols. 13r y 14v); en la de Matos, Diamante y Gil Enríquez, también en la jornada III (en *Parte XXXIX de comedias nuevas...*, Madrid, 1673, p. 236b). En todos los casos modernizamos las grafías y la puntuación.

27 Mexía, *op. cit.* (nota 7), I, pp. 705-706.

serán rojas, en presagio
de que he de dar al cuchillo
cuantos patricios amparos
entre sus familias gozan
de venerables aplausos,
y apellídense infelices
si el tercer lance ha llegado,
pues habrán de ser entonces
de negro y funesto paño
mis pabellones, en prueba
de que pienso dar a saco
la ciudad, sin que uno solo
la vida escape entre tantos. (II, fol. 2r-v)[28].

Asimismo, en todas las obras se alude a Tamorlán como «la ira de Dios»[29], denominación que también recoge Christopher Marlowe[30].

No obstante, hay claras diferencias entre la obra de Vélez de Guevara y las otras dos comedias escritas en colaboración. En principio, en cuanto a la caracterización de los personajes principales, ya que en el primer caso Tamorlán es un caudillo soberbio, cruel y poco simpático para el público. Se trata del prototipo de bárbaro-salvaje criado en una cueva; su aspecto fiero puede apreciarse en la detallada descripción física que de él hace Tarife:

Es un villano grosero
de cuyas señas extrañas
como del que me dio la vida
traigo el retrato en el alma.
Hombre es de mediano cuerpo,
de cuya espantosa cara
aun aquí la carne tiembla,
rizada y negra la barba,
los ojos desencajados,
la nariz abierta y ancha
con una señal de herida;
es la mitad de su cara

28 En la obra de Matos, Diamante y Gil Enríquez aparece el episodio de las tiendas al comienzo de la jornada tercera, pp. 224a y 227a.

29 En la obra de Vélez ya aparece en el título y se repite en las hojas B2v, B4v, C4v y D1v; en la de Rojas, Villanueva y Roa se alude a ello en I, fol. 16v, II, fol. 2v y III, fols. 9v y 13v; en la tercera obra aparece en las pp. 215a, 219b, 234b y 236b.

30 En su obra *Tambourlaine the Great*, Tamorlán se llama a sí mismo «the Scourge and Wrath of God» ('azote e ira de Dios'); véase Marlowe, Christopher, *Teatro*, ed. bilingüe, trad. de Aliocha Coll, intr. de David Bevington, Madrid, Alfaguara, 1984, pp. 92-93.

de la color de la rosa
y la otra mitad morada;
los labios gruesos y rojos,
y la nerviosa garganta
como de un fiero novillo
con las venas señaladas;
largo y negro es el cabello,
sorbido el pecho y la espalda,
trabado de brazo y hombro,
y la mano corta y ancha;
las piernas largas y recias,
calzada una tosca abarca;
es cojo de la una pierna,
por esto en lengua persiana
por llamarle hierro cojo
el gran Tamorlán le llaman (B1r-v).

Tamorlán es arrogante y cruel en su trato con los reyes que vienen a visitar a Bayaceto, a los que despide violentamente; no accede a las súplicas de Aurelia que intercede por el cautivo turco, y la humilla obligándola a servirle, además de ser descrito en todo momento como soberbio y orgulloso de su poder: en la jornada tercera aparece el poderoso guerrero, en la cima de su gloria, sobre treinta elefantes, al frente de un gran ejército y dueño de 52 reinos. Se insiste también en que Tamorlán es el usurpador de la corona legítima de Bayaceto. En cambio, en esta obra de Vélez el turco resulta mucho más agradable y protagoniza una intriga amorosa y galante con Aurelia, hija del emperador de Grecia. Incluso, al final, Vélez se permite una licencia histórica y hace que Tamorlán muera envenenado por Eleazara tras el suicidio en escena de Bayaceto.

En las dos comedias en colaboración el turco Bayaceto es observado con mayor hostilidad, mientras que la figura del Tamorlán adquiere rasgos positivos. En la de Rojas, Villanueva y Roa, Bayaceto resulta arrogante y cruel, y, sobre todo, responsable del fratricidio del legítimo heredero Solimán. La escena del discurso de Bayaceto teniendo a su lado la cabeza del hermano degollado es muy del gusto del Rojas más truculento. Por su parte, el fiero Tamorlán se encuentra inmerso en una trama amorosa que humaniza al personaje: se muestra generoso con Bayaceto cuando lo captura junto a Zelinda en un primer encuentro, y lo deja en libertad; él mismo advierte lo siguiente: «quiero poder yo más que su destino» (II, fol. 6r)[31]. Luego se enfrenta de nuevo al turco y lo

31 Esta lección de generosidad y esta frase recuerdan la escena en que Rodrigo de Narváez da la libertad al Abencerraje después de vencerle en combate: «puede más

vence en buena lid. Al final, está dispuesto a dar la libertad a Bayaceto a cambio del amor de Zelinda, pero Bayaceto ya se había suicidado. El propio Tamorlán concluye con una nueva reflexión sobre la fortuna: «la fortuna / siempre inestable, siempre varia, / pudo más que mi piedad» (III, fol. 17r).

En la obra de Matos, Diamante y Gil Enríquez también aparece Bayaceto como tirano opresor y amante infiel y caprichoso. Es capaz de repudiar a Rosa, la Sultana, y de encapricharse de Ismenia, la enamorada de Tamorlán, a la que consigue raptar. No obstante, al final recupera un poco el decoro al reconciliarse con Rosa antes de su suicidio. Tamorlán, por su parte, aparece al principio como un personaje humilde y de gran fortaleza, enamorado de Ismenia, en un marco pastoril. Durante la primera jornada se narra su irresistible ascensión hasta que es aclamado rey de Persia. Más tarde, se muestra justo con el astrólogo Osmán, trata con aprecio a Rosa y termina en la cumbre de su gloria.

Además, las dos obras en colaboración cuentan con una intriga amorosa mucho más desarrollada: el triángulo Tamorlán, Zelinda y Zoraida en la obra de Rojas, Villanueva y Roa, y las relaciones amorosas entre Bayaceto, Rosa, Ismenia y Tamorlán en la de Matos, Diamante y Gil Enríquez. Cuentan además con una intervención mucho más activa de los graciosos: Talón en la primera de estas obras y Turbante y Hametillo en la otra. Finalmente, en la obra de Matos, Diamante y Gil Enríquez adquiere un papel importante el personaje del astrólogo Osmán y sus presagios y profecías. Tamorlán advierte al final que es el ejecutor de los designios divinos (p. 236b). Asimismo, la música tiene en esta obra una presencia mucho más importante, ya que cuenta con frecuentes intermedios musicales asociados a la trama amorosa. Finalmente, las dos obras en colaboración terminan anunciando una segunda parte.

Los finales de las tres obras también difieren: la de Vélez de Guevara termina con el suicidio de Bayaceto y la muerte de Tamorlán; la de Rojas, Villanueva y Roa se cierra también con el suicidio del turco pero con las bodas de Tamorlán y Zelinda, y la tercera obra analizada acaba con el encierro de Bayaceto en la jaula, el anuncio de los castigos que sufrirá y la gloria de Tamorlán, que se casa con Ismenia.

Las hazañas del gran Tamorlán de Persia fueron recibidas con curiosidad y entusiasmo en el occidente cristiano, no en vano supusieron un retroceso en la expansión otomana, y retrasaron, aunque momentáneamente, la caída de Constantinopla en poder turco. La fama y el mis-

mi virtud que tu ruin fortuna» (*El Abencerraje (Novela y romancero)*, ed. López Estrada, Francisco, Madrid, Cátedra, 1989, p. 122).

terio que envolvieron a este caudillo oriental hicieron que se incorporara inmediatamente a la lista de grandes capitanes y héroes memorables. No es de extrañar que varios dramaturgos del Siglo de Oro se fijaran en esta figura y llevaran su historia a los escenarios, en una época en la que el miedo a la expansión de los turcos todavía estaba vigente.

La *Compositio* en el canto I del *Poema Heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo

Marta González Miranda

El estudio de la *compositio* ha sido un tanto descuidado en los análisis retóricos modernos; en efecto, el análisis del *ornatus* elocutivo se detiene sobre todo en los tropos y figuras, y olvida el encadenamiento de las palabras y grupos de palabras en el discurso. El *ornatus* atiende dos niveles básicos: por un lado la elección de palabras, y por otro su combinación fonética y sintáctica. La elección de palabras está relacionada con los tropos y figuras, y de la combinación fonética y sintáctica de las palabras se ocupa la *compositio*, objeto de estudio de este trabajo. La *compositio* estudia, pues, la estructura sintáctica y fónica de los grupos de palabras, esto es, analiza sus constituyentes y sus distintas posibilidades de distribución en el discurso. Se centra en las relaciones que mantienen las cláusulas, bien entre ellas al conformar una unidad superior bien entre estas mismas cláusulas y la categoría superior que las engloba.

