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

UNIVERSIDAD DE BURGOS

Caja de Burgos

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

cajacírculo

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

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

Giuseppe Grilli

I.

Nuestra comunicación pretende estudiar, bajo un nuevo enfoque, las posibles conexiones de una comedia burlesca de Agustín Moreto, *El Licenciado Vidriera*, con antecedentes literarios internos y externos a la producción del autor, así como presentes en la evolución de su labor de poeta dramático.

La obra se sitúa en un espacio escénico de escasa visibilidad[1], pues habitualmente se la considera, más que por su valor intrínseco de comedia entretenida, por el hecho de retomar el título, y el motivo central de la intriga, de una novela de Cervantes entre las más caracterizadas de la colección de las *Ejemplares*, publicada en 1613. A su vez, la cervantina *Novela del Licenciado Vidriera* viene valorándose mayoritariamente como una antología de apotegmas enlazados por un cuento de contenido improbable, cuyo mayor valor de verdad, o verosimilitud, reside en la relación del viaje a Italia del protagonista, cuyo realismo contrasta con cierta inconsistencia de la intriga[2]. Cabe añadir que Italia (Urbino) es el escenario de la comedia de Moreto.

Por todo esto podemos afirmar que el intertexto de Moreto se establece en el intersticio de la comunicación teatral donde el referente literario (y geográfico, importante este último por la naturaleza y contenido de la novela cervantina), ya es sabido por parte del público, y da lugar a una re-elaboración dramatúrgica dirigida a un auditorio dispuesto a gozar de las variaciones y contaminaciones introducidas en el relato[3].

1 Tomo como referencia teórica el ensayo de César Oliva, «El espacio escénico en la comedia urbana y en la comedia palatina de Lope de Vega», en Pedraza Jiménez, Felipe y González Cañal, Rafael, *Lope de Vega: comedia y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 13-36.

2 Indico como referencia la reciente edición al cuidado de Jorge García en la *Biblioteca Clásica* dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 2000, con abundante y seleccionada recapitulación bibliográfica.

3 Estamos delante de otra de las manifestaciones de ese gusto por la variedad que se desarrolla hacia el final de la primera mitad del siglo XVII, determinando un nuevo

Doy en seguida la síntesis argumental de la obra de Moreto[4], ahorrándome, por ser más conocida, la del hipotexto cervantino[5]:

ACTO PRIMERO. Carlos, un letrado que figura en escena y en las acotaciones en paños de estudiante y galán, interviene en la sucesión del Ducado de Urbino con una declaratoria de legitimidad. Frente a los pretendientes Federico, marqués, y Casandra, dama, su parecer obtiene justicia delante del Pontífice romano invocado por el Senado como árbitro. Los dos antagonistas del Duque, coligados entre ellos, resisten en armas a la ley de la legitimidad sucesoria. Con esto queda frustrada la pretensión del Licenciado de ganar de inmediato, al calor de las letras, el éxito social y el galardón de la mano de la bella Laura, cuyo padre, Pompeyo, está dispuesto a concederle en matrimonio, si su noble alcurnia logra unirse con una nueva fortuna, salvando su actual penuria[6]. Resultando pues insuficiente su labor jurídica, frente a la rebelión de los contrincantes, y para alcanzar el fin deseado, Carlos recurre a las armas y arremete contra las huestes de los pretendientes como soldado. Captura a Casandra, que entrega al amigo Lisardo para que se la devuelva al Duque, y con su ejemplo de heroísmo en la batalla, invierte la desbandada de las tropas antilegitimistas, logrando la victoria pero quedando herido gravemente[7].

género híbrido, el de las misceláneas literarias, con inclusión de piezas teatrales, a partir del *Para todos* de Pérez Montalbán. *Cfr.* al respecto Claudia Demattè, «Mélanges et littérature mêlée: de la *Dorotea* de Lope de Vega (1632) à le *Para Todos* de Juan Pérez de Montalbán (1632)», en Courcelles, Dominique de, *Ouvrages miscellanea et théories de la connaissance à la Renaissance*, Paris, École Nationale de Chartes, 2002, en prensa.

4 Saco las citas de la edición BAE (Madrid, 1922); no he podido ver la *princeps* (*Quinta Parte*), pero he consultado la *Segunda parte* y tres sueltas en los ejemplares conservados en la BNF. Aunque hay algunas lecciones de interés, éstas no implican pasajes útiles para nuestra argumentación. Al respecto *cfr.* también más adelante la nota 31.

5 La comunicación de Claudia Demattè en este mismo Congreso («*Las proezas de Esplandián*, comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco») trata también del hipotexto narrativo como premisa de una comedia, sin embargo con éxitos distintos.

6 Así lo pone de manifiesto el padre de la dama según el relato de su vida y antecedentes que ofrece el propio Carlos en la escena primera de la obra; vale remarcar el justificante de esa postura: el padre de Laura se ampara en su pobreza para exigir del futuro yerno un caudal que él no está en condición de entregarle. «(...) Yo lograra, / Carlos, con vuestra persona / sucesión digna a mi casa / mas en la joya de amor / tiene hoy día parte tanta / el caudal y la riqueza / que si no es en quien la tasa, / la piedra que la guarnece / es el oro que la esmalta. / Vos sois muy noble y muy pobre, / mi hacienda es solo mi fama / dos noblezas sin hacienda / se hacen menores entrambas». En lo cómico, el motivo se repite hacia el final en boca de Celia, criada de Laura, censurando en la raíz el proyecto vital de Carlos: «¿Quién le metió a ser soldato, / ni en estudiar silogismos? / Metiérase a despensero, / tratara de encerrar trigo, / estancara las cebollas / o tratara de aguar vino: / que estos son oficios todos / con que es tan cierto el ser rico».

7 Curiosamente fue también por la acción temeraria de un soltado catalán que se resolvió favorablemente la batalla de Montjuich al comienzo de la guerra de 1640;

ACTO SEGUNDO. Carlos y su servidor, el gracioso Gerundio, están hundidos en la miseria. Su estado se debe a las artimañas del falso amigo Lisardo, envidioso y celoso de Laura, a quien también ama, a pesar de que el mismo Carlos —al cual debe su fortuna gracias a sus anteriores y decisivas intervenciones— le haya confiado sus pretensiones. El antagonista, olvidándose del honor y del deber, traiciona al ingenuo licenciado que, confiando en la obligación que Lisardo le debía, descuida las advertencias de Gerundio. Con malicia, Lisardo lo abandona y desampara cuando, malherido, regresa de la guerra, miente al Duque, y hasta se aprovecha de los éxitos militares de Carlos, autoatribuyéndoselos; así obrando, logra de Pompeyo palabra de matrimonio con Laura. Carlos experimenta poéticamente su mala suerte de secretario desdichado (vuelve el motivo de las plumas que tanta difusión tiene en el teatro áureo)[8]; su amor infeliz queda irremediablemente minado por el desdén de Laura para quien el honor y el respeto familiar valen más que el sentimiento con que Carlos la obliga[9]. En otro plano, el Duque

Véase la descripción de Francisco Manuel de Melo, *Guerra de Cataluña*, ed. G. Grilli, Barcelona, PPU, 1983, pp. 323-324. El dato tiene interés frente a nuestra propuesta de enlazar la comedia del *Licenciado* con *El desdén, con el desdén* cuya implicación catalana, concretamente con la guerra del 1640-1652, es evidente y está subrayada por la crítica (Al respecto véase más abajo). La hazaña de Carlos queda relatada en palabras del Duque al final del acto primero, y, efectivamente, tienen cierto parecido con el relato de Melo. Sólo hay que aclarar que el Carlos de Moreto lucha en armas y letras a favor del partido realista, siendo el héroe de Melo un representante del bando *de la tierra*:

> Ya mis soldados volvieron
> que de uno sólo alentados
> (que para premiar su esfuerzo
> quisiera saber quién es)
> a la colina subieron
> y ya della se apodera

> A este tiempo (podemos decir que arrebatado de superior fuerza) un ayudante catalán, cuyo nombre ignoramos, y aún lo callan sus relaciones, a quien siguió el segundo Verge, sargento francés, comenzó a dar improvisas voces [...] y sin otro discurso o disciplina más que la obediencia de su ímpetu, se descolgaron de la muralla a la campaña por la misma parte donde los escuadrones tenían la frente.

8 Está dispuesto en el segundo acto, con música. «Compitiendo con las selvas, / cuando las flores madrugan / los pájaros en el viento / forman abriles de plumas», motivo que da pie a las glosas del Duque y de Laura con posterior intervención de Casandra, intervención que a su vez permite la *reprise* del motivo del *Cobarde amor* en palabras del mismo Duque («Quien ama siempre es cobarde»), que tanto peso tiene en *El Caballero de Olmedo*.

9 Este aspecto, muy presente en la pieza, conecta con un pasaje decisivo de *El desdén, con el desdén*, en un diálogo entre Diana y Carlos, donde conecta con el topos de la transformación de los amantes estudiado por Guillermo Serés en su libro (Barcelona, Crítica, 1998):

avanza poco a poco en la conquista de Casandra, que le aborrecía cuando pensaba ganarlo en la guerra pero ahora va ablandando su despecho con ayuda del lisonjero Lisardo. Al mismo tiempo, Gerundio, con sus limosnas, asegura un vil sustento al pobre Carlos, evitando que muera de hambre[10]. Es éste quizá el móvil que acaba de encender el alma del enamorado Carlos, induciéndolo a orquestar una nueva locura amorosa: fingirse de vidrio para acceder, como bufón irracional, a una Corte que rechaza su presencia y desconoce sus razones.

ACTO TERCERO. Los harapos se han quedado atrás y ahora Gerundio y su amo lucen elegantes vestidos de estudiante. La locura ha determinado una súbita prosperidad para el letrado, cuyos arbitrios de antaño, cuando eran serios, no venían compensados a pesar de su eficacia y pasaban casi desapercibidos, mientras que hoy sus palabras atrevidas, por sutiles y graciosas, regocijan a un auditorio aristocrático y a unos cortesanos sólo interesados en el placer y las fiestas: por tanto sus locuras vienen pagadas generosamente con dátivas y prebendas. El letrado se ha convertido en un truhán cuyo papel palaciego se ampara en su total irresponsabilidad social gracias a la lunática manía que pade-

DIA. El amor es una unión
de dos almas, que su ser
truecan por transformación,
donde es fuerza que ha de haber
gusto, agrado y elección.
Luego si el gusto es después
de agrado y la elección,
y ésta voluntaria es,
ya le debo obligación,
si no amante, de cortés

CAR.: Si vuestra razón infiere
que el que ama hace obligación,
¿por qué os ofende el que quiere?
vv. 1360-1371.

En cuanto a la Laura del *Licenciado*, el amor de Carlos queda establecido ya en las primeras escenas, en las que la «obliga» a penar, más que a corresponder; por ello la dama le impulsa:

Carlos procura obligar
a mi padre que aunque lloro
tu fineza y mi pesar
mi amor no puede pasar
la línea de mi decoro.

10 Así lo declama el mismo Carlos en su recapitulación final: «Me sustentó muchos días / en tan prolijos trabajos / la limosna que buscaba / a mi pobreza un criado».

ce[11], mientras Gerundio administra y acumula cuantiosos ingresos y recompensas. Pero Carlos no resiste el desdén de su amada, y, movido por el amor y los celos, recobra su dignidad. En ese trance es interesante notar cómo la consciencia del deber hacia sí mismo y su honor de amante se manifiestan en Carlos a la noticia de la inminente boda de su amada con el amigo / enemigo Lisardo. Y se expresa con una regresión a un mito poético que, a partir de Garcilaso, se había extendido a la poesía áurea: el de la metamorfosis de Dafne. Moreto lo recobra y re-usa como ejemplo de antipatía amorosa, de desamor; en una palabra, de desdén:

¿Qué dices, Gerundio amigo?
¿A casarse? ¡Ay infeliz!
Laura, Señora, bien mío,
ya pasar de aquí no pueden
mis fingidos desatinos;
ya yo pierdo la razón,
ya es de veras mi delirio:
¡Esto permiten los cielos!
Laura hermosa, mas ¿qué digo?
Laura cruel, Laura ingrata,
Laura no, laurel esquivo,
que el sol de mi amor huyendo,
en tronco te has vuelto.
(...)
¿De qué sirve el llanto mío,
sino que regando el suelo
donde te has endurecido
con mi mismo llanto crezca
la causa del llanto mismo?

Fuerte por ese nuevo poder, producto de aquel mucho dinero adquirido por Gerundio, aunque sea de dudosa y poco digna procedencia, Carlos decide defender finalmente su honor y su deseo revelando la trama de su falsa locura y el engaño de Lisardo al arrebatarle el honor y el derecho merecido legítimamente: esas letras y armas que son testigos de su excelencia y que hubieran debido asegurarle el triunfo en la Corte.

El desenlace ve pacificada Urbino: Carlos se casa con Laura y el Duque celebra con Casandra la definitiva recomposición del derecho sucesorio en el Ducado.

11 Para la evolución de la idea de locura a lo largo de los siglos de oro *cfr.* Bigeard, Martine, *La Folie et les fous littéraires en Espagne*, Paris, Institut d'études hispaniques, 1972.

II.

En una reciente lectura he intentado demostrar que el modelo del estudiante, sumido en su afán de medro, supera el estricto ámbito del marco de la novela del *Licenciado*, implicando tal vez la entera recopilación de las *Ejemplares*[12]. Sea como sea, la contaminación entre identidad estudiantil y proyección de la ideología caballeresca que hemos visto en la comedia de Moreto me parece que ya está imbricada en la estructura narrativa originaria. En este sentido, el itinerario vital del joven campesino, convertido por Cervantes en estudiante capigorrón en Salamanca, y que, gracias a su inteligencia y trato, vemos actuar luego en los múltiples y ricos papeles de letrado, viajero, licenciado de vidrio, alférez y héroe de los tercios en Flandes en una sucesión funcional que enlaza temas diversos con un débil hilo biográfico[13], en la comedia de Moreto llega a extremarse en una sutil pantomima de los comportamientos cortesanos. La pobreza del licenciado, cuyo éxito se ve frustrado por una sociedad que no reconoce sus méritos, le conduce, con la presencia y la ayuda del criado-gracioso, a una identificación paradójica con el tipo del mendigo harapiento y asqueroso, rechazado por la comunidad y destinatario posible sólo de una vil limosna, pero no del trato y del comercio urbanos. Por consiguiente, él no resulta digno de mantener un diálogo que supere el intercambio de breves palabras de lástima o de desprecio con todos esos personajes nobles que deberían escuchar sus razones y restaurar la verdad de su auténtica identidad. El mismo Carlos aclara la paradoja de su vida:

> Me fingí loco por dar
> a los hombres desengaño,
> a la ingratitud afrenta
> y venganza a mis agravios.
> Pues siendo así que por docto,
> por valiente, por bizarro,
> por discreto, noble y fino
> y en fin por méritos tantos
> ni de vos merecí premio,
> ni de mi dama agasajo,
> ni lealtades de mi amigo,

12 Grilli, Giuseppe, «Estudiantes ocultos y estudiantes al descubierto en las *Novelas Ejemplares*", *Actas* del Cindac de Roma, Madrid, 2002.

13 En ese hilo biográfico puede entreverse la resemantización estudiantil del modelo caballeresco según mi propuesta de re-lectura del entramado de las *Novelas ejemplares* en el art. cit. en la nota anterior.

ni de la piedad amparo,
al punto que por ser loco
fui risa de cortesanos,
deleite de poderosos,
desprecio de mis contrarios;
por loco con vuestra Alteza
entrada tuve en Palacio,
por loco os hablé y no pude
por noble, valiente y sabio;
por loco Pompeyo a Laura
me llevó y los agasajos
que no merecí por fino
me hizo por loco su agrado;
por loco para con vos
me dió su favor Lisardo
y fue a mi locura amigo
quien fue a mi razón ingrato.

En este sentido, el escenario de la comedia se ciñe rigurosamente a la Corte y excluye decididamente ese otro polo, la Aldea, que tanto juego había tenido en el teatro anterior a Moreto, en una amplificación, más o menos abusiva, del debate formalizado por Guevara[14]. Por eso la condición de incomunicabilidad del personaje, inhibido a entrevistarse con los representantes del poder, es la clave de la re-escritura moretiana, y enlaza con el motivo fundamental de su obra maestra *El desdén, con el desdén*: el rechazo al cual está condenado quien pretende (y ama) sin ser correspondido[15]. También en este caso el camino a seguir es restaurar la posibilidad de un diálogo con un interlocutor que lo rehuye de antemano. Naturalmente, lo que ocurre en la situación interpretada por el

14 Sólo remito a dos interpretaciones diversas (y divergentes): la de Redondo, Augustin, «Du "beatus ille" horacien au Mépris de la court et éloge de la vie rustique d'Antonio de Guevara», en Redondo, Augustin, ed., *L'Humanisme dans les Léttres Espagnoles*, París, Vrin, 1979, pp. 251-265, y Márquez Villanueva, Francisco, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de Fray Antonio de Guevara*, Universidad de Cantabria, 1999. La difusión y asentamiento del tema en el teatro áureo fue estudiada en su tiempo por Noël Salomon en su gran libro *Recherches sur le thème paysans dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Université, 1965.

15 No olvidemos que la culpa originaria del personaje cervantino reside en su origen modesto; por ello le toca esa segunda plaza en licencia, siendo reservada la primera a quien de antemano está destinado a altos oficios. Por su parte el personaje de Moreto está exento de esa mancha de origen, puesto que (...) mis estudios me dieron / en Bolonia el primer grado». En otro plan, el estudiante-galán de Moreto también sufre una inadaptación a no corresponder a su *dignitas*, tanto de linaje como de título académico, una renta que le haga merecedor de un matrimonio a la altura de sus esperanzas y sus deseos.

triángulo Carlos-Polilla-Diana en *El desdén* ve cierto desplazamiento temporal: la acción de Polilla ha desencadenado un proceso invertido, y el mayor espacio de la comedia viene a ser ocupado por el intento de Diana de restaurar la situación inicial de poder: la que supondría la inhibición de Carlos.

Me he referido con cierta insistencia al *Desdén* porque, si tradicionalmente la obra moretiana que nos ocupa se ha considerado como dedicada a una re-escritura paródica de la novela cervantina del *Licenciado Vidriera*[16], tal vez convenga examinarla a la luz de otras experiencias teatrales del mismo Moreto y del significado múltiple en la literatura áurea de la locura del personaje que se cree de vidrio. Los motivos de la loca ilusión que hace desatinar al personaje en el texto de Moreto tal vez no sean sólo distintos, sino opuestos a los que provocan su alteración en el personaje de Cervantes, porque si Tomás enferma por rechazar el amor, Carlos se enfurece por no lograrlo. Pero, sobre todo, porque tal vez no todos los vidrios sean iguales y el vidrio de Cervantes puede ser otro, por naturaleza y función, al que imagina y construye Moreto.

Otro elemento a considerar es el del contexto cultural dentro del cual se desarrolla la obra moretiana. La crítica ha hecho hincapié reiteradamente en el principio de discreción como inspirador de un teatro cómico donde toda estridencia viene a componerse en los límites impuestos por el decoro y una honesta diversión. Los principios de un criterio cortesano, compatibles con el teatro palaciego[17], se componen armónicamente con las sugerencias de una filosofía nueva y prestigiosa, la representada por el padre Gracián, con el cual Moreto ha sido relacionado en más de una circunstancia[18]. Por otra parte, la conocida referencia del *Criticón*, siendo el nuestro el único poeta dramático mencionado en la novela graciana, corrobora ciertas inclinaciones y coincidencias[19].

16 Véase al respecto Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliardica, 1960; Casa, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Harvard University Press, 1966; Greco, Gilberto, «El licenciado Vidriera. Dalla novella di Cervantes alla commedia di Moreto», *Aion-sr* XXIV (1982), pp. 399-412; MacKenzie, Ann L., «El licenciado Vidriera. Hacia una comparación de la novela de Cervantes con la comedia de Moreto», en *Teatro del Siglo de oro. Homenaje a A. Navarro González*, Kassel, Reichemberger, 1990, pp. 393-405.

17 Véase Danièle, Becker, «El teatro palaciego en la segunda mitad del siglo XVII», *Actas del IX Congreso de la AIH*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, v. I, pp. 353-364.

18 Ya en la primeriza monografía de Ermanno, Caldera, *op. cit.* (nota 16), hay numerosas referencias a la conexión entre el teatro de Moreto y los presupuestos gracianos, con especial atención a la *Agudeza y arte de ingenio*.

19 Prellwitz, Norbert von, «Il teatro riflessivo di Moreto», en Carandini, S., ed., *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 127-146, arranca de esa valoración graciana para desarrollar (tomando como banco

En verdad *El licenciado Vidriera* de Moreto, bajo el prisma del discurso o del propósito, puede depender, más que de la novela de Cervantes, del aforismo 173 del *Oráculo manual*, en el que se habla de la suspicacia del hombre de vidrio, característica que volvemos a encontrar en el personaje de la comedia, aunque vuelta en burla. El vidrio de Gracián efectivamente resulta iluminador de aspectos de la transformación emprendida por el Carlos moretiano para acceder a esa Corte que le excluye cuando ha sido justamente él quien la ha constituido y edificado como estructura político-jurídica y de poder. La recomendación oracular va encaminada a contrastar la suspicacia, la inestabilidad emocional, la preocupación excesiva por sí mismo en un hombre *político* que no puede ni debe dejarse vencer por emociones inmediatas o frívolas:

> *No ser de vidrio en el trato.* Y menos en la amistad. Quiebran algunos con gran facilidad. Descubriendo la poca consistencia; llenase a sí mismos de ofensión, a los demás de enfado. Muestran tener la condición más niña que las de los ojos, pues no permite ser tocada, ni de burlas ni de veras. Oféndenla las motas, que no son menester ya notas. Han de ir con gran tiento los que los tratan, atendiendo siempre a sus delicadezas; guárdanles los aires, porque el más leve desaire les desazona. Son éstos ordinariamente mui suyos, esclavos de su gusto, que por él atropellarán con todo, idólatras de su honrilla. La condición del amante tiene la metad de diamante en durar y en resistir.

Aunque el Carlos de la comedia tenga a su favor poderosos justificantes de una actitud de suspicacia, y a lo largo de la acción resista a Gerundio, que quisiera apartarlo de toda contienda por inútil (y perdida de antemano), la discreción y prudencia en el trato cortesano emerge como disimulación de una locura oportunista, en un comportamiento aceptado no como enfermedad, sino como instrumento. Es una manera de ser desestabilizante, por cierto, si esta clase de enfermedad fingida, aunque no sea del cuerpo llagado, puede recordar las supercherías de los pícaros que se disfrazan de mendigos, provocando, con mañas y aplicación de hierbas y otros empaques en sus propias carnes, tumores y otras enfermedades de apariencia, tal como relata Guzmán en su libro. En fin: pasando por Gracián podemos vislumbrar en el personaje moretiano un

del análisis sobre todo el drama *Antíoco y Seleuco*) cómo el discurso sobre el principio de racionalidad prevalece sobre el de pasionalidad en Moreto. De tal manera que la reflexión cierra e invierte definitivamente ese senequismo que había variamente inspirado el teatro hispánico a partir de *La Celestina*.

entusiasmo bastante crítico hacia ese Carlos con ganas de subir, a toda costa, el peldaño que puede convertirlo en hombre de corte, y que sufre todo tipo de mala suerte y desdichas hasta lograrlo.

Acerca del vidrio, sin embargo, conviene remarcar que el mismo Lope de Vega[20], en *La Dorotea* —obra maestra de vejez, cumbre de su vida y de su literatura—, alude a nuestro tema con un matiz que tal vez pueda sugerir una pista distinta pero provechosa:

> Lud.- Esta enfermedad, melancólica por amorosa inclinación o por la posesión perdida del bien que se gozaba, llaman los médicos *erotes*. Cúrase con baños, música, vino y espectáculos.
> Jul.- Vino, Fernando no bebe; música, él canta y le causa mayor tristeza. Porque es como el camaleón, que sobre la color que le ponen, de aquella parece: si en tristes, triste; si en alegres, alegre.
> Lud.- La razón de Plinio, y no me agrada. Porque dice que por ser el más temeroso de todos los animales del mundo, pierde el color tan presto; debiéndose atribuir a la transparencia, como sucede al vidrio[21].

Recapitulemos. En el texto cervantino la referencia al vidrio con el cual se identifica el licenciado Rodaja dependía directamente, no de una calidad del sujeto, de una inclinación natural o de una superchería fingida, sino de los efectos de una poción venenosa. A fin de que el letrado encubriera con tratos de amor su verdadera actividad de cortesana[22],

20 Sigue siendo obsesión para la generación de Moreto a pesar de que su producción se desarrolla cuando el Fénix ya ha cerrado definitivamente los ojos; recuérdese que en *El desdén, con el desdén*, hacia el final (vv. 2112-2116) se citan unos versos de Lope no identificados que resumen la idea central de la pieza alrededor del desdén: «Quien tiene celos y ofende, / ¿qué pretende? / La venganza de un desdén; / y si no le sale bien, / vuelve a comprar lo que vende». Tal vez incluso podría entreverse una alusión al tema doroteico. Para el texto, cito de la edición de Enrico Di Pastena en la Biblioteca Clásica, Barcelona, Crítica, 1999, p. 85.