Los tratados de retórica suelen distinguir entre dos tipos generales de *compositio*: el estilo suelto y el período[1]. Aristóteles habla de un estilo seguido y otro periódico. Afirma: «Digo estilo seguido el que no tiene fin por sí mismo, si no termina el asunto expuesto [...] el periódico es el distribuido en períodos; llamo período a un trozo que tiene principio y fin en sí y por sí mismo, y una extensión abarcable a la mirada [...] tiene número, lo cual es lo más fácilmente recordable de todo»[2]. Demetrio mantiene la división de Aristóteles[3], y más tarde la recogerá también

1 En el tratado de Aquila Romanus se propone la distinción etre *oratio soluta*, *oratio perpetua* y período (*Aquilae Romani de figuris sententiarum et elocutionis*, en Halm, Carolus, ed., *Rhetores latini minores*, Frankfurt, Teubner, 1963, p. 27). Esta división va a seguirla Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1991, pp. 302-309.

2 Aristóteles, *Retórica* (III, 9), ed. Antonio Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985, pp. 195-196.

3 Demetrio distingue entre el estilo suelto y el período. El período se caracteriza por la estrecha trabazón de sus miembros, que se entrelazan sosteniéndose unos a otros «como las piedras que soportan techos abovedados y se mantienen unidas», por el

Quintiliano[4]. El criterio de su definición es lógico-semántico, pero ambos tipos se corresponden con estructuras sintácticas dominantes. Así, Antonio Azaustre y Juan Casas consideran en su síntesis de la retórica que el contenido de un texto en estilo suelto «se corresponde con una sintaxis donde domina la coordinación y la yuxtaposición» y «la trabazón conceptual del estilo periódico se corresponde con los distintos tipos de interordinación y subordinación»[5]. Lo que define el estilo suelto y el período es su forma de enlazar, disponer y ordenar las ideas, al margen de esquemas sintácticos prefijados, aunque ciertas estructuras sintácticas se muestren más idóneas para plasmar la unión de las ideas.

La retórica establece una tipología dentro del período, y así distingue entre período de miembros o incisos y período circular. El período de miembros supone el desarrollo de una idea mediante su amplificación: enumeración de sus constituyentes, reiteración sinonímica, etc. Esto implica la mayor presencia de la coordinación (yuxtapuesta o no). Este esquema sintáctico aproxima el período de miembros al estilo suelto, del que se diferencian por el enlace de ideas que impera en el período frente a la sucesión inconexa de las mismas que muestra el estilo suelto.

El período circular posee una estructura cíclica que se sustenta en dos constituyentes fundamentales —prótasis y apódosis— que se cierran en un círculo al implicar el primero al segundo semántica y sintácticamente. Este encadenamiento de elementos adyacentes supone una mayor presencia de la subordinación y otras relaciones sintácticas (condicionales, comparativas, adversativas, etc.) diferentes de la coordinación copulativa y la yuxtaposición, que predominan en el período de miembros.

En este trabajo trataré de aplicar esta delimitación de la *compositio* retórica al primer canto del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado,* de Quevedo[6]. El *Poema heroico*, obra que

contrario, los miembros de un estilo suelto se amontonan sin conexión ni soporte, «se parecen a piedras que han sido puestas sin más, unas junto a otras, y que se encuentran desunidas». Demetrio, *Sobre el estilo* (I, 12-13), ed. José García López, Madrid, Gredos, 1979, pp. 32-33

4 Quintiliano diferencia entre un discurso suelto —*oratio soluta*— y otro «sujeto y entrelazado» —*oratio vincta atque contexta*— que se corresponde con el período. Según este autor, el estilo suelto tiene un ritmo mucho más relajado que el periódico; el estilo periódico se caracteriza por la presencia del *numerus*, y, en el plano del contenido, encierra un pensamiento completo abarcable por la memoria. Quintiliano, *Institutio oratoria* (IX, 4, 19-21), ed. Jean Cousin, París, Les Belles Lettres, 1975-1980, pp. 236-237.

5 Azaustre, Antonio y Casas, Juan, *Manual de retórica literaria*, Barcelona, Ariel, 1997, p.146.

6 Quevedo, Francisco de, *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971, pp. 411- 452.

parodia los poemas épicos caballerescos, en concreto el *Orlando Innamorato* de Boiardo[7], es, sin duda, el poema estelar dentro del amplio catálogo paródico de Quevedo[8]. El autor compuso dos cantos enteros y el comienzo del tercero del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*, un total de 214 octavas, es decir, uno de los mayores esfuerzos de toda su obra poética. En el conjunto de su obra en verso representa lo mismo que *La hora de todos* con respecto a su obra en prosa: la culminación de su poesía satírica burlesca y un compendio de los recursos de su vena festiva. El *Poema heroico* se incluye dentro de la musa novena, Urania, dedicada a la poesía religiosa, pero Aldrete —en sus anotaciones al *Poema*— afirma que «este poema no es de la musa Urania. Por haber llegado tarde a la imprenta, se puso en este lugar»[9].

El título *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* advierte a los lectores del carácter de la obra, pues la palabra *heroico* utilizada con frecuencia en la poesía épica contrasta inmediatamente con los términos *necedades* y *locuras* que aparecen a continuación, y el hecho de aunarlos en una misma frase informa de la intención paródica que caracteriza al *Poema*. Además, el título indica el asunto de la obra: Quevedo se propone cantar las necedades y locuras que el paladín Orlando comete arrebatado por su amor hacia la hermosa y seductora Angélica, pero el poema se interrumpe —recordemos que está incompleto— justo cuando Orlando se dispone a cometer su primera «locura» por amor, pues abandona clandestinamente París, la corte y al emperador, y se va en busca de su amada. Antes el poeta ha contado la fiesta que el emperador Carlomagno prepara en París por la Pascua; la llegada a la ciudad de Angélica y su hermano Argalía; el desafío que ésta propone al emperador y a sus paladines —los reta a batirse en duelo con su hermano, de modo que el que logre vencerlo obtendrá como premio a Angélica, y el que sea vencido se convertirá en esclavo de Argalía—; el combate de Argalía con dos caballeros —Astolfo y Ferragut— y la fuga de Angélica y su hermano. Hay que hacer hincapié en los términos fiesta, llegada, desafío, combate y fuga, que aluden a acontecimientos característicos de todo poema épico y que Quevedo resalta en su obra para lograr el efecto paródico pretendido.

El *Orlando*, como parodia del *Orlando Innamorato* y de la poesía épica, cuenta en su estructura con todas las partes que constituyen un

7 El asunto de este poema quevediano procede directamente del canto I y de 29 estrofas del Canto II del *Orlando Innamorato* de Boiardo.

8 Conviene destacar sus parodias de la mitología, de la poesía lírica y del Romancero.

9 Cito por Blecua, *op. cit.* (nota 6) p. 452

poema épico —proposición, invocación, dedicatoria y narración— aunque el contenido de cada una de ellas está trastocado, pues el autor lo orienta siempre hacia una esfera burlesca y cómica. Los versos iniciales de los poemas épicos contienen, generalmente, lo que suele llamarse proposición, que «no es más que el lugar primero de la obra, a do propone el poeta lo que intenta tratar»[10]. En el *Poema* Quevedo «canta» los disparates, las locuras y los furores de Orlando, las «desventuradas aventuras de Ferragut y los embustes de Angélica». Es más, a Orlando se lo moteja de loco y Angélica es para Quevedo una «niña buscona y doncellita andante», con el consiguiente sabor prostibulario, quedando así lapidariamente invertido el carácter solemne y heroico del arquetipo.

Canto los disparates, las locuras,
los furores de Orlando enamorado,
cuando el seso y razón le dejó a escuras
el dios enjerto en diablo y en pecado;
y las desventuradas aventuras
de Ferragut, guerrero endemoniado;
los embustes de Angélica, y su amante,
niña buscona y doncellita andante.

Hembra por quien pasó tanta borrasca
el rey Grandonio, de testuz arisco,
a quien llamaba Angélica la Chasca,
hablando a trochimochi y abarrisco.
También diré las ansias y la basca
de aquel maldito infame basilisco
Galalón de Maganza, par de Judas,
más traidor que las tocas de viudas.

Diré de aquel cabrón desventurado
que llamaron Medoro los poetas,
que a la hermosa consorte de su lado
siempre la tuvo hirviendo de alcagüetas;
por quien tanto gabacho abigarrado,
vendepeines, rosarios, agujetas,
y amoladores de tijeras, juntos,
anduvieron a caza de difuntos.
(I, vv. 1-24)

10 López Pinciano, Alonso, *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 469.

En las tres octavas destinadas a la proposición aparece una *compositio* periódica, si bien de escasa complejidad: se trata de un período de miembros que encierra la enumeración de los asuntos que se tratarán a lo largo de la obra. El período consta de un total de cinco miembros unidos por coordinación (yuxtapuestos o mediante la conjunción copulativa «y»), tres construidos sobre el verbo «canto» y dos sobre el verbo «diré», que se repite ante ambos miembros y está en clara relación sinonímica con cantar. Son miembros extensos, que albergan en su interior burlescas aposiciones —«guerrero endemoniado», «niña buscona y doncellita andante»—, enumeraciones sinonímicas —«los disparates, las locuras, los furores de Orlando enamorado», «vendepeines, rosarios, agujetas, y amoladores de tijeras»— y subordinaciones que buscan el ritmo bimembre —«cuando el seso y razón le dejó a escuras / el dios enjerto en diablo y en pecado»—. Esta construcción periódica de cinco miembros que conforma una amplificación *per incrementum*, entendida como fuerza semántica o, más habitual, como longitud que presenta la proposición del *Orlando*, se adecua perfectamente a su finalidad, pues no sólo se trata de enumerar los temas que van a relatarse, sino de presentarlos de forma atractiva para los posibles lectores de la obra, a lo que contribuye, por su fuerza expresiva, el período de miembros.