21 Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Morby, Madrid, Clásicos Castalia, 1980, p. 267.

22 Se trata de algo parecido a la relación que se establecía entre el escudero y Lázaro en el célebre Tratado III: encubrir una práctica prohibida con una relación personal legal o permitida; en el caso del Lazarillo pedir limosna fuera de las ordenanzas, en el caso del *Licenciado* encubrir el ejercicio de la prostitución con una relación amorosa nada menos que con un letrado. En el acto segundo, la referencia, en palabras de Gerundio, a la picardía y al hambre del pícaro, aun cuando se disfraza de escudero, me parece bastante explícita: «Cuando traigo lo que busco, / al ponértelo en la mesa / comes más que un sabañón / y entre suspiro y fineza / al panecillo que agarras / parece que atenaceas». Para la identificación de la pareja escudero/pícaro (Lazarillo) como producto de un entendimiento para ocultar un ejercicio de la mendicidad ilegal, véase Grilli, Giuseppe, «A propósito de la casa lóbrega y oscura. Ancora sulle concomitanze tra il Lazarillo de Tormes e la narrativa araba», en Bernardini, M., Borrelli, C., Cerbo, A. y

una dama *de todo rumbo y manejo* —a cuya visita, imprudentemente, acudió el personaje—, al verse rechazada en sus propuestas de comercio, determina por venganza una enfermedad mortal cuya curación, si le salva la vida, acaba en trastorno mental. Aquí el vidrio es propiamente alusivo a la debilidad emocional y social del personaje. El estudiante cervantino, de incierta colocación e identificación en el contexto urbano y profesional en el cual pretende colocarse, se deja seducir por el recuerdo de su viaje iniciático a Italia, y acude a una cita que le resultará sumamente peligrosa.

En cambio, en la comedia de Moreto la identificación de Carlos (Licenciado Vidriedra) con el vidrio podría pasar por ese parangón con el camaleón que hemos observado establecerse en Lope. En el pasaje de *La Dorotea*, lo que importa es la trasparencia cristalina del sujeto en cuestión, en consonancia con una interferencia o derivación de la idea del vidrio propia de la poética definición del cristal, metáfora al uso de todo discurso erótico, tal como se reitera incluso en el exordio de la comedia[23]. Es un motivo que reaparece al principio de otra pieza moretiana, *El parecido en la corte*, que presenta también otras conexiones con nuestra obra[24].

Sánchez García, E., *Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, Biblioteca Matteo Ripa, 2002, t. II, pp. 909-937.

23 Esa refundación (y refundición) del discurso literario a partir de una transformación de la erudición de las polianteas en escritura poética es argumento de mi ponencia (*La Dorotea* et le *Para todos*: Mélanges et litterature meleé) en el coloquio *Ouvrages miscellanea et théories de la connaissance à la Renaissance*, ya citado (en la nota 3).

24 De esta comedia hay edición moderna: Moreto, Agustín, *El parecido en la corte*, ed. Juana de José Prades, Madrid, Anaya, 1965. Me permito citar el arranque de la comedia con el diálogo inicial entre el galán y el gracioso:

D. Fernando: No vi mujer más hermosa.
Tacón: Señor ¿Has perdido el seso?
D. Fernando: Que fuera poco confieso,
según bizarra y airosa
en aquella iglesia entró,
llevándome tras su brío
los ojos y el albedrío.
¡Qué linda mano sacó
a la pila! donde infiero
que de amor la ardiente fragua
quiso avivar con el agua.
Tacón: Pues ¿Era una azucena igual,
era un cristal cada dedo,
que sacudiéndole...
Quedo,
Tacón: que se quebrará el cristal.

En todo caso, se da una multiplicidad de referencias y hay una evidente polisemia; cada personaje interpreta y sugiere valores distintos con respecto a esa identificación enfermiza del licenciado con el frágil cristal de su consciencia. Gerundio, conforme a su función, ya hacia el final de la obra da su versión, muy en consonancia con cierta vertiente de la tradición teatral áurea, y hace referencia a la honra y a la fama, obsesión de tanta parte de la literatura de la crisis. Por ello, a la pregunta de Carlos «¿Por qué me quiebro?», el criado contesta con un topos de amplísimo eco en el teatro:

> A gritos:
> que a voces se quiebra un hombre
> más fácilmente que un vidrio.

En las palabras del gracioso, por cierto, sólo encontramos el eco de un lugar común ya inerte; no es ésta la idea de Carlos, y tal vez tampoco la de Moreto. Así que buscaremos el sentido de la obra en una problemática distinta a la de la obsesión por la honra y el temor por la opinión.

III.

En efecto, el personaje de Moreto se coloca sin una propensión neta. Su discreción consiste exactamente en esto: ser oportunistamente letrado o soldado, según las circunstancias y su provecho. Que el tiro, por así decirlo, le salga por la culata, no tiene nada que ver con sus propósitos. Más bien es con el arrebato final, y la violencia de su ruptura con el sistema del disimulo (la locura fingida) que le permite realizar su deseo y vencer el desdén de su amada Laura, y de sus amados dueños (duque, suegro, etc.).

Sin embargo, para entender el sentido de ese entramado culturalista, subliminal, en un texto teatral que se lo juega todo teatralmente en el gusto por el chiste, la paradoja, y la *verve* de los intérpretes, hay que enmarcarlo dentro de una corriente evolutiva del teatro aurisecular que parece abandonar, hacia la cuarta década del siglo XVII, aquella inmediata enunciación dramática que caracterizaba la comedia nueva surgida de la reforma lopesca. Comedia nueva, término que nos remite a Menandro y a sus émulos latinos. Sin desdeñar modelos —tanto que llegó a ser considerado el Terencio hispano—, Moreto quiere avanzar en una dirección distinta. Su idea de refundición corresponde a una manifiesta imposibilidad de seguir unos moldes que resultan inactuales, en el sentido de ya extraviados, por haberse modificado sustancialmente las

condiciones del espectáculo y del mismo contexto histórico[25]. Con esto no quiero decir que haya cortes radicales. Maria Grazia Profeti describe bien la situación: «El cultivo de un tipo de comedia de enredo en formas sofisticadas y complejas por parte de Lope y de autores a él muy cercanos, como Juan Pérez de Montalbán, es muy fácil de demostrar: Centrándome obviamente en los dos textos que Lope escribe en sus últimos años, me limitaré a analizar una comedia como *La hermosa fea*, representada en Palacio por la compañía de Avedaño en 1631, e impresa póstuma en la *Parte 24 perfeta*, Zaragoza, Verges, 1641». (p. 14). Y la estudiosa sigue ofreciéndonos un referente preciso para Moreto: «En otro momento he definido *La hermosa fea* "comedia calderoniana", y cierto no por un deseo de clasificaciones chocantes y paradójicas; análogamente se podría clasificarla "moretiana", o *à la manière de Marivaux*, si queremos lanzarnos con mayor osadía» (p. 18)[26]. El argumento, expuesto *ex contrario*, no pierde por ello su eficacia: si el Lope tardío es émulo de Moreto y muy distinto de sí mismo, es evidente que está intentando adaptarse a una realidad de la escena que ha cambiado no poco.

Si formalmente el discurso de la comedia moretiana cabe perfectamente en ese límite de la comedia de enredo y de su proyección palaciega[27], su entramado narrativo se inscribe en otro subgénero, donde se

25 Véase al respecto Bingham Kirby, Carol, «Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español», *Actas del X Congreso de la AIH*, Barcelona, PPU, 1992, t. II, pp. 1005-1011, donde se analiza la refundición moretiana de *El rey don Pedro en Madrid,* de Calderón, en *El valiente justiciero*. Más allá de los problemas textuales y de transmisión, lo que aquí nos interesa relevar es el modo en que la estudiosa reconoce a Moreto amplia autonomía en su adaptación, ya sea a nivel formal ya de contenidos. Lejos de ser un plagio, la refundición responde a una nueva visión de la historia y del sistema de significados consignado en la obra.
En todo caso, cabe cuestionar la originalidad de su misma obra maestra, que implica toda su producción dramática y viene a depender de esa famosa anécdota relatada por Jerónimo de Cáncer y Velasco en el *Véjamen* de la Academia Castellana de 1651; en su edición de *El desdén* (Madrid, Clásicos Castellanos, 1922), Narciso Alonso Cortés ya daba una solución que comparto al dejar constancia de la proliferación de referentes a la hora de establecer las fuentes (o minas, según Cáncer y Velasco) de las cuales Moreto extrae sus comedias (la referencia en la p. 21 del prólogo).

26 Profeti, Maria Grazia, «El último Lope», en Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal, Rafael, eds., *La década de oro en la comedia española. 1630-1640. Actas de la XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro. Julio de 1996*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.

27 Aunque no trate de las obras que aquí nos interesan, es de utilidad el volumen dedicado a *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, ed. de Felipe Petraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

contamina la relación del hombre de letras que pretende medrar, como en *El perro del hortelano*, con el de la dama que desprecia al amante, como en *El desdén, con el desdén*. En ambos casos, para que se realice el desenlace feliz, resulta esencial la ayuda del antagonista, quien, con su reacción interesada, pierde legitimidad en su pretensión, favoreciendo así al menesteroso que finalmente puede ganar para sí a la desdeñosa[28].

En el caso del *Licenciado Vidriera* se dan ambos casos, pues el protagonista pretende ascender casándose o amando a una dama de alcurnia, y al mismo tiempo logra vencer su desdén fingiendo una locura que lo inhabilita y convierte en bufón palaciego.

IV.

Planteado el tema, cabe ahora intentar una explicación y detallar un posible contexto. Si aceptamos la datación propuesta por Rico de la obra maestra de Moreto, hacia 1653, y si consideramos la ordenación tradicional de su teatro, que coloca la comedia del *Licenciado* como anterior a 1648[29], nos encontramos con una relación de posible refundición del motivo. En un principio, la sugestión opera a partir de la alusión cervantina al personaje del letrado, desdichado en su deseo de medrar, que acaba creyéndose quebradizo y hecho de cristal, sugestión tal vez contaminada con esos pasajes de Lope en *La Dorotea*, y de Gracián en el *Oráculo*, a los que he aludido. En un plan sucesivo, el poeta recurre a este antecedente propio para escenificar, ya con cierta abstracción y menor compromiso argumental y narrativo, ese mismo motivo en otra pieza, dando una definición «perfecta» de su idea de la refundición o actualización de un tema. De ahí *El desdén, con el desdén*.

Al margen de dataciones internas o conjeturales, nuestra comedia del *Licenciado* se publica por primera vez en la *Quinta Parte*, en 1653, a la vez que en la *princeps* del *Desdén*. En efecto, la datación primeriza del *Licenciado* (anterior a 1648) responde a la suposición de que el *remake* moretiano del argumento de la locura del letrado, consiguiente o correlata a su desdicha social, pueda relacionarse con un dato histórico concreto: la improvisa locura de la hermana de Richelieu en 1641. El dato sigue sien-

28 La ayuda involuntaria del antagonista llega a los grados extremos del grotesco en *El perro del hortelano*, cuando los dos pretendientes de Diana encargan el asesinato de Teodoro a su mismo criado, Tristán.

29 Véase Sirera, Josep Lluís, Introducción a Agustín Moreto, *El desdén con el desdén. El lindo don Diego*, Barcelona, Clásicos Planeta, 1997, p. XIII.

do curioso, pues nos remite nuevamente a la coyuntura de la Guerra de Cataluña, que está al fondo de la imbricación del *Desdén* con el calderoniano *Pintor de su deshonra*[30]. Efectivamente, ya en la edición de las comedias escogidas de Moreto por Luis Fernández-Guerra se alude a la anécdota, y la coincidencia histórica pudo tener algo que ver con la decisión de llevar a las tablas un tema que daba que hablar en los círculos madrileños de la época, sensibles a todo lo que ocurría en el país vecino, con el cual se mantenía una confrontación bélica encarnizada y sin exclusiones de golpes, incluyendo los de la propaganda y los rumores[31].

Por otra parte, ya en las primeras escenas de *El desdén, con el desdén* nos encontramos con unas referencias casi explícitas a nuestro *Licenciado Vidriera*. Polilla, en su función de doble paródico del galán Carlos (interesante aunque no determinante identificación onomástica con nuestro Licenciado), se presenta como estudiante a Diana, dama desdeñosa y cruel. Entremezclados entre unos latines que deberían acreditarle y unas estrafalarias relaciones geográficas[32], a la pregunta de Diana

30 Véase para ello la edición de Francisco Rico de *El desdén, con el desdén,* en Clásicos Castalia, *op. cit.* (nota 2) y Grilli, Giuseppe, «Excés d'oralitat i carnaval a la cultura urbana entre manierisme i barroc», en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, VI, 1983, pp. 309-357.

31 Datada en 1856; cito por la edición de la BAE, tomo 39, Madrid, 1922, p. XXXVI, en *Catálogo razonado* de las obras de Moreto que sigue el Discurso preliminar. Merece la pena transcribir todo el argumento del primer editor moderno de Moreto: «Asegura Moreto, al finalizar el drama, que su trabajo nada tiene que ver con la novela. Y en efecto, la intriga es enteramente distinta: pero el objeto moral y el género de locura (fingida en la comedia y verdadera en la hermosa fábula de Cervantes) son unos mismos en ambas producciones. Tuvo el poeta dramático la fatal ocurrencia de poner en acción varios incidentes que debieran relatarse en todo caso. Como son los que pasan en el campamento; en cambio, inspirado por el estudio de su clásico modelo, dotó esta obra de grandes bellezas. Maestro desengaños, pinta con rasgos de admirable verdad el egoísmo e ingratitud de los hombres, la constante injusticia de la su arte y la mas perseverante desdicha en que viven la virtud y el mérito. ¿Abogaba Moreto por causa propia en nombre de Carlos? ¡Cuánta doctrina, cuánto sentimiento, cuánta amarguísima reprensión, dorada con el alegre barniz de las burlas! El lenguaje es casi siempre elegante y puro; la versificación, fácil y poética; el diálogo, animado, terno, epigramático y lleno de sales. Con un plan mas perfecto, seria esta producción una de las mas ricas joyas de nuestro antiguo teatro.
A Cervantes le sugirió la figura de su licenciado el famoso alemán Gaspar Barthio, doctísimo latino y admirador de la castellana lengua, á quien, por causa de la mucha lectura, se le trastornó el cerebro, llegando á persuadirse que era de vidrio.
Igual aprehensión, entre muchos graciosos delirios, tuvo en los tiempos de Moreto la hermana del cardenal de Richelieu, Nicolasa du Plessis, esposa del marqués de Bré, mariscal de Francia; y su locura dió harto que hablar á los madrileños en abril de 1641, decidiendo quizá a nuestro autor á pintarla en el teatro».

32 Que Di Pastena, en su edición, ve comparables a las supercherías del cuento de Tristán sobre las peregrinaciones orientales de Teodoro en *El perro del hortelano, op. cit.* (nota 20), p. 137.

sobre su origen, Polilla contesta evasivamente «De un lugar», y, frente a mayor insistencia, confiesa

...No he dicho poco
que en latín lugar es *loco.*

Donde podemos entrever esa idea de cómo la locura se presenta plausible al estar estrechamente imbricada en la condición estudiantil[33].

En ese punto podemos aventurar que el arranque de la escritura de *El desdén, con el desdén* esté en la antecedente comedia del *Licenciado Vidriera.* Lo que en la pieza de lejano origen y argumento cervantinos es anécdota, viene depurado en la obra maestra pero sin perder rasgos adicionales y de seguro efecto cómico-espectacular. Así, son de constante atractivo las referencias a las comidas como permanente degradación y cuestionamiento de las descripciones y arrebatos amorosos, llevadas a cabo por los graciosos de un modo diseminado en ambas piezas. En este plan, inclinado hacia la cultura popular y la enumeración carnavalesca, caben también —Moreto los recupera presto— rasgos marcados del propio hipotexto cervantino, cuando en el tercer acto Gerundio alude al vino greco de gran renombre en Italia y que forma parte del aprendizaje de Rodaja en su viaje gastronómico[34]. Hipotexto que se confirma y realza al hablar de aforismos[35].

33 Recuerdo, aunque con menor grado de probabilidad con relación al texto de Moreto, que el joven estudiante cervantino, en el exordio de la novela, oculta el nombre de su patria y afirma que no quiere revelarlo hasta que no pueda honrarla con sus hechos.

34 Sólo incidentalmente apunto la coincidencia de esa sección de la extraordinaria novela cervantina con un libro-relato también de un viaje gastronómico a lo largo de la península italiana de Ortensio Lando. *Cfr.* Grilli, Giuseppe, «Los *Oracoli dei moderni* y *El Oráculo manual* de Gracián: Careo textual y realce de valores», c.s. en las Actas del Congreso Graciano de Zaragoza, noviembre de 2001 donde aludo a ese curioso libro landiano.

35 Estos son el instrumento base del oficio del licenciado loco, como aclara Gerundio rematando un diálogo entre Laura y Carlos, donde las finezas de amor se entremezclan con la fragilidad del cristal:

Car.: (...) Porque cuando amante
la solicitaba fino,
en el mar de su belleza
era yo bajel de vidrio
y ella me hice pedazos
porque cuando mi albedrio
la buscaba como puerto
me recibió como risco.

Laur.
(aparte) Esta queja no es de loco.

Cas.: Según eso yo no he sido
de los que os quiebran.

En otro plan la relación entre *El licenciado* y *El desdén* se manifiesta en la transposición del discurso erótico hacia la teoría del amor como obligación del amado hacia el amante. El tema se desarrolla siguiendo las pautas, como ya hemos visto, de la glosa poética, alrededor de un estribillo cantado por la Música (*No pagar obligaciones / delito de amor se juzga / que lo ingrato en la belleza / aun ha menester disculpa*). Se trata, pues, de una *amplificatio* del tema esencial de la pieza: el protagonista obliga a sus interlocutores insensibles, ora por maliciosos ora por tímidos. En el curso del debate-disputa Laura lamenta su incoherencia y Carlos le contesta con razones de cuerdo y fino amador, pero sin éxito. Léanse las dos posturas, significativamente colocadas hacia la mitad del acto segundo y por consiguiente en el centro de toda la pieza:

Laura: Carlos ¿qué quieres? Ya veo
que contra tí se conjura
tu estrella y también la mía,
pues conocer lo que triunfa
tu mérito de mi amor,
y no pagarlo, es injusta
ingratitud, y aún tirana,
pero mi honor lo repugna.
Por él, por tí hablar no puedo:
él me tiene absorta y muda,
viva para los deseos,
para las voces, difunta.
Bien veo que el no pagarlo,
cuando lo conozco, es culpa,
pero culpa de mi honor,
a quién debo esta coyunta.
No quiero satisfacerte
cuando por mi amor te apuras
con que, si ella te obligó,
fue deuda de mi hermosura,
porque sé cuando no pago,
aunque mayor presuma.
Que lo ingrato en la belleza
aun ha menester disculpa.

Carlos: Pues, viendo tu obligación
y amándome, Laura bella,
si el dejarme es sinrazón,
no hay resistencia a mi estrella
en tu noble corazón:
para excusar un rigor
no hay dilaciones ni trazas
¿cómo ha de creer mi amor
que en el riesgo que tu abrazas
puedes pensar que hay dolor?
El que de ponzoña lleno
toma un vaso sin horror,
o está del peligro ajeno,
o halla alivio en el veneno
si le bebe sin temor.
Y sabiendo esta verdad
rendirse tu pensamiento
a otro dueño o es crueldad,
o te falta voluntad,
o no tienes sentimiento
y, si le tienes, me obligo
a no quejarme de tí
que aunque eres cruel conmigo,
¿qué se ha de doler de mí
quien es ingrata consigo?

Car.: ¿ Vós no?
La primera, que el peligro
de quebrarme visteis vós
y olvidada de mi brío,
de mis honradas finezas
no quisisteis ser testigo
y me dejasteis quebrar.

El conflicto ha quedado ahora claramente planteado en un nivel lo suficientemente abstracto y general: por un lado está esa imposibilidad de conferir realidad a la instancia del deseo, que se manifiesta con la voz de la palabra callada. Es la voz de Laura, cuya libertad está en entredicho bajo la autoridad del padre, y sobre todo supeditada a un código social que ella eleva por encima de cualquier otra pasión. Discreta y prudente, elige padecer (y, si fuera necesario, perecer simbólicamente) hasta el momento en el cual la rebelión podría dar frutos, como luego efectivamente ocurre. En cambio, por otra parte, el discurso de Carlos responde a una instancia del sujeto que se autoafirma en una verdad más bien poética, pues se rige en la suposición del amor correspondido, según el topos cortés y, más aún, en la metáfora del pasto envenenado que había tenido su desarrollo (*variatio* e *amplificatio*) en Garcilaso[36]. En efecto, con ese regreso a la comida —a cuyas expansiones cómicas ya he aludido— y a su naturaleza de pernicioso veneno, Moreto da las gracias a Cervantes y consigue cuadrar el círculo de su personaje cristalino y quebradizo. Hombre de corte, sujeto a cualquier variación de humor del poder, menesteroso, confía su felicidad sólo al favor de los pudientes y a sentirse parte de una sociedad donde los intereses constituidos lo valen todo y los sentimientos no son nada. Moreto expresa una crisis de valores muchisímo más honda de la que, con espíritu crítico pero no del todo resignado, habían apuntado Cervantes y Lope desde puntos de mira distintos, cada uno en una dirección donde el vidrio es frágil espejo y al mismo tiempo retrato sin piedad de contradicciones insalvables.

V.

La re-escritura y la refundición, características de la producción dramática moretiana, se nos revelan instrumentos menos superficiales y escurridizos de lo tradicionalmente supuesto por los críticos. Moreto se sirve de una estructura encaminada a dar espacio a la puesta en escena de una trama ya conocida y de unos temas y motivos ya tópicos, para dar voz a unas preocupaciones bastante más hondas. La coyuntura de la Guerra de Cataluña opera detrás de las comedias del *Licenciado Vidriera* y de *El*

Ger.: El os sacará aforismos
Para que un colchón le quiebre.

36 Véase Grilli, Giuseppe, «Cancioneros hispánicos (March y Garcilaso: tras las huellas del Canzoniere de Petrarca», en Botta, P., Parrilla, C. y Pérez Pascual, I., eds., *Canzoneri iberici II*, A Coruña, Toxosoutos, 2001, pp. 119-139.

desdén, con el desdén, obras que creemos enlazadas entre sí —y no sólo por esa referencia contextual—, ofreciendo el banco para cuestionar los temas de la crisis española, y principalmente de una clase rectora compuesta por nobles y letrados incapaces —o imposibilitados por las circunstancias— a integrarse y reconocerse solidarios con un fin común. Procedentes de estamentos distintos, los responsables de la República deberían fusionarse en el moderno hombre político, según exigen los tratadistas más sólidos y modernistas, pero quedan más bien atrapados en el pequeño mundo de la Corte, y, en lugar de mirar hacia fuera, desgastan sus energías buscando el aplauso de un Poder cuyos intereses sirven con la lisonja y el recreo más que con el esfuerzo y el empeño personales.

Como es obvio que el final de la comedia luego rescate la desdicha de Carlos y vea abatida la artimaña cortesana de Lisardo, es conclusión obligada en las tablas, establecida por el tácito acuerdo convencional entre los cómicos y el público, sin menoscabo ninguno por el sentido y la comprensión del texto. Colocando la fecha de composición de *El licenciado Vidriera* en la década de los cuarenta y estableciendo su continuidad en *El desdén, con el desdén*, compuesta unos diez años después, podríamos suponer una constante y coherente preocupación moretiana, frente a un desgaste de la sociedad contemporánea incapaz de reaccionar ni siquiera delante de los más preocupantes avatares de la Guerra de los Treinta Años.

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

Mónica Güell

El estudio de la polimetría en las comedias áureas aparece hoy como un campo de investigación rico e insuficientemente explorado. En ese espacio de «polifonía informacional», que se traduce por un «espesor de signos», como definiera Roland Barthes el texto teatral[1], uno de los signos poco percibidos durante la representación de la obra, aunque digno de atención, es el signo métrico. La métrica del texto dramático, con sus múltiples variaciones en las comedias, es, para Marc Vitse, «el primer principio estructurante de las comedias áureas escritas para teatros comerciales»»[2].

Intentaremos aquí explorar este territorio en *La hija del aire* de Calderón, obra bifronte, comedia en dos partes tripartitas en apariencia escrita para representaciones palaciegas, aunque sin efectos especiales, y que, como *La vida es sueño*, podía representarse en corrales[3]. Nuestra exploración atenderá tres aspectos: la función estructurante de los cambios métricos, reveladores de la estructura de la acción dramática, la función semántica que recalca los resortes semánticos importantes de la obra y el uso estético de dichos cambios, con el juego entre las distintas formas poéticas.

1 Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 258.

2 Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en Campbell, Ysla, ed., *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 49; y Vitse, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, pp. 268-283.

3 Véase la introducción de Gwynne Edwards a su edición de Calderón, *La hija del aire*, London, Támesis Books, 1970, p. XV. Dejamos aquí de lado la cuestión de la autoría de la segunda parte de *La hija del aire*. Véase Rose, Constance, «¿Quién escribió la *Segunda parte* de *La hija del aire*? ¿Calderón o Enríquez Gómez?», en García Lorenzo, Luciano, ed., *Calderón: Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1983, vol. I, pp. 603-615.

1- Preliminares metodológicos.