Al anuncio del tema que inauguraba el poema épico seguía una invocación a las musas. El poeta «invoca el socorro y ayuda para poder empezar y acabar el intento»[11]. En el poema quevediano, el autor parodia y se burla de la tradicional invocación a las musas con un estilo que raya en lo grotesco. Aquí la «corona de verdes ramos de tabernas», las «tarariras y chacona», el «dejad las liras y tomad linternas», el juego de palabras con «infundáis» y «almohadas» y el «embocadas os quiero, no invocadas» representan una definitiva y total distorsión del tópico, ya que la apelación a las deidades para cantar las peripecias del tema en la manera precisa a la altura del asunto se convierte en burlesca canción báquica nocturnal. Quevedo convierte la invocación en una llamada a los excesos. La solemnidad y la humildad con que los poetas imploran a las musas y les suplican les doten de la suficiente inspiración para componer una obra brillante son sustituidas por la imposición y el orgullo que caracterizan esta invocación.

> Vosotras, nueve hermanas de Helicona,
> virgos monteses, musas sempiternas,
> tejed a mi cabeza una corona

11 López Pinciano, *op. cit.* (nota 10) p. 469.

toda de verdes ramos de tabernas;
inspirad tarariras y chacona;
dejad las liras y tomad linternas;
no me infundáis, que no soy almohadas;
embocadas os quiero, no invocadas.
(I, vv. 25-32)

Esta octava, en la que se hace la invocación a las musas, tiene una *compositio* en período de miembros. El poeta alude a las musas mediante el pronombre personal «Vosotras», al que coloca en aposición cuasi paralelística tres expresiones distintas, de gran transparencia y notablemente degradatorias: «nueve hermanas de Helicona, virgos monteses, musas sempiternas» seguidas por cinco cláusulas unidas por coordinación —cuatro con el verbo en modo imperativo y un imperativo negativo: «tejed, inspirad, dejad, tomad, no infundáis»—, y una cláusula final que incluye una paranomasia y conforma un epifonema. La eficacia conclusiva, sintetizadora y afectiva del epifonema acentuado por la inclusión de la paranomasia en el último miembro del período permite cerrar con facilidad y elegancia el período de miembros, un período de miembros que no encadena un número elevado de miembros ni traba complejas subordinaciones.

El poema épico lleva una dedicatoria normalmente dirigida a reyes, virreyes, papas, cardenales, arzobispos, obispos, duques y otros nobles, y caracterizada por su tono suplicante y panegírico[12]. Quevedo invierte el sentido de la dedicatoria y la convierte en una invectiva, consiguiendo la finalidad paródica pretendida, al mismo tiempo que sacia su rabia y su saña insultando cruelmente a su enemigo Morovelli, a quien va dirigida la diatriba. Así, las elogiosas dedicatorias de los poemas épicos se convierten en el *Orlando* en una zahiriente *vituperatio* contra «el hombre más maldito del mundo» y consiguen un resultado paródico en consonancia con el resto de la obra.

A ti, postema de la humana vida,
afrenta de la infamia y de la afrenta,
peste de la verdad introducida,
conciencia desechada de una venta,
ánima condenada, entretenida
en dar a Satanás almas de renta,
judísimo malsín Escarïote,
honra ente bofetones y garrote;

12 López Pinciano considera que la dedicatoria «fue invención del hambre, a mal hacer persuadidora; y en suma, ella es una encubierta adulación» (López Pinciano *op. cit.* (nota 10), p. 472).

doctor a quien, por borla, dio cencerro
Boceguillas, y el grado de marrano;
tú, que cualquiera padre sacas perro,
tocándole a tu padre con tu mano;
casado (por comer) con un entierro,
con que pudiste ser vieja cristiano;
que, por faltarle en cristiandad añejo,
fuiste cristiano vieja, mas no viejo;

el alma renegada de tu agüelo,
salga de los infiernos con un grillo,
con la descomulgada greña y pelo
que cubrió tan cornudo colodrillo;
y, pues que, por hereje contra el cielo,
fue en el brasero chicharrón cuclillo,
venga agora el cabrón, más afrentado
de ser tu agüelo que de ser quemado.

Derrama aquí con unas salvaderas,
pues está en polvo, todo tu linaje;
salgan progenitores vendesteras,
y aquel rabí con fondo abencerraje;
los bojes, los cerotes, las tijeras,
de quien bufón deciendes y bardaje,
pues eres el *Plus-ultra* desvaríos,
el *Non-plus-ultra* perros y judíos.

Atiende, que no es misa la que digo,
y son todos enredos y invenciones,
y vuelve a mi cantar, falso testigo,
en tus dos ojos cuatro mil sayones;
perro, con no decir verdad te obligo,
recibe estas maldades y traiciones
con la benignidad que urdirlas sueles
al bueno, que a sesenta leguas güeles.[13]
(I, vv. 33-72)

La configuración de la dedicatoria como una larga retahíla de improperios explica que en la *compositio* se utilice un período de miembros, pues éste supone el desarrollo de una idea mediante su amplificación. En las dos primeras estrofas lanza insultos contra Morovelli. Se

13 Estas estrofas han sido ampliadas a un total de ocho agrupadas bajo el epígrafe *Contra D. Franco. Morovelli de la Puebla.*

trata de una enumeración acumulativa o *congeries* formada por diez miembros construidos de forma paralelística. El último miembro es el más largo e incluye una antítesis, lo cual facilita la finalización de una lista de injurias que podría alargarse hasta el infinito. La simetría de esta enumeración consigue armonía y belleza de estilo, y además lo dota de una energía que graba el mensaje —Morovelli es «infame y judío»— en el destinatario y excita sus afectos; el lector invadido por esa carga de insultos acaba creyendo en la ruindad de Morovelli, a quien se agravia fieramente.

En las dos estrofas siguientes se mencionan episodios ofensivos para los antepasados del sujeto, y especialmente se ataca a su cornudo y hereje abuelo. Nuevamente estas estrofas poseen una *compositio* en período de miembros, y constan de un total de ocho miembros que forman también una *enumeratio* acumulativa, que incide en una idea fundamental: la ascendencia de Morovelli es judía, y, por lo tanto, él también lo es.

En la última octava, compuesta también en período de miembros, el poeta resume en términos genéricos y colectivos todo lo anterior. En esta despedida, el poeta se dirige con altanería al sujeto, increpando su atención de forma imperativa —«atiende, vuelve»— y arrojándole de manera explícita las injurias contenidas en las estrofas: «recibe estas maldades y traiciones».

La cuarta parte de la estructura de un poema épico es la *narratio* o narración propiamente dicha. López Pinciano afirma «De la narración no tengo que decir más de que así es dicha toda la obra restante, en la cual se debe haber el poeta ansí como en la fábula se dijo, y en el lenguaje della también»[14].

En el primer canto del *Orlando* la voz poética cuenta la fiesta que el emperador Carlomagno prepara en París por la Pascua, y a la que acude una multitud de personas: caballeros cristianos y moros —para participar en la justa— y damas —para ver y ser vistas— de todas las partes del mundo; la llegada a la ciudad de Angélica y su hermano Argalía; el desafío que ésta propone al emperador y a sus paladines —los reta a batirse en duelo con su hermano, de modo que el que consiga derrotarlo obtendrá como premio su persona, y el que sea vencido se convertirá en esclavo de Argalía—; la espera en el lugar llamado el Padrón del Pino a que llegue el primer retador; la inquietud del mago Malgesí, que desconfía de la juvenil pareja y descubre, gracias a su libro mágico, la verdadera personalidad de Angélica y de su hermano y su funesta mi-

14 López Pinciano, *op. cit.* (nota 10), p. 474.

sión para Carlomagno, para los paladines, para Francia y para toda la cristiandad, y, finalmente, el fracasado intento de Malgesí de desmoronar las intenciones de Angélica y de su hermano, que termina con el aprisionamiento del mago por Angélica.

El carácter narrativo del primer canto del *Orlando* implica que se utilice el estilo suelto, sobre todo en aquellos pasajes en los que la voz poética pretende que la narración de los hechos avance. Podemos destacar como ejemplo el pasaje en el que el mago Malgesí, conducido por los demonios a través de los aires, llega al Padrón del Pino, donde descansan Angélica, Argalía y los gigantes, mientras esperan a los combatientes. Utilizando su libro de encantos, sumerge a los gigantes en un profundo letargo; luego desenvaina la espada y se dirige hacia la dormida Angélica con el propósito de matarla, pero al fijarse en la belleza de la dama queda hondamente impresionado y cambia de intención, como muestra el siguiente fragmento, uno de los más cómicos de la obra:

> a los Demogorgones y a los Güercos
> de los retiramientos más escuros
> trujo, para que el sueño le socorra
> y a los cuatro gigantes dé modorra.
> El hermanillo de la Muerte luego
> se apoderó de todos sus sentidos,
> y soñoliento y plácido sosiego
> los dejó sepultados y tendidos;
> no de otra suerte el embustero griego
> a poder de los brindis repetidos
> acostó la estatura del Ciclope
> en las estratagemas del arrope.
>
> Vase, para triunfar de sus despojos,
> Malgesí con la espada a la doncella,
> mas en llegando a tiro de sus ojos
> se le cae de la mano y se le mella,
> en suspiros se vuelven los enojos;
> todo su encanto se aturdió con vella;
> con su hermosura, enamorado, habla,
> y al fin no sabe ya lo que se diabla.
> [...]
> Ni alzar los ojos ni bajar la espada
> en éxtasi de amor, Malgesí pudo;
> [...]
> La espada arroja en tierra, por cobarde;
> por inútil con ella el libro arroja;
> viendo que no hay gigante que la guarde,

el no embestir con ella le congoja,
y porque el luego le parece tarde
del manto que le cubre se despoja,
y sediento de estrellas y de luces
se arrojó sobre Angélica de bruces.