Estudiar la métrica no es tarea fácil y requiere un método específico de interrogación del texto teatral. Por ofrecer resultados interesantes, adoptaremos el que elaboró Marc Vitse en distintos trabajos, más particularmente afinado en «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*».

Partiendo de la noción de *cuadro* propuesta por José María Ruano de la Haza[4], el crítico francés invierte el orden valorativo de las categorías para «devolverle al criterio métrico su preeminencia de primer principio estructurante»[5]. No confiere el mismo valor a todas las formas métricas, y en primer lugar establece una distinción y jerarquización entre formas métricas *englobadoras* y *englobadas*:

> Las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto «citado» como para alguna modificación en el tono o el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas). Pero, por otra parte —es la segunda distinción anunciada—, nadie confundirá esta función «tonal» con el papel estructurante de los cambios métricos, papel que desempeñan en un doble y jerarquizado nivel, el de las macrosecuencias y de las microsecuencias[6].

En segundo lugar, se deslindan las distintas unidades métricas básicas, las *secuencias.*

> Y, finalmente, con la ayuda de los demás criterios (geográfico, cronológico, escénico y escenográfico), decidirá de la apelación y situación definitiva de estas secuencias, repartibles, someramente, en tres categorías: las macrosecuencias monométricas (...),

4 Ruano de la Haza, José María y Allen, John, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-294: «Un «cuadro» puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío, y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos, aunque esto último no es siempre fundamental, ya que, en la práctica, cuando se utilizaba el decorado o adorno no se descubría necesariamente al principio de un determinado cuadro. [...] Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico».

5 Vitse, *op. cit.* (nota 2), p. 49.

6 Vitse, *op. cit.* (nota 2), p. 50.

> las polimétricas de fácil determinación (...) y las polimétricas de más compleja definición[7].

Apliquemos, pues, este modelo metodológico para distinguir las unidades segmentales de *La hija del aire*.

2- Formas englobadas y formas englobadoras

Aquí es preciso matizar la mentada definición de formas *englobadas y englobadoras* con las sugerentes precisiones que aportó Fausta Antonucci en su estudio de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*:

> No es tanto la posición de la variación métrica (enmarcada o no) que determina su estatuto, cuanto su funcionalidad y/o su autonomía con respecto al desarrollo de la acción dramática. [...] Pero deberemos otorgar el mismo estatuto de forma englobada a cualquier texto cantado, aunque no se encuentre en posición intercalada[8].

Por lo tanto, considera como formas *englobadas* «a todas esas unidades métricas que, por su posición y extensión, carecen de autonomía», y «todas esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo), se presentan como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo porvenir»[9]. Partiendo de dichas premisas, consideramos como *englobadas* las siguientes formas del texto[10]:

—Parte I, II: el caso del *romance* (vv. 1199-1304) proporciona un buen ejemplo de las dificultades encontradas a la hora de efectuar esa primera distinción. Efectivamente, la forma poética comprende a la vez un parlamento (vv. 1199-1274) y un diálogo (vv. 1275-1304): el parlamento del villano Chato ante Semíramis, relato retrospectivo sobre su honor agraviado por Floro, el soldado que trata de seducir a su mujer Sirene, puede considerarse sin incidencia sobre el curso de la acción, como una unidad métrica no autónoma que se inserta dentro del diálo-

7 Vitse, *op. cit.* (nota 2), p. 59.

8 Antonucci, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega,* VI (2000), pp. 19-37.

9 Antonucci, *op. cit.* (nota 8), p. 26.

10 Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire,* ed. Francisco Ruiz Ramón, 2a ed., Madrid, Cátedra, 1998. Remitimos al esquema adjunto al final del artículo. Las formas englobadas van entre paréntesis.

go anterior en *redondillas*, mientras que el diálogo entre Chato y su mujer, prolongación de la situación dramática interrumpida por el parlamento, vuelve a dinamizar la acción segunda de esta comedia.

—Parte I, III: la carta que lee Arsidas (vv. 2370-2387), diecisiete versos en *silva pareada* incluidos en un *romance* en *o-o* (vv. 2238-2621), así como el *soneto* de lamento de Menón desterrado (vv. 2802-2815), momento de pausa lírica después de las dieciocho *décimas* en que el rey Nino manda desterrar a su privado (vv. 2622-2801).

—Parte II, I: la apertura de la obra ofrece un mosaico de formas métricas: los músicos cantan un *romance* en *o-a* (vv. 27-34) rematado por cuatro versos en *silva asonantada* (vv. 35-38)[11], introducción de la polifonía musical dentro de la forma *englobadora* de las *silvas* (vv. 1-26 y 39-72) en que Semíramis, en la cumbre del poder, está peinándose ante el espejo.

—Parte II, II: el billete de Semíramis a Friso en *redondillas* (vv. 1687-1694), dentro de una estructura de *romance* en *e-a* (vv. 1183-1714).

—Parte II, III: las *décimas* del aparte de Semíramis (vv. 2484-2503), cuando agradece a Venus que le permita llevar a cabo su estratagema sin que el pueblo se percate, sin ninguna incidencia sobre el curso de la acción, son una pausa lírica e informativa, englobada en el *romance* en *a-a* (vv. 2436-2905).

Ambas partes contienen numerosos relatos retrospectivos en *romance*, pero su situación en el curso de la acción, su incidencia sobre ella y su gran extensión hacen de ellos fragmentos autónomos. Como tales consideramos el relato del nacimiento de Semíramis y su horóscopo en M3[12] de la primera parte (E: vv. 803-988), así como el retrato de Semíramis por Menón en H (vv. 1421-1450), que sólo constituyen un fragmento de dichas macrosecuencias en *romance*. Es decir, se leen según una doble escala, como fragmentos poéticos autónomos, a la vez integrados en unidades de significación más amplias reveladas por la continuidad de la forma poética.

Propongamos ahora un comentario de la segmentación jerarquizada de la versificación, basándonos en los esquemas finales adjuntos, que deberán considerarse sólo como propuestas de lectura del instrumento métrico, habida cuenta de las dificultades encontradas a la hora de deslindar micro y macrosecuencias.

11 *La hija del aire*, p. 200.

12 Para mayor comodidad, abreviamos siempre M por *macrosecuencia*.

3-SEGMENTACIÓN JERARQUIZADA DE LA OBRA, USOS ESTÉTICOS

En I, la primera jornada consta de cinco secuencias, estructurables en tres macrosecuencias:

M1:	A- romance en ó (vv. 1-200)
M2:	B- silvas pareadas (vv. 201-370)
	C- redondillas (vv. 371-534)
	D- octavas reales (vv. 535-606)
M3:	E- romance i-o (vv. 607-1014)

El escenario queda vacío en los vv. 200, 606 y 1014, al final del acto. Los criterios escénico y métrico coinciden, pues, como discriminadores en la delimitación de las macrosecuencias, fenómeno frecuente en la comedia. Calderón establece un sutil juego estructural y estético entre *romance*, *silvas*, *redondillas* y *octavas reales*.

El *romance* es la forma predominante del acto (59,86%). Se destaca su función estructural de apertura (A) y de clausura (E)[13]. En A, Calderón crea un espacio dramático dominado por Semíramis y un espacio simbólico de aislamiento y soledad de la heroína, encerrada en su gruta como Segismundo, monstruos privados de libertad[14]. Especularmente, en (E) *el horror, el pavor* que inspira la gruta es el centro de todos los discursos. En ambas macrosecuencias notamos la correlación de la forma con la creación de un espacio escénico y simbólico —*locus horribilis*— y un espacio dramático de la violencia dominado por el personaje femenino. Destacaremos el uso estético y teatral de la asonancia oxítona en *ó* en la apertura de la obra: los versos reflejan miméticamente la tensión, como lo sugieren también los fuertes golpes que provienen de la puerta de la gruta y el léxico vector de la violencia interior de Semíramis:

> Tiresias, si hoy no dispensas
> las leyes de esta prisión

13 La función estructural del romance en la obra de Calderón ya fue apuntada por Diego Marín en «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en García Lorenzo, ed., *op. cit.* (nota 3), vol. II, pp. 1139-1147 y Marín, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega,* Estudios de Hispanófila, Adelphi University, 1968.

14 Por espacio dramático remitimos a Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 1996, pp. 118-120 y a Antonucci, *op. cit.* (nota 8), p. 30: «Espacio que es una entidad simbólica, capaz de ofrecer un modelo para las relaciones axiológicas y la visión del mundo que la obra teatral propone».

donde sepultada vivo,
la muerte me daré hoy[15].

La rima se dota de una función mimética, dando ya un fuerte impulso dramático a la escena de exposición, gracias al significante sonoro *[ó]*. La asonancia oxítona, en un momento dramático privilegiado del texto, construye una «teatralidad métrica» que interioriza la teatralidad escénica, siguiendo la sugerente hipótesis de lectura propuesta por Nadine Ly al estudiar las famosas décimas del primer monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, en un muy similar momento de violencia interior y patetismo:

> *La vigueur octosyllabique et sa qualité sonore, s'accommodent parfaitement de l'intensité oxytone, de l'emphase vocale qui frappe la fin du vers d'un temps fort, d'un son clair et percutant. En même temps, l'octosyllabe oxyton entre en résonance avec les moments de violence, de colère, de pathos et d'emphase auxquels ils donne force et énergie déclamatoires*[16].

El paso a las *silvas pareadas*, con su mezcla de endecasílabos y heptasílabos, metros de la tradición culta italiana, traduce una ruptura, el paso al espacio dramático dominado por el rey Nino y su privado Menón, mientras que las *redondillas* en octosílabos corresponden al paréntesis cómico-villano de la relación amorosa Chato-Floro-Sirene, anticipación en modo menor del triángulo Menón-Nino-Semíramis, y circunden el espacio dramático dominado por Chato. *Romance*, *silvas* y *redondillas* tienen aquí una función discriminatoria y contrastiva que delimita los espacios de la fiera Semíramis, el rey Nino y el villano Chato.

Las únicas *octavas reales* de la obra surgen en el relato retrospectivo del destierro de Arsidas/Lidoro, rey de Lidia, y de su encuentro con Irene, hermana de Nino, perdida en los montes. Relato poético, autónomo, se distingue por su forma culta endecasilábica, y por la creación de un espacio contiguo, fuera de escena, que el espectador imagina gracias al discurso de Arsidas. Siguiendo los preceptos de Lope, para quien «las relaciones piden los romances, aunque en octavas lucen por extremo»[17], en este fragmento que teje tantos recuerdos intertextuales con la aper-

15 *La hija del aire*, p. 70.

16 Ly, Nadine, «La théâtralité du langage dans *La vida es sueño*», *Les langues néo-latines* 311 (1999), pp. 5-34.

17 Lope de Vega y Carpio, *Rimas, ahora de nuevo añadidas con el Nuevo arte de hacer comedias deste tiempo* (1609), en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 265.

tura de *La vida es sueño*, donde cierto hipógrifo arroja a Rosaura perdida en unos inhóspitos montes, el poeta hace lucir sus octavas en un texto que se articula alrededor del símbolo de la luz, precisamente:

> Vila a la luz, y vi de su hermosura
> el milagro mayor, y en un instante
> su beldad adoré[18].

La jornada segunda consta de tres macrosecuencias y siete secuencias, es decir una mayor estructuración microsecuencial dentro de una menor variación formal.

M1 :	F- décimas (vv. 1015-1174)
	G- redondillas (vv. 1175-1198) y romance e-o (vv. 1199-1304)
M2 :	H- romance en e-a (vv. 1305-1638)
M3:	I- romance en e-o (vv. 1639-1875)
	J- redondillas (vv. 1876-1939)
	K- décimas (v. 1940-1979)
	L- romance en a-a (vv. 1980-2237)

El escenario queda vacío en los vv. 1304, 1638, 1729 y 2237 (final del acto), coincidiendo, aquí también, el criterio escénico con el métrico para deslindar las macrosecuencias, salvo en el verso 1729: el desajuste se produce en un momento clave para el futuro de la intriga: la caída de caballo de Nino, y su fugaz encuentro con Semíramis.

Tres son las formas empleadas. Predomina de modo aplastante el *romance*, base métrica del acto (933v., 76,35%). Además de su función estructurante de clausura del acto, constante en la obra, delimita las macrosecuencias o articulaciones esenciales de la acción: clausura M1 (G) con la creación de un espacio dramático dominado por Semíramis y los villanos, constituye la única forma de M2 (H), y abre y cierra M3 (I-L). La repartición de las asonancias merece nuestra atención, al poder ofrecerse otra lectura segmental, puesto que el *romance* en *e-a* de H podría leerse como una forma englobada dentro del *romance* en *e-o* de G e I. No obstante, el criterio escénico, con el escenario vacío en los vv. 1304 y 1638 señala una secuencia autónoma respecto a las microsecuencias G e I, constituidas por las peleas cómicas entre Sirene y Chato. La continuidad de las asonancias en *e-o* traduce la continuidad de los espacios dramáticos de Chato y Sirene, mientras que su variación indica un in-

18 *La hija del aire*, p. 90.

ciso o ruptura: el paso al *romance* en *e-a* (vv. 1305-1638) ubica la acción en el palacio de Nino en Nínive, espacio dramático del rey. Menón hará el retrato de Semíramis ante el rey, lo que provocará en él deseos de verla y celos en Irene, enamorada de Menón.