Engarrafóse della, que del sueño
despierta con el golpe dando voces;
Argalía a los gritos con un leño
salió, y a Malgesí machacó a coces;
ella le araña y él la llama dueño,
(I, vv. 861-909)

La variedad y rapidez de las acciones —trujo, vase, habla, alzar, bajar, arrojó, etc.— realizadas por Malgesí se traduce en una *compositio* en estilo suelto, cuya fluidez semántica y expresiva se adapta perfectamente a la índole de este fragmento.

Merece especial atención el empleo del estilo suelto en aquellos episodios en los que las acciones se suceden de forma sumamente rápida, muchas veces atropellada. Se trata de episodios en los que el dinamismo se enfatiza hasta el vértigo. La estrofa en la que se cuenta la borrachera general y la vomitona consiguiente de los comensales al finalizar el banquete ofrecido por el emperador es muy representativa:

Echaban las conteras al banquete
los platos de aceitunas y los quesos;
los tragos se asomaban al gollete;
las damas a los jarros piden besos;
muchos están heridos del luquete;
el sorbo, al retortero trae los sesos;
la comida, que huye del buchorno,
en los gómitos vuelve de retorno.
(I, vv. 353-360)

En esta estrofa la dinamización de la acción no sólo se consigue con la utilización de ciertas figuras de pensamiento y de ciertos verbos de movimiento, sino también con la sencillez y simplicidad semántica y sintáctica que caracterizan al estilo suelto.

En otros pasajes el ritmo narrativo se ralentiza, avanza lentamente y para ello se utiliza el período de miembros, por ejemplo a la hora de relatar los efectos que la bella Angélica produce en los paladines:

con hermosura divertida,
y con una humildad ocasionada,

en cada paso arrastra alguna vida
en cada hebra embota alguna espada;
si mira, cada vista es una herida,
y cada herida muerte, si es mirada;
entró en la sala a lágrimas y ruego,
y salió de la sala a sangre y fuego
(I, vv. 625-632).

y su estado al dejarlos la encantadora joven:

Quedaron atronados de belleza;
quedó lleno de noche escura el día;
de esclavitud adoleció la alteza;
de yermo y soledad la compañía,
vasalla fue de un ceño la grandeza:
vencióla de un mirar la valentía
(I, vv. 641-646).

El primer canto del *Orlando* contiene abundantes descripciones, la voz poética describe a los gigantes (I, vv. 397-430), a Angélica (I, vv. 436-472) y el Padrón del Pino (I, vv. 717-832), el *locus amoenus* (perenne primavera, vid enlazada al olmo, árboles llenos de fruto, flores diversas, estatua de divinidad pagana por cuya boca brota un hilo de agua clara, río cristalino, pájaros cantores, fresco viento, hermosa joven durmiendo sobre la hierba) donde Argalía y Angélica esperan a los retadores.

En la *compositio* de estas descripciones predomina el empleo del período de miembros, pues se trata de desarrollar un rasgo —la monstruosidad de los gigantes, la beldad de Angélica, la belleza del Padrón de Pino— mediante su amplificación. Estos períodos de miembros encierran una enumeración acumulativa o *congeries* que en algunos casos se construye de forma paralelística: «Levantáronse en pie cuatro montañas / y en cueros vivos cuatro humanos cerros» (I, vv. 409-410), «la hojas callan cuando cantan ellos; /ellos y el agua, cuando cantan ellas» (I, vv. 780-781).

En el *Poema heroico*, la voz poética cede en ocasiones la palabra a los personajes. En el primer canto el autor reproduce las palabras de los paladines enzarzados en dos disputas con marcados tintes infantiles, el discurso de Angélica ante el emperador, el discurso que Carlomagno dirige a la princesa del Catay y a los paladines, y un diálogo entre Angélica y los demonios que han salido del libro del mago Malgesí y que ahora están a su servicio.

Los paladines de Carlomagno que Quevedo presenta en su *Poema* se comportan como un atajo de rufianes o valentones; el poeta los ridiculiza, restando importancia a la nobleza y a la honradez que les atribuía la tra-

dición, y de ahí que sus parlamentos se caractericen por un estilo burlesco colmado de vocablos populares, vulgares y de germanías. Ferragut, el sarraceno libidinoso y arrojado que asume preferentemente las características del cerdo, y también las del perro y el jabalí, suele utilizar como medio expresivo el grito, el alarido y el aullido. Sus palabras, siempre amenazadoras y arrogantes, se estructuran en una *compositio* en estilo suelto que refleja perfectamente la espontaneidad de sus expresiones.

> No serás —dijo Ferragut rabiando—
> sino de aqueste brazo: yo lo digo,
> y sobra y basta y mientes aun callando;
> no se me da de Satanás un higo;
> a tu hermano estoy ya despedazando;
> y vamos al Padrón desafiados;
> que aun a Merlín me comeré a bocados.
> (I, vv. 570-576)

En otros casos los paladines, aun manteniendo un estilo vulgar colmado de palabras ramplonas, estructuran sus parlamentos mediante una *compositio* periódica, bien de miembros o bien circular. La complejidad de estos períodos no es elevada, y no suele demorarse su cierre con encadenamientos de subordinadas. El siguiente fragmento ilustra un período circular muy simple, cuya apódosis incluye una cláusula con un valor causal-final.

> [PRÓTASIS] Si tantas majestades no lo vieran
> —hecho un Bermejo el paladín decía—,
>
> [APÓDOSIS] presto los convidados todos vieran
> mi valor y tu infame cobardía:
> comiera magancesas carnes crudas,
> porque me dieran cámaras de Judas.
> (I, vv. 307-312)

Postrada a los pies de Carlomagno, Angelica expone el objeto de su viaje (I, vv. 513-569) mediante una *compositio* periódica, un período de miembros. Ella trata de persuadir a Carlomagno de que permita a sus caballeros batirse con su hermano ofreciendo a cambio su persona «premio seré, señor, de mi enemigo» (I, v. 569) y para ello nada más adecuado que el período de miembros que por su energía expresiva es idóneo para mover los afectos y convencer al auditorio[15]. Igualmente, para

15 En su *Institutio oratoria,* Quintiliano considera que el período de miembros consigue mover al auditorio. La *Rhetorica ad Herennium* (ed. Salvador Núñez, Madrid,

tranquilizar a sus paladines, alborotados por la presencia de Angélica, Carlomagno, con dignidad y gentileza, profiere un elocuente discurso (I, vv. 601-620) que comienza con un período circular, no de gran complejidad, y termina con un extenso período de miembros en el que encontramos la utilización del paralelismo. En el diálogo que mantienen Angélica y los demonios (I, vv. 943-968) predomina el estilo suelto, idóneo para reproducir las órdenes que Angélica da a los demonios sobre cómo deben proceder con Malgesí, y sobre lo que deben decir a su padre Galafrón.

El estilo suelto se utiliza preferentemente en aquellos pasajes en los que —ya sea por medio de la voz poética o de los personajes— se relatan hechos y acciones que se suceden en el tiempo, pues el dinamismo del paso del tiempo exige sintácticamente los enlaces coordinativos que presiden el estilo suelto. El empleo del período de miembros en la proposición, en la invocación a las musas y en la dedicatoria obedece a la intención de Quevedo de parodiar la épica, pues, aunque invierte el contenido de cada una de las partes de los poemas épicos, respeta la *compositio* de las mismas para reiterar la intención paródica del *Orlando*. Además, el periodo de miembros —en algunos casos de notable longitud aunque no llega a hacer complejo el texto— se adecua al gusto quevediano por la amplificación y la argumentación afectiva. El período circular tiene escasa presencia en el primer canto del *Poema*, se caracteriza por su simplicidad y brevedad y se emplea para expresar una condición, una advertencia o una amenaza, normalmente en boca de los personajes. Como corolario señalo que este somero acercamiento a la *compositio* del primer canto del *Orlando* de Quevedo me permitió comprobar la importancia del estudio de la *compositio* en poesía, aspecto relegado de la *elocutio* y fundamental como instrumento de interpretación definitiva de ciertos textos.

Gredos, 1997, IV, XIX, 26) también recoge estas características que pasarán a tratados posteriores como el de Luis de Granada: «los incisos y miembros no pocas veces se usan para instar, en especial cuando son muchos» (Luis de Granada, *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica o de la manera de predicar*, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), Madrid, Rivadeneyra, 1879, 5, XVI, 14).

Una *Apología* antifeminista en un Sermón barroco: *Consideraciones sobre la Fiesta de la Degollación de S. Juan Bautista* del Maestro Hernando de Santiago (1557-1639)

Diego González Ruiz

El propósito de esta comunicación es mostrar la presencia de una *apología o sátira* antifeminista como estructura ideológica de un sermón barroco[1]. Nos referimos a las *Consideraciones sobre la festividad de la degollación de San Juan Bautista,* del Maestro Fray Hernando de Santiago (1557-1639)[2].

La denominada «literatura menor» viene aportando numerosas e importantes contribuciones al campo de estudios sobre la mujer. Así lo ha puesto de manifiesto la investigación de sermonarios, libros doctrinales, vidas de santos o textos costumbristas[3], especialmente los sermones, expresión de la ideología dominante del sistema absolutista y estamental

1 El mismo autor es consciente de ello en las *Consideraciones de la fiesta de la degollación de S. Juan Bautista,* IIII (en lo sucesivo *CFDSJB),* al escribir: «Y por no dilatar más esta Apología que a quien toca parecerá sátyra». Véase Santiago, Fray Hernando de, *Consideraciones sobre los Evangelios de los Santos que con mayor solenidad celebra la Yglesia,* Lisboa, Pedro Craesbeek, 1617, p. 534 y *Consideraciones sobre todos los Evangelios de los Domingos y Ferias de la Quaresma,* Salamanca, Juan y Andrés Renaut, 1597.

2 La obra fundamental del mercedario sevillano Fray Hernando de Santiago (15571639), se encuentra básicamente en dos gruesos volúmenes de sermones: un *Santoral* y un *Cuaresmal.* El predicador, conocido como «Pico de Oro» (apelativo dado por Felipe II) y «Armonía de la Iglesia» (así le llama el Papa Paulo V tras oírle predicar en Roma), es considerado por Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio* como «el mayor orador de su siglo» (véase Gracián, B., *Agudeza y Arte de Ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, vol. I, p. 268), elogiando su discurrir «con mucha donosidad», e inspirándole, en opinión de Romera Navarro, algunos pasajes del *Criticón,* así como muchos pensamientos, en especial la Tercera parte, Crisi XI (véase Gracián, B., *El Criticón,* Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag, 1978, p. 363), donde amplificará un texto de Hernando de Santiago. Tirso de Molina, por su parte, lo definirá como «el monstruo de los púlpitos». Sobre Fray Hernando véanse Defraia, S. (O de M.), «Ferdinando de Santiago, Un predicatore del Siglo de Oro (1557-1639)», *Analecta Mercedaria,* XV, 1996, Roma, 2000, pp. 157-274 y Pérez, Q., *Fray Hernando de Santiago. Predicador del Siglo de Oro (1557-1639),* Madrid, CSIC, 1949.

3 Véase Porro Herrera, M. J., *Mujer « sujeto» / mujer «objeto» en la Literatura española del Siglo de Oro,* Málaga, Universidad de Málaga, 1995, p. 20.

del siglo XVII. La Oratoria sagrada de este siglo es, en palabras del prof. Cerdán[4], «un espejo de la sociedad».

La visión que se tiene de la mujer desde el púlpito barroco ha sido estudiada recientemente por Miguel Angel Núñez[5]. Su investigación confirma una larga tradición antifeminista y misógina en la consideración del ser femenino que persiste durante todo el período, reflejando lo que el mismo Núñez denomina «Antifeminismo socio-eclesial del Barroco»[6]. Así, el prof. Félix Herrero escribe: «La literatura misógina podría alimentar sus páginas con suculentos fragmentos de sermones. Es tesis constante de los predicadores que, si ya en los albores de la creación, por la mujer entró el pecado en el mudo, por la mujer continúa esclavizándolo»[7]; y es que, como afirma H. D. Smith, «el sexo femenino ha sido siempre impopular entre los predicadores»[8]. Smith sitúa este antifeminismo en lo que se denomina la *crítica de estados,* donde la mujer figura como último grupo del catálogo[9]. Son innumerables los fragmentos de sermones de predicadores del siglo, quienes, actuando como moralistas y realizando *sátira contra estados* (el de la mujer en este caso), dejan constancia[10] de la vanidad y lujuria femeninas, vicios y defectos censurados, generalmente, a propósito de la moda en el barroco[11]. Vanidad y lujuria, dos blancos favoritos de los oradores[12] y por supuesto de Fray Hernando de Santiago[13]. Se añade a esto un nuevo elemento

4 Cerdan, Francis, «La oratoria sagrada del siglo XVII: un espejo de la sociedad», en García de Enterría, M.ª Cruz y Cordón Mesa, Alicia, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares,* 1998, pp. 23-44.

5 Núñez Beltrán, Miguel Ángel, «La visión de la mujer en las predicaciones andaluzas del Barroco», en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Las mujeres en la Historia de Andalucía,* Córdoba, Caja Sur, 1994, pp. 299-308.

6 Núñez Beltrán, Miguel Ángel, *La Oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII,* Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000, pp. 359-364. Núñez constata que «La larga tradición antifeminista, e incluso misógina eclesial, heredada de la antigüedad, se patentiza en las predicaciones del diecisiete».

7 Herrero Salgado, Félix, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII,* Madrid, FUE, 1916, pp. 298-299.

8 Smith, Hilary Dansey, *Preaching in the Spanish Golden Age,* Oxford, University Press, 1978, pp. 124 Véase igualmente todo el cap. V «The preacher as moralist», pp. 111-137.

9 Véase Porro Herrera, M. J., *op. cit.* (nota 3), pp. 92-99.

10 Es «el sermón como documento costumbrista» según Cerdan, *op. cit.* (nota 4), p. 27.

11 Véase Vigil, Mariló, «La importancia de la moda en el Barroco», en *Literatura y vida cotidiana. Actas IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria,* Madrid/Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid/Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 187-200.

12 Algunos textos, en las obras citadas de Herrero, F., Cerdán, F., Smith, H. D. y Núñez, M. A., entre otros.

13 Nuestro autor va más allá de la «crítica de estados» en sus *Consideraciones,* aunque a través de su sermonario no olvida su ejercicio, también en relación a la mujer. El

antifeminista, puesto de relieve por el prof. Sánchez Lora en el ejercicio concionatorio del s. XVII, y es la visión de la mujer como factor de disolución social[14].

Los predicadores «distribuyen» la doctrina teológica y moral establecida en un «depósito» profano o sagrado, desde el mismo origen de la cultura clásica o la moral judeo-cristiana. La visión histórica de Eva o de Pandora había configurado una tradición misógina[15]. Las *Consideraciones* del Maestro Santiago, impresas por primera vez en Madrid en el año 1603, se enmarcan en dicha tradición y discurso[16]. En él están recogidos todos los motivos y tópicos antifeministas y misóginos tradicionales, desde Ovidio[17] y Juvenal hasta Mantuano o Tiraquelli[18]. El mercedario maneja toda la gama de los *exempla* extraídos del mundo bíblico[19] y clásico para sus *loci comunes* misóginos, desarrollando el denominado *topos* de los «sabios caídos» (lista de grandes hombres engañados o destruidos por las

censor inquisitorial anónimo de su obra así lo señalaba: «trata cuando se le antoxa con poco decoro a los estados a quien pica condenando el servir de los clérigos siendo tan grande su dignidad, *sirven unos de escuderos descubiertos y no a los obispos, si no a las obispas*, y otros de cosas indignas de escribirse y mucho más de consentirse» [y en el] «fol. 978 declarando un lugar de San Pablo donde alaba la virginidad, dice *pedía Pablo vírgenes de corazón y déstas hay muy pocas*». *Censura del Santoral del M. Santiago,* Manuscrito inédito, 22 de Agosto de 1605, Anónimo, AHN, Inquisición, leg. 4473, nº 3. Madrid, fols. 17 y 18. Véase también Mora González E., (O de M). «Fray Hernando de Santiago, ¿censurado por la Inquisición?», *Analecta Mercedaria, XVII,* 1998, Roma, 2001, pp. 127-181.

14 Sánchez Lora, José Luis, *Mujeres, Conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, FUE, 1988.

15 Sobre las raíces teológicas, psicológicas y culturales del antifeminismo o sexofobia, véase Zarri, A., «Mujer», en Rossi, Leandro y Valsecchi, Ambrogio, dirs., *Diccionario Enciclopédico de Teología Moral* Madrid, Ediciones Paulinas, 1980, pp. 692- 706.

16 El sermón forma parte de la obra *Consideraciones sobre los Evangelios de los Santos que con mayor solenidad celebra la Yglesia,* Lisboa, Pedro Craesbeek, a costa de Thomé del Valle, 1617. Utilizamos la última impresión, expurgada conforme al catálogo inquisitorial de 1613, aunque con anterioridad hubo otras ediciones: Madrid, 1603; Çaragoça, 1605; Salamanca, 1615. En esta edición, y a continuación del título, aparece el texto siguiente en la portada: «corregido y enmendado por los Señores Inquisidores, conforme al Catálogo deste último año de 1613». Igualmente sucederá en la edición de Lisboa.