Dos veces se emplean las *décimas*, signo poético de la violencia en esta jornada. Violencia interior de Semíramis, de nuevo encerrada en la quinta de Nínive, donde Menón desea ocultarla en las dieciséis *décimas* de F. La tensión entre ambos se traduce formalmente por la violación de las fronteras sintáctico-rítmicas en la primera *décima*, pues la pausa sintáctica no corresponde al décimo verso (v. 1024), sino al segundo de la siguiente *décima* (v.1026). La tensión se prolonga durante toda la secuencia:

> ¡Cielos! ¿No tengo de ver,
> sino imaginar no más,
> cómo es el vivir?[19].

Asimismo, las cuatro *décimas* de K (vv. 1940-1979) traducen la máxima tensión entre Arsidas, Menón y Nino, que precede a la revelación de la identidad de la heroína ante Nino, juntándose los efectos dramático-estructurales y estéticos revelados también por la brevedad de las esticomitias. Violencia verbal que estalla entre Arsidas y Menón, cuyos intereses se oponen: aquél desea entregar a Semíramis al rey cuando éste prefiere ocultarla. No hay ninguna ruptura espacial y la tensión ya figuraba en las *redondillas* anteriores, pero la llegada del rey la lleva a su clímax, cuando ambos hombres deben explicar el porqué de su turbación. Se produce un desajuste entre las esticomitias, formas breves de tensión verbal en que el diálogo avanza verso a verso, y la *décima*, estructurada en unidades rítmicas de diez versos[20]. Éstas revelan, pues, el paralelismo entre F y K —de la ocultación de Semíramis en la quinta a su aparición ante el rey—, y confirman que la elección de las formas métricas no es fruto del azar.

La tercera jornada ofrece tres macrosecuencias así estructuradas:

19 *La hija del aire,* p. 109. En claro paralelismo con el monólogo de Segismundo, se examinará la teatralidad y el patetismo sugeridos por el juego de las rimas oxítonas en el de Semíramis, cuando Menón marcha a la corte, al principio de la segunda jornada, pp. 108-109.

20 Para el uso estético de las esticomitias, véase Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, París, Belín, 1996, p. 49: *«Cette forme d'échange vers à vers ou, parfois, hémistiche à hémistiche suppose une situation extrêmement tendue dans le tragique ou dans le comique».*

M1 : M- *romance* en *o-o* (vv. 2238-2369 y 2388-2621) y *Silva pareada* (vv. 2370-2387)
N- *décimas* (vv. 2622-2801) y un *soneto* (vv. 2802-2815)
M2 : O- *redondillas* (vv. 2816-2883)
M3 : P- *romance* en *e-e* (vv. 2884-3159)
Q- *quintillas* (vv. 3160-3265)
R- *romance* en *u-e* (vv. 3266-3349).

El escenario queda vacío en los vv. 2403, 2815, 2907, 3143 y 3349, sin coincidir siempre los criterios escénicos y métricos, como en los vv. 2403 (M1), 2907 y 3143 (M3). ¿Qué observamos con esas variaciones?

Previsiblemente, señalarán hitos y peripecias. La tercera jornada empieza con un *romance* en *o-o* (hasta el v. 2621), sólo interrumpido por una carta en *silvas*: el espacio escénico ubica la acción en el palacio real en Nínive y sus jardines. Semíramis ha llegado a palacio acompañada de Irene, pero para poder permanecer en el espacio de las instancias reales Semíramis y Menón deben renunciar a su amor, debido a la pasión de Nino; en la secuencia 13, que empieza en el v. 2404, Irene pide a Semíramis que finja desdén, y lo mismo pidió Nino a Menón en L: escena de engaño y fingimiento, eminentemente teatral, bajo la mirada de Irene y Nino escondidos, silenciosos espectadores de esta micro-representación teatral que transcurre en el micro-espacio del jardín. Todo es tensión —formalmente revelada con las esticomitias— y «mentira» —con los apartes, signo del desajuste entre el discurso y los deseos de los personajes—. El momento dramático es crucial puesto que al final de M Nino declara su amor a la heroína, cambiando el rumbo de la relación amorosa y los juegos del poder.

Se ofrece aquí una mayor variedad formal. Como en las anteriores jornadas, sobresale la función estructurante del *romance* (65%) en apertura (M) y clausura (R); es la forma predominante de M1 y M3 y encamina la acción hacia la apropiación del palacio y del espacio del poder por parte de la heroína. Revela un paralelismo semántico entre la profecía de Menón al final del acto (vv. 3287-3003), proyectando el texto en el futuro desarrollado en la *Segunda parte,* y el oráculo de Venus cuando el nacimiento de Semíramis (I, vv. 913-948), con idéntico valor prospectivo[21]. Las dieciocho *décimas* de N son signo poético de la violencia: señalan el principio de la tiranía de Nino, cegado por la pasión amorosa, quien destierra a Menón. El *soneto* de lamento del que fue privado, forma englobada que sigue las *décimas,* tiene una función estéti-

21 *La hija del aire*, pp. 101-102 y 193.

ca, potenciada por las características de esta forma cerrada y muy concentrada. Sus endecasílabos, su tono patético, contrastan con las *redondillas* de O, las únicas de la jornada en la que el texto avanza inexorablemente hacia la tragedia. Éstas, situadas justo después de las *décimas*, delimitan el espacio dramático dominado por Chato y Sirene como en C y G. Destacaremos el uso estético de las únicas *quintillas*, signo de crueldad y de patetismo en el lamento de Menón con los ojos sacados (Q); momento de clímax antes de su profecía final, recapitulación que teatraliza el carácter trágico de la acción, subrayado mediante el uso de las rimas oxítonas, en un discurso metatextual: «En tragedia tan esquiva /sólo el consuelo reciba / de lastimaros con ella»[22].

***

Comentamos ahora algunos aspectos relevantes de los usos de la métrica en la *Segunda parte*.

La primera jornada consta de dos macrosecuencias (M1-M2), cada una estructurada en dos microsecuencias (A-B), (C-D), en una alternancia métrica binaria.

El *romance* predomina masivamente con una repartición equilibrada: respectivamente 468 versos (B)[23] y 451 (D), o sea 77,15%. Delimita las macrosecuencias y es la base de la acción construida de modo binario. Las *silvas* en la apertura del texto introducen lo visual mediante la hipotiposis en la descripción de Babilonia y sus pensiles, y la música con sus dos acentos, en clara correspondencia con la primera parte[24]. La polifonía musical en el canto de los músicos (vv. 27-38), que mezcla octosílabos, heptasílabos y endecasílabos —«varias cláusulas hace / la cítara de amor, clarín de Marte» —, funciona a modo de eco textual y musical del discurso de Semíramis, en una estructura inicial marcada por el signo visual, escénico y semiótico del espejo, que proyecta el espacio dramático hacia adelante, hacia los reflejos, los dobles y los engaños que forman el tejido semántico de la *Segunda parte*: Semíramis se disfrazará, sustituirá a su hijo Ninias gracias a su parecido físico, antagonismo de Friso y de Licas, etc. El doble se manifiesta en la composición misma de las macrosecuencias, pues las dos de la primera jornada se duplican en la segunda, alternando cuatro formas distintas:

22 *La hija del aire*, p. 189.

23 Algunos versos en A, pero con una función «tonal».

24 En la *Primera parte*, vv. 44-70.

romance, redondillas, quintillas, silvas. El *romance* (60,22%) delimita la apertura (M1, E) y clausura (M4, I) del acto. Notaremos el uso dramático y estético de las *silvas* en M3 (H) para un momento clave, la revelación de la estratagema de Semíramis, antes de la peripecia que constituye la mistificación sobre su identidad, pues, sacando plenamente provecho de su parecido físico con su hijo Ninias, decide hacerse pasar por él para volver a reinar: «El concepto de mi idea / escándalo de todo el mundo sea» (vv. 2202-2203). Las *redondillas* delimitan F y G.

En una composición especular, la tercera jornada, como la primera, consta de dos macrosecuencias, la primera con tres microsecuencias (J-K-L), la segunda con dos (M-N). El *romance* (76,76%), con sus distintas asonancias, delimita M1 (J-L) y cierra M2 (N) y la obra.

Notable es el empleo de las *silvas* en M, cuando Irán, hijo de Irene y Lidoro, marcha a Babilonia para liberar a su padre encarcelado por la reina, momento que hace peligrar el poder usurpado por Semíramis. La alocución de Irán a la ciudad en M remite a la creación de Babilonia en A, también en *silvas*, cuando la heroína estaba en la cumbre del poder. Los tres momentos en *silvas* traducen, pues, el recorrido dramático de la heroína: en A ante el espejo en la cumbre del poder, en H, la revelación de la estratagema para recuperar el poder cedido en D, en M los preparativos de la batalla que la conducirán a la muerte. *And last but not least*, en esta parte de la comedia que tanto juega alrededor de la dualidad, no nos sorprenderá que el dramaturgo repita la estructura métrica de M1 de la primera jornada (A-B), con la alternancia *silva-romance* en *e-o*[25] en la tercera jornada, en M2 (M-N). La asonancia es la misma, para mejor contrastar ambos espacios: el de la heroína en la cumbre del poder, con un brillante pasado de conquistas bélicas (B) y la pérdida de la batalla, su caída «despeñada de alto puesto» (N).

***

A MODO DE CONCLUSIÓN

Resulta difícil, en este texto tan denso, no perderse en detalles, no demorarse en los juegos de las rimas y de los metros, que nunca nos parecen arbitrarios y que conviene considerar a triple escala: del texto, de la jornada y de la obra. La metodología propuesta se confirma como un instrumento eficaz para revelar la estructura de la obra y los mecanis-

25 Dejamos aparte los versos 27-38 por ser forma englobada.

mos de construcción de la intriga, y hace patentes núcleos de acción ternarios para cada jornada en la *Primera parte* y binarios en la *Segunda parte*, como lo muestra la última columna del esquema. El campo abierto por las potencialidades de las distintas formas señala momentos claves de la acción, contrastes, diferencias y similitudes entre espacios dramáticos dominados por personajes. Asimismo, nos aporta elementos de lectura para la interpretación del texto, y establece redes significativas o *superestructuras* de significación. Pero durante la representación, ¿podrá el espectador percibir esas redes y paralelismos mediante la percepción auditiva de la métrica? La primera impresión, intuitiva, es que no; no obstante, nuestra memoria poética aboga por un sí[26].

26 Se examinará la hipótesis de Ubersfeld, *op. cit.* (nota 20), p. 119: *«Ce qui fonctionne au théâtre, ce n'est pas seulement ce qu'on peut appeler des perceptions subliminales, mais c'est* la mémoire. *La mémoire qui est reprise et récurrence d'éléments antérieurs, mais aussi souvenir (par effet de rime et d 'écho) d'éléments phoniques; de là, des effets de reconnaissance, mais surtout un singulier processus de métaphorisation, analogue à celui du leit-motiv musical, le retour du même élément rapprochant deux moments dont la charge thématique et affective diffère».*

Estructuras de *La hija del aire*
Primera parte

actos	versificación jerarquizada	secuencias	espacio escénico	escenario vacío	Macrosecuencias microsecuencias	Espacio dramático
I	1-200: romance en ó	1	Abierto: los montes de Nínive Cerrado: la gruta	v. 200	1- A- Presentación de Tiresias y de Semir.	Semíramis La fiera
	201-370: silvas pareadas	2	Ascalón		2- B- llegada triunfal del rey Nino	Las instancias del poder Nino y Menón / Espacio Chato-Sirene
	371-534: redondillas	3	La calle, la casa de Chato		C- las quejas de Chato	
	535-606: octavas reales	4		v. 606	D- Arsidas desterrado	
	607-1014: romance en i-o	5	Los montes de Ascalón y la gruta	v. 1014	3- E- Suicidio de Tiresias. Encuentro de Semir con Menón. Relato del nacimiento de Semir.	Semíramis-Menón
II	1015-1174: décimas	6	La quinta cerca de Ascalón		1- F- Semir prisionera en la quinta	Semíramis y los villanos
	1175-1198: redondillas (1199-1304: romance en e-o)	7	La calle	v. 1304	G- pelea cómica Chato-Sirene, parlamento de Chato	
	1305-1638: romance en e-a	8	El palacio real en Nínive	v. 1638	2- H- retrato de Semir por Menón, y celos de Irene	Las instancias reales: Nino, Irene, Menón
	1639-1875: romance en e-o	9	Ascalón y en los montes	v. 1729	3- I- pelea Chato-Floro-Sirene. Caída de caballo de Nino y herida de amor	Las instancias reales: Nino, Menón, Arsidas y Semir
	1876-1939: redondillas	10			J- Semir se oculta. Enfrentamiento Arsidas-Menón	
	1940-1979: décimas	11			K- Máxima tensión Arsidas-Menón	

actos	versificación jerarquizada	secuencias	espacio escénico	escenario vacío	Macrosecuencias microsecuencias	Espacio dramático
	1980-2237: romance en a-a	12		v. 2237	L- revelación de la identidad de Semir y celos de Nino	
III	2238-2369: romance en o-o (2370-2387: silva pareada) 2388-2621: romance en o-o 2622-2801: décimas (2802-2815: soneto)	13 14	La corte en Nínive. El palacio En los jardines de palacio	 v.2403 v.2815	1- M- bienvenida de Semir en la corte. Arsidas sirve a Nino. (la carta que avisa de la invasión) Semir y Menón deben fingir desdén. El rey declara su amor a Semir. N- Nino manda desterrar a Menón. Lamento de Menón.	Las instancias reales: Nino, Menón, Arsidas y Semir.
	2816-2883: redondillas	15	Las puertas de palacio	v. 2883	2- O- Sirene busca a Chato	Los villanos
	2884-3159: romance en e-e 3160-3265: quintillas 3266-3349: romance en u-e	16 17 18	En los jardines y ante la puerta del cuarto de Semir Fuera de palacio y ante las puertas. El trono	v. 2907 v. 3143 v. 3349	3- P- Nino promete el matrimonio a Semir. Menón desterrado, con los ojos sacados. Q- Encuentro Menón -Chato R- Ascención al trono (Semir) y profecía de Menón	Semíramis accede al trono

Estructuras de *La hija del aire*
Segunda parte

actos	versificación jerarquizada	secuencias	espacio escénico	escenario vacío	Macrosecuencias microsecuencias	Espacio dramático
I	1-26: silvas pareadas (27-34: romance en o-a, y 35-38: silva asonantada) 39-72: silva 73-534: romance en e-o	1 2	Palacio de Semir en Babilonia	 v. 534	1-A- Semir ante el espejo. Canto de los músicos. Llegada de Lidoro B-a)relato retrospectivo de Lidoro y amenaza de guerra b) relato de Semíramis, de sus conquistas militares	Semíramis: las conquistas militares del pasado
	535-730: redondillas 731-1182: romance en i-o	3 4	Campo de batalla y Babilonia Palacio	 v. 1023 v. 1182	2- C- Semir gana la batalla contra Lidoro, prisionero. Semir de nuevo ante el espejo D- el pueblo reclama a Ninias: «no una mujer nos gobierne». Retiro de la reina. Libia enamorada de Licas, Friso de Astrea.	Semir vencedora de nuevo Ocultación de Semi
II	1183-1686: romance en e-a (1687-1694: redondillas) 1695-1714:romance en e-a	5	Palacio	 v.1714	1- E- Gobierno de Ninias. Billete de Semir a Friso	Ninias
	1715-1886: redondillas 1887-1961: quintillas	6	Palacio	 v.1961	2- F- Galanteo Astrea-Ninias. Celos de Licas	Ninias
	1962-2049: redondillas 2050-2203: silvas pareadas	7 8	Los jardines	 v.2203	3- G- Encuentro de Friso con Semir. H- La estratagema de Semir	Semir

actos	versificación jerarquizada	secuencias	espacio escénico	escenario vacío	Macrosecuencias microsecuencias	Espacio dramático
	2204-2435: romance en e-e	9	Palacio-cuarto de Ninias	v.2267 v.2435	4- I- ejecución de la estatagema: encierro de Ninias	Semir
III	2436-2483: romance en a-a (2484-2503: décimas) 2504-2905: romance en a-a	10	Palacio		1-J- oposición Friso-Licas -aparte de Semir -Semir vuelve a reinar y deshaze cuanto hizo Ninias.	Semir recupera el poder
	2906-2985: décimas	11			Manda colgar al soldado rebelde K- queja de Licas.	
	2986-3073: romance en a-o	12			Semir tiene celos de Libia	
				v.3073	L- Semir se prepara para la guerra	
	3074-3199: silvas	13	Fuera de Babilonia		2- M- Irán marcha a Babilonia para liberar a Lidoro. Preparativos de guerra	Semíramis, «despeñada de alto puesto»
	3200-3381: romance en e-o	14	Campo de batalla El cuarto de Ninias	v.3381	N- Batalla, caída y muerte de Semir	El oráculo se realiza

Hacia una teoría de la interautorialidad para el Siglo de Oro

Carlos M. Gutiérrez

Las relaciones humanas generan significado. Este postulado fundacional de la rama simbólico-interaccionista de la sociología rara vez es tenido en cuenta al afrontar escritores y textos literarios. El vacío social en el que a veces se aíslan obras o escritores del periodo produce, en mi opinión, una clara distorsión receptora de muchos textos y deja de lado, más allá de la glosa apresurada y cansina, un hecho capital de la historia literaria española: que muchos de nuestros escritores mayores (Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo, Tirso...) coincidieron espacio-temporalmente en Madrid durante el reinado de Felipe III. El presente trabajo pretende extraer algunas consecuencias teóricas y socioliterarias de tal hecho y formular, de manera tentativa y sintética, el concepto de interautorialidad. En adelante iré desgranando el alcance conceptual del término; baste señalar por ahora que por interautorialidad entiendo la interacción social, intrahistórica y textual de un grupo concreto de escritores en torno a prácticas e instituciones sociales y literarias. En la conceptualización del término confluyen, en el marco de la teoría de campos del sociólogo francés Pierre Bourdieu[1], el «orden interactivo» como práctica social (del sociólogo norteamericano Erving Goffman), algunas ideas de Norbert Elias[2], y los conceptos de intertextualidad[3], intercasticidad (Castro) e intrahistoria (Unamuno).

Los análisis socioliterarios de Bourdieu critican los «análisis de la esencia» basados en la idea de una estética pura pues, además de crear una ilusión de universalidad a partir de un caso subjetivo y particular, no tienen en cuenta las condiciones sociohistóricas de la posibilidad de crea-

1 Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique social du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

2 Elias, Norbert, *The Court Society,* trad. Edmund Jephcott, Oxford, Blackwell, 1983.

3 O, si se prefiere, la que da Genette: «présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre: la citation, c'est-á-dire la convocation explicite d'un texte, á la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres» (véase Genette, Gérard, *Introduction á l'architexte,* Paris, Seuil, 1979, p. 87). De todos modos, Genette prefiere el término de transtextualidad, por considerarlo más inclusivo.Véase también Kristeva, Julia, *Sèméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil,1969.

ción y constitución, como tal, de esa experiencia estética, ni las condiciones bajo las que opera la apreciación estética (*phylogenesis*) ni las de reproducción en el tiempo (*ontogenesis*)[4]. Las aplicaciones de esta «materialización» social de la esencialidad artística tienen un alcance extenso. Buena prueba de ello es la consideración que para Bourdieu tiene la intertextualidad, no entendida como fenómeno puramente textual sino también como relación entre los textos, la estructura del campo y los agentes específicos[5]. Es precisamente para dar cuenta de esa intertextualidad de alcance social para lo que propongo el concepto de interautorialidad, con el que trataré de dar cuenta de algunas especificidades interactivas que alberga la práctica literaria en el siglo XVII español.

La interautorialidad es tanto una condición[6] como un marco generador de prácticas literarias en el Siglo de Oro. Por un lado, es un hecho histórico constatado: muchísimos escritores coincidieron temporalmente en el reducido espacio simbólico y material de la corte pero, por otro lado —y éste es el que más nos interesa—, esas decenas de escritores fueron plenamente conscientes de tal condición, y esa autoconsciencia motivó tomas de posición y configuró en buena medida los *habitus* y trayectorias de muchos de ellos. La interautorialidad vendría a cubrir el hueco conceptual existente entre un dialogismo intratextual implícito (citas, alusiones epistolares, dedicatorias, alusiones de autores o personajes), y un dialogismo extratextual, implícito o explícito (pertenencia a grupos, etnias o colectivos, pugnas por la ocupación o mantenencia de posiciones), en el que participaron los escritores auriseculares. La interautorialidad puede manifestarse, pues, de dos maneras: social o textualmente. La primera tiene una connotación necesariamente espacial y socioprofesional e incluye el contacto entre escritores de academias, mentideros, cofradías, séquitos o secretarías de nobles, y, por extensión, su coincidencia en la villa y corte madrileña, que, no por casualidad, emerge entonces como personaje literario[7]. El área textual de la interautorialidad, por su parte, comprendería, además de la intertextualidad propiamente dicha, las alusiones personales que encontramos en muchos

4 Véase Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, trad. Susan Emanuel, Cambridge, Polity, 1996, p. 286.

5 Véase Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, NP, Columbia University Press, 1993, p. 17.

6 Utilizo «condición» en el sentido que Lyotard da al término en su conocida obra *La condition postmodeme;* es decir, como descripción de un estado sociocultural en un momento dado.

7 Véase, al respecto, García Santo-Tomás, Enrique, «Artes de la ciudad, ciudad de las artes: la invención de Madrid en *El diablo cojuelo*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35.1 (2000), pp. 117-135.

epistolarios y los paratextos que suelen encabezar las obras (prólogos, dedicatorias, aprobaciones, versos laudatorios). En ocasiones, casos de la literatura de naturaleza académica (vejámenes, actas...) y de la intrínsecamente competitiva (justas, certámenes), lo social y lo literario casi llegan a confundirse.

Uno de los casos más patentes y claros de una interautorialidad lo encontramos en el núcleo de letrados reformistas congregado en torno a Cristóbal Pérez de Herrera, al que pertenecieron Mateo Alemán, Alonso de Barros, Hernando de Soto y Luis del Valle. Todos ellos escribieron en algún momento contra la pobreza y la mendicidad de la época y se prestaron apoyo mutuo y elogios en los preliminares de sus obras. Así, los *Discursos* de Pérez de Herrera y el *Guzmán* de Alemán llevan un epílogo y un «Elogio» de Barros, respectivamente; Hernando de Soto elogió asimismo el *Guzmán* y sus *Emblemas moralizados* (Madrid, 1599) fueron elogiados por Barros. Alemán, por último, prologó *los Proverbios morales* de Barros[8]. Claro está que no todas las interautorialidades son tan claras como ésta pero con razón habla Simón Díaz del «tráfico de alabanzas» presente en el Siglo de Oro[9]. Más allá de que muchas de esas alabanzas tuvieran implicaciones de estrategia literaria y hasta de mercantilismo simbólico, lo cierto es que su presencia en los preliminares de muchas obras ilumina ciertos ritmos intrahistóricos de la literatura aurisecular española. Nos indican, por ejemplo, que Quevedo contó enseguida con la simpatía de un Lope que no se veía amenazado por las pretensiones quevedianas. Después de todo, el autor del *Buscón* aspiraba, a diferencia de Cervantes[10], a un espacio que el Fénix no ocupaba, y por el que, en consecuencia, no contendía. Lope y Quevedo se cruzaron referencias elogiosas, citas, poemas laudatorios y hasta aprobaciones. Esto es así desde *El peregrino en su patria* (1604), para el que Lope solicitó a Quevedo un soneto («Las fuerzas, peregrino celebrado»), hasta las aprobaciones por parte de Quevedo de obras lopescas, treinta años más tarde. Así, el 27 de agosto de 1634, Quevedo

8 Véase Dadson, Trevor J, *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 178-181.

9 Simón Díaz, José, «Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* 14, 1977, pp. 197-202.

10 Montero Reguera ha estudiado las vicisitudes de la relación Lope-Cervantes que parecen haber ido de la amistad de una primera etapa a la «malquerencia, rencor y envidia» del final (véase Montero Reguera, José, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX (1999), p. 333). Montero alude asimismo a numerosas obras de ambos que pueden cotejarse entre sí en función de sus temas, géneros o tratamientos paródicoburlescos (*idem*, pp. 331-332).

aprueba las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* y el 19 de mayo de 1635 la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España fray Lope Félix de Vega Carpio.* Las referencias textuales cruzadas entre ambos son, pues, múltiples, y han de contemplarse en un contexto de prácticas sociales compartidas por el campo literario, y quizá también, dadas ciertas coincidencias en su trayectoria[11], a la luz de su pertenencia a un cierto casticismo étnico-ideológico.