17 El censor escribe de Fr. Hernando: «sus más familiares doctores son Marcial y Ovidio», *Cençura,* f. 16.

18 Lo señala el censor del Santo Oficio, quien se lamenta que Fray Hernando cite al famoso jurista misógino, observando que el mercedario trata «con otras cosas todas trasladadas de Tiraquelo en quien en todos ha parecido cosa digna de corrección», *Cençura,* f. 17.

19 Para las referencias bíblicas seguimos la edición *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam,* a R. P. Alberto Colunga, O.P., et Dr. Laurentio Turrado, Matriti, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMXLVI.

mujeres), ya establecida desde la literatura patrística[20] y, en el plano de la misogamia, el *topos* de las «molestiae nuptiarum» o tribulaciones de los hombres casados, con una intención de «dissuasio matrimoniales». El denominado *topos* de «lo indecible» es casi inexistente en el texto.

En su estructura ideológica, constatada, a través de la *dispositio,* en las cuatro partes o *Consideraciones* de que consta la pieza oratoria, el sermón ofrece un verdadero tratado de misoginia[21], en el que se expondría, en la primera *Consideración* (pp. 513-520), una antropología del sexo femenil: un ser débil pero de fuerza satánica. La segunda (pp. 520-525) definiría la mujer como *instrumentum diaboli,* en especial como inductora a la idolatría y al crimen, y tiene como resultado el establecimiento de Herodes como «sabio caído». El ser social de la mujer, su naturaleza adulterina, factor de disolución política, sería la tercera *Consideración* (pp. 525-531). Finalizaría el tratado con la autoaniquilación del ser femenino por su propia contradicción, en una *gradatio* de la degradación física y moral, que culminaría en el bestialismo (pp. 531-536).

Una de las personificaciones de la mujer más comunes en la literatura misógina es su caracterización como serpiente. La figura arranca desde Juvenal, y va desarrollándose en la poesía misógina latina de la Edad Media hasta ser recogida en la iconografía emblemática[22]. Hernando de Santiago la utilizará, a lo largo del sermón, por encima de otros términos bestiales como fiera, loba o zorra:

> Es la bívora Herodías [...] lo pudiera dezir desta bestia, cuya astucia cuenta nuestro Evangelista [...] La hija es Tarántola bayladora [...] la amiga, que como dixo el Sabio, no ay cabeça de serpiente tan ponçoñosa como ella, quando está airada... y assí dezía, estaría más seguro con un león, o dragón que con tal muger [...] no ay animal más atrevido que ellas [...] San Gregorio Nazianzeno dize, que tiene malicia y veneno de áspid, y dragón, todo junto (*CFDSJB*, pp. 510, 511-512, 516, 530).

20 Véase Puig Rodríguez-Escalona, Mercé, «Tratamiento y desarrollo del *topos* de los 'sabios caídos' en las literaturas medievales latina, catalana y castellana», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1994, vol. II, pp. 813-821.

21 Véase Souvirón López, Begoña, *Retórica de la misoginia y el antisemitismo en la ficción medieval*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.

22 Véanse Puig Rodríguez-Escalona, Mercé, *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1995 y Bernat Vistarini, Antonio y Cull Jhon T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados,* Madrid, Akal, 1999. p. 91.

La crueldad, tiranía, venganza y furia son consustanciales a la naturaleza femenina. Cuando Herodías debe elegir entre medio reino o la venganza contra el Bautista, Fray Hernando predica en forma paródica:

> Para no errar la muchacha: entró a la madre: Señora, su Magestad ha dicho esto, que será bueno pedir?. Respondió la madre: Caput loannis Baptistae. Aquí se vee la crueldad de la muger airada, que con ser tan interessal, estima más su vengança, que medio Reyno) [...] De manera, que no sabremos discernir, a que se inclinan más, a la codicia, o a la vengança: porque con ésta dixo Chrysóstomo, que perdían el juycio: Mulier si iniuriam patitur, insanit (*CFDSJB*, pp. 512, 521).

Fray Hernando abunda en estos tópicos con ocasión del banquete:

> justas leyes y costumbres del mundo les han quitado a las mugeres, que no manden, ni bevan vino [...] porque juntas con su malicioso furor no sea más intolerable su rabia [...] la furia de este animal, ha menester para poderla subjetar quitarle el vino, y el poder: porque ayudada su malicia con estos dos, será intolerable (*CFDSJB*, p. 517).

Las mujeres son astutas y traidoras. Herodías supera a «Herodes a quien Cristo llamó zorro, en las raposerías y traiciones [...] pero con serlo él, ella le gana en esto» (*CFDSJB*, p. 533). Trae en su apoyo la poesía, el teatro, la ciencia y la filosofía griegas:

> Es propia la trayción, y astucia, del animal a quien falta la fuerça [...] ay un proverbio agudíssimo de Lisandro en sus *Apotegmas* contra las mugeres, que porque no se pueden vengar por falta de fuerças, usan de trayciones, y astucias [...] Toman piel de zorras astutas, quando les falta la de leones fuertes. Y a esto alude lo de Artemidoro en su libro de interpretación de sueños, que dize: que zorras y lobos soñados, todo es una misma cosa. Y otro proverbio aún peor que el de Lisandro ay de Eurípides, a propósito de lo que vamos tratando, que es: *Mulier aut veneno, aut fraude*, y Aristóteles dixo: *Faeminae insidiosioris viris sunt* (*CFDSJB*, pp. 533-534).

Son las mujeres igualmente «dessenfrenadas en la codicia», rapaces y ladronas. La inconstancia y volubilidad es otra de sus características. En una prolongada similicadencia Fray Hernando nos describe el capricho de Herodías ante sus planes letales contra el Bautista:

> quiçá algún día la Herodías vía que Herodes estava bien afeto al Bautista [...] pues le oya con gusto, por tenerle por justo, y assí entonces insistía ella que muriesse y si reduzía al Rey a este parecer, bolvía a ella, y dezía: Pues ya no quiero yo que muera: que es tal el ingenio de las tales, como lo dixo Terencio: *Novi ingenium mulierum, Nolunt ubi vellis, ubi non vellis, cupiunt ultro*[23].

No hay duda de que más allá de todos los tópicos y motivos misóginos utilizados por nuestro autor, la expresión estructurada de los mismos en nuestro sermón se dará, fundamentalmente, con la presencia de los diversos *topoi* mencionados con anterioridad, como recursos retóricos a partir de los *exempla* de hombres víctimas del *ars mulierum,* presentados a menudo de forma cruel, sarcástica o dramática.

Como «sabios caídos» de la Mitología e Historia Antigua, Hernando de Santiago menciona —como *ornatus* y medio patético— solamente cuatro personajes[24]: Cynira, Valerio, Cauno y Minos. Abundan sin embargo los bíblicos de manera prolija, como *exempla historica,* fundamentando el *docere* y consignando los tradicionalmente incluidos en el catálogo[25]: el casto José, hijo de Jacob, Sansón, Loth, Nabot, David, Salomón, San Juan Bautista[26] y, perteneciente a la Patrología, cita a San Juan Crisóstomo, perseguido por la emperatriz Eudoxia. Todos ellos han sido víctimas de la maldad de la mujer, como amantes, hijas, hermana, esposa o gobernanta consorte.

En su sermón, el Maestro Santiago desarrolla todos los tópicos y motivos misóginos acumulados en el tradicional *exemplum* del Bautista como «sabio caído». Establece en el *exordio,* con una *captatio benevolentiae,* una conspiración viperina a trío (Herodes, Herodías y su hija) pero, aún afirmando a través de una «antonomasia vossiana», que «un Herodes prende a un S. Juan Bautista» (*CFDSJB*, p. 510), y que «to-

23 Se refiere al Acto IV, Esc. VII, 810 de la obra de Terencio *El Eunuco,* y el decir de Gnatón: «conozco el carácter femenino: no quieren cuando quieres, cuando no quieres son ellas las que tienen gana». Véase Terencio Afro, Publio, *Comedias*, vol. I, Barcelona, Alma Mater, 1957, p. 174.

24 *CFDSJB*, pp. 531-532.

25 *CFDSJB,* pp. 512-514, 519-521, 528, 531.

26 «Triste Imperio el suyo [de Herodes] [...] governado por una muger, que a él le govierna, y le obliga a tal sin razón y desafuero, como prender, y condenar al justo: porque esso que él manda, lo manda, Propter Herodiadem» (*CFDSJB,* p. 525). En realidad, las *CFDSJB* son un desarrollo del *exemplum* de San Juan Bautista como «sabio caído», ya citado por Milón de Saint-Amand en el siglo IX y en su extenso poema *De sobrietate* (véase Rodríguez-Escalona, *op. cit.* (nota 20), p. 815). Aparecerá incluido en el «catálogo» de toda la literatura misógina medieval latina (véase Rodríguez-Escalona, *op. cit.* (nota 22), pp. 35, 83, 107, 159, 183).

dos aguardaron tiempo, dissimulando, y acechando para justificar esta muerte», el drama tiene su origen en las asechanzas de la víbora: *Herodias insidiabatur ei.* Herodías es la verdadera causante de la decolación del Profeta: «Propter Herodiadem. Ésta es la causa desta prisión [...] Todo esto puede una muger [...) Por ella haze este Rey esto [...] porque esso que él manda, lo manda, Propter Herodiadem» (*CFDSJB*, pp. 520-521 y 525), repite Fray Hernando obsesivamente a lo largo del discurso sacro. La censura inquisitorial sospechó del sermón del mercedario, toda vez que, en su opinión, exoneraba del crimen a Herodes, y no le faltaba razón, pues podría deducirse —como veremos más adelante— que Hernando de Santiago, por su antifeminismo, propusiera en la tradición de los *exempla* a Herodes como figura en el catálogo de «sabios caídos», junto a Salomón.

En el uso por parte de nuestro autor del *topos* de las *molestiae nuptiarum* y la consiguiente *dissuasio* matrimonial, podemos ver la misogamia del Maestro Santiago, que utilizará *exempla* bíblicos, históricos, alusiones al mundo del derecho clásico y a un jurista contemporáneo. Nos referimos a Andrea Tiraquelli[27]. En cada *exemplum* describirá a la esposa como una compañera proveedora de amarguras y sinsabores, como el peor enemigo[28].

Citando unos versos de un texto de Andrea Tiraquelli, define con sátira cruel y jocosa la naturaleza de la esposa (misogamia y *dissuasio*),

> Trae Tiraquelo, unos versos de un Poeta de su tiempo, que escrivió a un su amigo, diziéndole en qué y cómo, y quándo era su muger, mala, peor, y malíssima, y buena, mejor, y boníssima que por encarecerse todo en pocas palabras lo pongo aquí. *Uxor amice tibi est semper mala, cum mole tractas, Fit peior: sed fit pessima, quando bene. Sed bona si moriatur erit: melior tamen id te, Si faciat vivu: est optima si propere*[29].

27 Nuestro autor debió de conocer la obra jurídica de Andreae Tiraquelli *Ex comentarüs in pictonum consuetudines: Sectio Legibus connubialibus et Iure maritali*, cuya primera edición data de 1513. La obra tuvo una amplísima difusión en España. Son más de cien los ejemplares repartidos por las Bibliotecas Públicas del Estado. Hemos podido trabajar a partir del ejemplar de la edición Lugduni, apud Gulielmum Rovillium, 1581, en la BPE de Mallorca, sig. Mont. 4371. En la p. 189 de la obra comienza la «letanía» de las *mulieres malae*. El largo catálogo incluye todos los tópicos de la misoginia ancestral.

28 *CFDSJB*, pp. 524-525.

29 Fue el jurisconsulto en derecho matrimonial más célebre del siglo XVI, llamado en su época «el legislador matrimonial». Tuvo que ser censurado por la propia Inquisición Romana debido a su extremosidad misógina. Véase Tiraquelo, 1. 9 *Connubia*, 23.

En la *Cençura* del *Santoral* de Fray Hernando el autor anónimo señala y traduce:

> entre las proposiciones de mala y sospechosa doctrina [...] dice muchas cosas muy injuriosas contra el Matrimonio donde tratando de Herodías y haviendo dicho muchas cosas de la ira y otros defectos de las mugeres, y no mal porque presupone algún defecto callentósele [*sic*] después la boca y ablando de solo el sexo femenil en común y del matrimonio dice muchas insolencias y entre otras refiere unos versos cuya sentencia es que la *muger casada siempre es mala, y peor si la tratais mal, y péssima si bien, y es buena si se muere y mejor si dexando vivo al marido, y bonsíssima si presto* y esto dilata con otras cosas todas trasladadas de Tiraquelo en quien en todos ha parecido cosa digna de corrección quanto más en un sermón evangélico. (*Cençura*, fol. 5).

Epigrama, añadimos nosotros, que parece inspirar a *Guzmán de Alfarache*: «Hice luego discurso, pensando lo que son las mujeres, que si por mal se llevan, son malas; y si por bien, peores...»[30].

Vistos los diversos motivos y tópicos misóginos expresados en los diversos *topoi* nos queda establecer el pensamiento interno que recorre como unidad temática lo que Fray Hernando denomina «Apología o sátyra».

Articula la primera *Consideración* en torno a un texto del capítulo tercero del tercer libro de Esdras[31], apócrifo del Antiguo Testamento, al igual que lo haría Gracián[32] en el *Criticón* unos años más tarde, consi-

CFDMB, p. 522. En la *Pars* IX, 23, p. 189, *op. cit.*, nota 55, escribe Tiraquelli: «nec tamen volui praetermittere non inelegans Epigramma hominis Latini, et nostrae tempestatis, quo plane demonstrat, mulieres semper malas esse: 'Uxor amice, tibi est semper mala: cum male tractas, / Fit peior: sed fit pessima, quando bene. / Sed bona, si moriatur erit: melior tamen, id te / Si faciat vivo: est optima, si propere'».

30 Véase Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. S. Gili y Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, t. IV, p. 180.

31 Véase el texto en Díaz Macho, Alejandro, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1983, vol. II, pp. 458 y ss.

32 Para calificar al ser femenino utiliza, al igual que Fr. Hernando, el texto de III Esd. 3. «Fue Salomón el más sabio de los hombres y fue el hombre a quien más engañaron las mujeres; y con haber sido el que más las amó, fue el que más mal dixo de ellas: argumento de cuán gran mal es del hombre la mujer mala, y su mayor enemigo. Más fuerte es que el vino, más poderosa que el rey y que compite más con la verdad, siendo toda mentira» (véase Gracián, B., *El Criticón*, I, XII, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2000, p. 246). Véase también Cacho, Mª Teresa, «Misoginia y Barroco: Baltasar Gracián», en *Literatura y vida cotidiana... cit.*, (Nota 11), pp. 173-186.

derando al ser femenino. Establecido el principio de que sobre el vino y sobre el rey *fortiores sunt mulieres,* el mercedario señala su debilidad física e intelectual, y por lo tanto afirma que «justamente la naturaleza, no avía permitido que mandassen las mugeres [...] y en todo género de animales (dize Plinio) se guarda esto» (*CFDSJB*, pp. 516-517). No obstante, esa debilidad contrasta con una fuerza demoníaca que las hace superiores a los dos elementos citados, porque

> Con todo son fortíssimas, como dixo Iuvenal, para execución de sus torpes amores, y no ay animal más atrevido que ellas [...] Del delicto que a otros acobarda, toman ellas ánimo: aunque según Séneca mejor llamaremos a esto furor precipitado que fortaleza constante [...] Si con la rabia y furor se les encienden las entrañas, precipítanse como dixo Iuvenal (*CFDSJB*, pp. 516-517).

Imbecilitas et furor serían los elementos básicos en la composición del ser feminal. En la *peroratio* de esta consideración, y, partiendo de esa fuerza, el Maestro Santiago describe los elementos en un amplio *paralelismo y antithetum* múltiples, que originan la caída del Bautista,

> Y a esta crueldad de ramera con esta borrachez de sangre [de Herodías], lleguémosle poder de un Rey tyrano como Herodes. Y a todo esto juntemos la fuera del vino, que es el salitre más afinado para la pólvora de ambos, y veamos la furia, con que disparan, la gula, y la borrachez contra la abstinencia, y ayuno [...] la luxuria y deshonestidad contra la limpieza de Angel; la tyrania contra la verdad, que da la vida del cuerpo diziéndola, por no perder la del alma, callándola (*CFDSJB*, p. 520).

La segunda *Consideración* del sermón se enmarca con una *redditio* a partir de un fragmento del tema, *Propter Herodiadem.* La afirmación es rotunda: «Propter Herodiadem. Ésta es la causa desta prisión de hombre tan santo, ávido, y tenido por tal por el mismo que lo prende, y condena» (*CFDSJB*, p. 520). Para definir a la mujer como *instrumetum diaboli* Fray Hernando se remonta a tres episodios bíblicos del Antiguo Testamento. Sobre la orden del Faraón a las comadronas, para eliminar a los hijos nacidos varones de las hebreas en Egipto[33], declara:

> ¿Qué será la causa, que Faraón manda matar los hijos todos de las Hebreas, y que le guarden las mugeres, como lo dize aquel

33 *CFDSJB*, p. 522. Véase *Éxodo*, 1, pp. 15-22.

> vando suyo, notificado a las parteras de Egypto? [...] Orígenes respondió a esto, que no era por mejor, guardar lo peor, mugeres bastan para destruyrlo todo[34].

Caso contrario ocurre en la repartición de la tierra prometida. Sobre el segundo episodio histórico-bíblico[35] escribe:

> Y Dios quando mandó hazer padrón, para el repartimiento de la tierra prometida, no quiere entren mugeres en la lista [...] Dios las echa de parte: Faraón, y el demonio quieren guardarlas: juzgue cada qual para qué las querrán éstos, y por qué las excluye Dios (*CFDSJB*, p. 522).

Y en un tercer texto bíblico nos presentará el Maestro Santiago a la mujer como «ministra de idolatría». Nos referimos al episodio de la caída de Salomón, en el que convierte al mismo tiempo a Herodes en «sabio caído»:

> Basta ver lo que dize S. Augustín, de un hombre tan discreto como Salomón, con ciencia infusa de cielo, que no es possible, que en la idolatría creyó avía algo bueno, o provechoso, sino que mugeres le obligaron a esto, a cuyo amor no pudo resistir y por quien padecía [...] Hizo lo que sabía que era malo, por no enojar las que amava [...] Salomón, hombre tan discreto, y santo, por no enojar una muger [...] vino a idolatrar (*CFDSJB*, p. 522).

A Herodes va a sucederle algo semejante, preguntándose

> ... obligaron a hazer el que no sabe tanto? [...] qué mucho que un Herodes, por no enojar a Herodías haga un sacrilegio tal? [...] Herodes [...] oía con gusto su dotrina [...] la Herodías vía que Herodes estava bien afeto al Bautista [...] pues dize le oya con gusto, por tenerle por justo [...] aún la ceguedad de Herodes conoce lo bueno, que ay en el Bautista, de vida y doctrina [...] como Salomón lo malo que ay en los ídolos: y es tan poderosa la mala muger, que le obliga a hazer lo que vee que no sólo es injusto; pero contra su entendimiento, y voluntad [...] Para esto las guardan Faraón, y el demonio, y por esto las desecha Dios (*CFDSJB*, pp. 512, 522-523 y 534).

34 Véase Orígenes, *Homilias sobre el Éxodo,* Intr. y notas María Ignazia Danieli, trad. del latín Ángel Castaño Félix, Madrid, Ciudad Nueva, 1992, p. 52

35 *CFDSJB*, p. 522. Se refieren al texto del cap. 1 de *Números*.

Nuestro autor trata de salvar el escollo que podría suponer la exculpación de Herodes (como así constató el censor del Santo Oficio en su manuscrito de expurgo)[36]. Resolverá el asunto con un malabarismo verbal entre los nombres de Herodes y Herodías, y recurriendo, curiosamente, a una serie de *exempla* de metamorfosis tomadas de Ovidio y Propercio (*CFDSJB*, pp. 523-524), para concluir la *Consideración* con una peroración en *redditio* exonerando a Herodes,

> Triste Imperio el suyo ganado por tyrannía, y cohecho, conservado con violencia, governado por una muger, que a él le govierna, y le obliga a tal sin razón y desafuero, como prender, y condenar al justo: porque esso que él manda, lo manda, *Propter Herodiadem* (*CFDSJB*, p. 525).

Imbecilitas et furor, constitutivas. *Instrumentum diaboli* como persistencia paradigmática de Eva en la historia. El adulterio es el objeto de la tercera *Consideración,* que hace resaltar la proyección y el daño social que supone el delito cuando alcanza la cabeza del cuerpo político. El orador repasa algunos *exempla* históricos y bíblicos confirmando «el daño que en los opulentíssimos, y más floridos Reynos ha hecho el adulterio» (*CFDSJB*, p. 527). Los personajes masculinos aparecen obviamente en pareja: los deseos de Faraón y Abimelech hacia Sara, David y Bersabé, Paris y Elena, Tarquino y Lucrecia... pero las calamidades personales que sobrevienen a los protagonistas demuestran la clara orientación misógina de nuestro autor: Herodes padecerá la deshonra que provocó en su hermano *(habere uxorem fratris sui*), al igual que David en sus propias mujeres, mientras que Herodías pagará con la muerte su delito (como causante de la muerte del inocente), según un relato fantástico del historiador bizantino Nicéforo, en una versión amplificada y pintoresca, traída por nuestro autor:

> y que Herodías [...] muera baylando, y cortada la cabeça, que dize que passando un río elado, resbaló, y cayendo se cortó un yelo, en que dio de cabeça, y pateando por levantarse sobre los

36 Anota el censor: «1. En el sermón de la decolación de San Joan baptista haviendo ponderado la malicia de Herodías con decir mucho mal de mugeres en común satisficiendo a la tácita obiección que le podrán poner de que mayor havía sydo en aquel caso la culpa de Herodes que era hombre. 2. Responde fol. 710 que como Herodes y Herodías son tan unos en el nombre lo eran también en la condición y que ansí ya mandava él, y ya ella y sin otro propósito se passa a referir fábulas obçenas de hombres que se convirtieron en Mugeres y al contrario y gasta en ello mucha parte del sermón», *Cençura*, fol. 14.

> carámbanos, como si dançara, sele cortó la cabeça, y el cuerpo quedó çapateando encima. (*CFDSJB*, p. 529).

El mismo antifeminismo aparece en la parénesis dirigida a los fieles y tomada de San Ambrosio, pues toda ella se centra en la exhortación y amenaza a la mujer ante tamaño delito, quedando el hombre fuera del discurso:

> que está Dios presente, que es el Patrón y defensa del matrimonio, si el marido está ausente [...1 Y si engañares o huyeres del marido, no engañarás, ni huyrás del Señor [...] Mayor delito es pensar, que encubriendo la ofensa al marido, la encubrirás al Señor, autor del honesto, y lícito, tálamo, pues con no pensar, que el te veía, le despreciaste (*CFDSJB*, p. 527).

El adulterio, traición efectuada en la proyección social de la mujer, va a convertirse en una característica femenina, pues ya en la mitología (citando a Propercio)[37], las mismas diosas fueron adúlteras. Finaliza la tercera consideración asociando en la *redditio* la relación adúltera *(non licet tibi habere uxorem),* con el fragmento del comienzo de la *Consideración* cuarta (*fratris tui*), donde el incesto y el bestialismo no tendrán en absoluto iniciativa masculina. Una vez apreciada la mujer en su naturaleza débil, furiosa, satánica y adulterina, pasará en la parte final a su descripción como ser incestuoso y bestial[38].

Alegará numerosos *exempla*[39] míticos, bíblicos e históricos. En todos ellos la iniciativa será siempre femenina. El incesto de la mujer sucede con los padres (casos de las hijas de Loth, de Mirra, Pelopeya, Harpalyce, Hipodamia, Pocris, Nictimene, Valeria Tusculunaria), con sus propios hijos (casos de Semíramis, Parisátidi, Agripina), y muchas con sus hermanos (Biblis, Canulia, Canace) o con sus yernos.

Todos ellos han sido víctimas de ellas. Ahora la propia naturaleza bestial de la mujer la lleva al ayuntamiento con el congénere. Desfilan en la lista de perversas los nombres de Pasíphae, que se ayuntó con un toro, Semíramis, con un caballo,

37 *CFDSJB*, p. 528. «dic mihi, quis potuit lectum servare pudicum, / quae dea cum solo vivere sola deo?», Propercio, *Elegías*, liber II, XXXII, Barcelona, Alma Mater, 1963, p. [116].

38 Sobre esta *Consideración* observa el censor: «3. y luego fol. 782 dice que el peccado de Herodías fue incesto y porque dixiste [*sic*] incesto refiere muchas fábulas de incestos sucíssimos poniendo los amores obcenos entre madre y hijo y hermano y hermana y las palabras con que Ovidio y Marcial los representan sin sacar de ello otra doctrina que dar compañeras a Herodías», *Cençura*, fols. 14-15.

39 *CFDSJB*, pp. 531-532.

> Y Volaterrano cuenta, que en Roma en tiempo de Pio Tercio, una moça Toscana se postró a un perro, de quien se hizo preñada, y parió la criatura con manos, pies, y orejas de perro, y lo demás de hombre. Y no fue ésta la primera, que de otra mucho antes, cuenta lo mismo Eliano [...] dize Luciano de aquella ínsula de Egyipto [...] donde son tan suzias y bestiales las mugeres, que muy de ordinario se juntan con los cabrones[40].

El castigo para estas prácticas de degeneración femenina ya estaba previsto en el plano providencial: «bien vía Dios lo avía de aver en el mundo, pues en su ley señaló no una vez, sino muchas, penas para él»[41].

Cerrará la *Consideración* cuarta en forma arborescente, como *conclusio* a todo el sermón, reiterando la debilidad esencial de la mujer y su fruto de traición bestial, ya puestos de manifiesto en la primera parte: «Es propia la trayción y astucia, del animal a quien falta la fuerça» (*CFDSJB*, p.535)[42]. Así, Herodías vence al mismo Herodes, que queda exculpado.

A través de los cuatro capítulos de la pieza oratoria hemos podido constatar una sistematización en las concepciones misóginas del Maestro Santiago. La obra se nos presenta como algo más que un simple sermón evangélico. Es la doble faceta de un predicador barroco, lengua y pluma, púlpito y mesa, lo que produce la *Apología* o *Sátira* antifeminista, el tratado de misoginia.

40 *CFDSJB*, pp. 784-785 de la edición de 1603. En las sucesivas ediciones estos textos no aparecen. Fueron expurgados a partir de la censura inquisitorial de 22 de Agosto de 1605, AHN, Inquisición, leg. 4473, n. 3, Madrid. Una carta datada en 12 de septiembre del mismo año prohibió el libro, y se mandó recoger para realizar manualmente las correcciones. Véase Pinto Crespo, Virgilio, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo xvi*, Madrid, Taurus, 1983, p. 211.

41 *CFDSJB*, p. 533. *Levítico*, 18, 20. Se refiere al ayuntamiento de la mujer con el asno.

42 *At crudele genus, nec fidum faemina nomen*!, exclama al final del discurso citando a Tibulo. Véase Tibulo, *Carmina, Elegías de Lígdamo*, ed. Enrique Otón, Barcelona, Bosch, 1979, Lib. III, IIII, 61.

ISBN 84-8489-093-7

IBEROAMERICANA