Los puntos de contacto entre Lope y Quevedo[12] bien podrían llevar a plantearnos el inscribir la interacción de los escritores de esta época en el interclasismo y en la «intercasticidad» de la que hablaba Américo Castro en *Cervantes y los casticismos españoles*[13]. El que hoy hayan quedado medio borradas las diferencias sociales y de casta entre los escritores del diecisiete español no ha de llevarnos a engaño. La literatura de la época está atravesada por dos ejes intrahistóricos: el anhelo de movilidad social ascendente que habita en muchos de los escritores y los problemas derivados de la limpieza de sangre. Es en la interacción entre ambas donde cobran auténtico significado el «peregrinaje»[14] de Lope y su autoennoblecimiento (las famosas 19 torres de su escudo en las portadas de la *Arcadia* y del *Peregrino);* el llamado «pensamiento» de Quevedo y sus violentos arrebatos antijudíos o el sorprendente desprecio cortesano por la hoja de servicios cervantina (Lepanto, Argel). Del irredimible carácter *intercastizo* del propio *Quijote* habló Castro[15], para quien la novela, lejos de ser una forma pura y emanada de modelos y referentes exclusivamente literarios, no podría entenderse ni haberse escrito si no es desde el punto de vista de esa intercasticidad. Es a través de esa heterogeneidad de castas, apunta Castro, desde la que hay que contemplar dos tipos de literatura: la concebida desde el punto de vista de los más (el Romancero, los libros de caballerías, la Comedia), y otra inspirada en criterios y perspectivas más minoritarios, que iría desde la *Celestina* hasta el *Quijote*[16]. Esa heterogeneidad de castas sería, pues,

11 Pienso en su decidido perfil tradicional y de apoyo al complejo de intereses monárquico-señorial (en Quevedo, claro está, con más matices); o en su abanderar un castellanismo lingüístico e ideológico, como se manifiesta en sus diatribas contra Góngora (ambos) o Herrera (Quevedo únicamente).

12 Véase Gutiérrez, Carlos M., «Quevedo desde la interacción: posibilidades ecdóticas y hermenéuticas», *Perinola* 4 (2000), pp. 147-161.

13 Castro, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles,* Madrid, Alianza, 1974, pp. 11-15.

14 Véase Wright, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.

15 Véase Castro, Américo, *op. cit.,* pp. 11 y 15 y 70-74.

16 *Idem*, p. 267, nota 67.

uno de los principales factores en la heteroglosia que presentan muchas obras de la época, y, sobre todo, la gran novela cervantina.

No puede hablarse hoy de «los escritores del XVII» desde un punto de vista histórico-literario sin tener en cuenta ciertos rasgos distintivos. Primero, que la trasposición automática e inconsciente del término «escritor» como lo entendemos hoy al siglo XVII encierra en sí misma un potencial anacronismo ya que ni social ni, en muchos aspectos, literariamente los escritores del XVII eran como los de hoy. Segundo, que no todos los escritores eran iguales (social, «castiza» y literariamente) y que había escritores que eran *más* escritores que otros. Podríamos preguntarnos, por ejemplo, si tiene sentido considerar indistintamente a Cervantes, Góngora y Gracián o analizar indistintamente obras que se publicaron y otras que quedaron inéditas o bien corrieron manuscritas. Por eso se hace necesario plantear un estudio que contemple las obras desde el contexto social, «profesional», individual y genérico (es decir, *gender y genre)* en que se produjeron, y enmarcar todo ello en el *habitus*[17] y en la trayectoria del autor concreto. ¿Qué tienen que ver la trayectoria y el *habitus* de Gracián con un Lope? Probablemente nada. Otro caso sería el de, digamos, Lope y Cervantes, que compartieron en un determinado momento espacios sociales y que compitieron en prácticas y géneros literarios. En definitiva, que hay que tener en cuenta, como mínimo, si un escritor era hombre o mujer; noble o plebeyo; cristiano viejo o converso; cortesano o periférico (andaluz, aragonés...); cuáles eran sus amistades; si publicó o no sus obras y cuáles fueron la difusión y recepción de estas. Y es que, como recordaba don Américo, todo texto literario «se funda en un *pretexto*» y «*existe* en un *con-texto* en conexión con un *circum-texto*»[18].

Otro interesante ejemplo de interautorialidad con raíces en el XVI pero que fue extendiéndose en el tiempo hasta alcanzar la centuria siguiente lo encontramos en el núcleo académico-intelectual sevillano fundado por el sevillano Juan de Mal Lara (1524-1571). Las academias eran lugares interactivos por naturaleza pero el caso de la de Mal Lara fue especial por lo variado de sus intereses (arqueología, filología, pintura, literatura) y por su continuidad ya que, a su muerte, el liderazgo académico fue asumido sucesivamente por Fernando de Herrera, por el canónigo Francisco Pacheco, tío del pintor, y por Francisco de Medina[19]. Como apuntaba

17 Utilizo el concepto en su acepción bordieana de «principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas» (véase Bourdieu, P., *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción,* trad. Julio Vivas, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 19).

18 Castro, A., *op. cit.*, p. 130.

19 Véase Brown, Jonathan, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting,* Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 22-25.

Brown, las *Anotaciones* (1580) de Herrera a Garcilaso sugieren cierta colaboración de sus compañeros de academia, así como el impulso del fallecido Mal Lara.

Los fenómenos textuales de la interautorialidad (citas, alusiones, intertextualidades, catálogos, escrutinios, aprobaciones, ataques etc.) son innumerables, y su magnitud los hace prácticamente inabarcables para el enfoque general de estas páginas[20]. Lo único que cabe hacer es resaltar diversos matices respecto a aquellos como, por ejemplo, la necesidad de otorgar significado al que las alusiones fueran favorables o negativas; interesadas o condescendientes. Piénsese, por ejemplo, en la poderosa e inusual carga significativa que traen los preliminares y el prólogo del *Quijote*. Conveniente sería también aquilatar las posiciones simbólicas que ocupaban los escritores implicados en cada caso dentro del campo literario, así como su adscripción a una determinada casta o clase social. Así, no deberíamos considerar mera anécdota el que se pusiera en duda la pertenencia de algunos escritores al orden cristiano viejo dominante. Cuestionar el veterocristianismo de otros miembros del campo literario es un argumento que se encuentra en polémicas atizadas por Lope y Quevedo, escritores ambos que, quizá por motivos diferentes, actúan como defensores y guardianes del complejo de intereses e ideologías dominantes.

Por no dejar sin ejemplo este apartado, traigamos a colación un caso entre muchos: la interautorialidad sociotextual que presenta *El pasajero* (Madrid, 1617) del vallisoletano Cristóbal Suárez Figueroa. En la obra aparecen —no se ganó el escritor el mote de «Fisgarroa»[21] en balde— críticas a Cervantes, a Ruiz de Alarcón y a Lope. Por otro lado, Figueroa era amigo del fugaz pero extremadamente influyente Carrillo y Sotomayor, a quien conoció en su destierro andaluz. Ambos hicieron un viaje a Madrid a fines de 1606 o comienzos de 1607. Más tarde, Suárez incluyó varios sonetos de Carrillo en su novela *La constante Amarilis*, y lo literaturizó como personaje en *El pasajero*.

Todos estos fenómenos interautoriales fueron posibles por una razón: a comienzos del XVII se conformó el primer campo literario español. Esa

20 Ejemplos clásicos serían las polémicas literarias y personales de la época: Quevedo-Góngora; Lope-Góngora; Jáuregui-Góngora...

21 En *La peregrinación sabia* de Salas Barbadillo (publicado en 1635 en *Coronas del Parnaso y Platos de las musas* pero escrita hacia 1621-1622) se recrea una reunión académica de animales llena de alusiones a poetas y escritores de la época. Uno de ellos es un perro llamado «Fisgarroa» (Figueroa) que se empeña en fisgar siempre en los «escritos ajenos, y, como si fueran huesos, los roía y despedazaba» (véase King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1963, p. 169).

concentración espaciotemporal de todos esos escritores, y las relaciones que entre ellos se establecieron (amistades, enemistades, competencias, alianzas...) no fueron casuales y su explicación requiere que nos hagamos ciertas preguntas relacionados con la propia existencia del campo literario: ¿cómo y cuándo se formó ese campo literario en el que aparecieron esos escritores? ¿Por qué apareció dicho campo literario a la altura del año 1600? Las respuestas a estos interrogantes son múltiples y complejas y serían las siguientes: 1) obras y autores surgieron en un entorno eminentemente urbano y cortesano; 2) los escritores pretendían el apoyo del complejo monárquico-señorial, con cuyos representantes solían establecer relaciones que iban más allá de lo artístico; casos de Góngora, Lope, Quevedo, Rioja o Hurtado de Mendoza; 3) los nobles se rodeaban a menudo de escritores en un momento en el que el poder comenzaba a emplear sutiles técnicas de persuasión y propaganda, como señala Maravall en *La cultura del barroco;* 4) los escritores se relacionaban interautorialmente, es decir, tanto intertextual como «intrahistóricamente», y tendían a movimientos centrípetos cuyo destino era casi siempre la Corte; 5) desde el siglo anterior venía anunciándose una cultura de Corte aunque su pleno desarrollo sólo comienza tras la muerte de Felipe II; 6) en la época existía una clara conciencia de la instrumentalización de la cultura con diferentes fines: activos y distintivos, por parte de los escritores; propagandísticos por parte del campo de poder.

En un contexto cultural cortesano como el que acabo de describir había tres tipos de público que marcaban el horizonte de expectativas autoriales: la nobleza cortesana, el vulgo, entendido como público mostrenco de lectores y espectadores y, finalmente, lo que podríamos denominar el metapúblico, constituido por el conjunto de los miembros del campo literario. Es a este último público específico y puro al que suelen dirigirse muchos sobreentendidos y alusiones y, en ocasiones, obras completas, como el *Viaje del Parnaso*[22] o el *Laurel de Apolo.* Esta recepción potencial tripartita es la que explica y concilia la novedosa diversidad que presenta una obra como el *Quijote,* donde conviven disquisiciones escolástico-preceptivas sobre las relaciones entre poesía e historia, episodios de clara raigambre carnavalesca y escatológica (es decir, «popular») y ejercicios más o menos encubiertos de violencia simbólica contra otros escritores (prólogo, escrutinio, aventura de los galeotes).

22 Véase Gutiérrez, Carlos M, «Ironía, poeticidad *y decorum* en el *Viaje del Parnaso»,* en *Actas del IV Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas,* Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 1043-1049.

Teniendo en cuenta todos esos factores y circunstancias que acabo de describir, se hacía inevitable la aparición de la distinción, de la competitividad y de la pugna por posiciones simbólicas dentro del campo literario, sobre todo si se piensa en esa coincidencia interautorial a la que se veían abocados los escritores: los premios, prebendas cortesanas y jerarquías literarias eran ciertamente muy limitados y sus pretendientes eran legión. Generalizando, la producción literaria aspiraba, bien al éxito masivo, inmediato y popular, bien a otro más diferido, simbólico y antieconómico (esto es, más «puro»[23]), con la vista puesta en el campo literario o en el de poder.

Otra faceta que debe mucho a la interautorialidad distintivo-competitiva de la época es la frecuencia con la que aparecen la autorrepresentación[24] y los elementos autobiográficos. Con la autorrepresentación los escritores pretenden fijar una cierta imagen pública o literaria, y, de paso, competir simbólicamente con otros escritores por un espacio social en el que comienzan a diferenciarse socialmente del conjunto de los humanistas o, por decirlo de otro modo, del campo protointelectual. Esa necesidad —ya más pública que privada— se encarna en la abundancia de autorretratos y etopeyas[25], y, de un modo más general, en efervescencias literarias como las de Lope entre 1598 y 1604 (*Dragontea,*

23 En otro lugar he llevado a cabo una ampliación conceptual de esta divergencia creadora y mostrado su aplicación a la obra de Góngora, partiendo de los postulados socioculturales de Pierre Bourdieu (véase Gutiérrez, Carlos M., «Las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora: distinción, capitalización simbólica y tomas de posición en el campo literario español de la primera mitad del siglo XVII», *Romance Languages Annual* , X (1999), pp. 622-623).

24 Algo que ya fue estudiado por Greenblatt para 6 escritores del Renacimiento inglés en una obra ya clásica, una de cuyas ideas centrales es la de que la autorrepresentación se alcanza en relación a algo percibido como ajeno y amenazante que debe ser atacado y destruido (véase Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare,* Chicago, University of Chicago Press, 1980).

25 Piénsese en los autorretratos y elementos autobiográficos que aparecen en la obra cervantina, estudiados por Jean Canavaggio («Cervantes en primera persona,» *Journal of Hispanic Philology,* 2 (1977), pp. 35-44 y «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 1.1.2 (1981), pp. 29-41), Mary Gaylord («Cervantes, Portrait of the Artist», *Cervantes,* 3 (1983), pp. 83-102 y «Cervantes' Portraits and Literary Theory», *Cervantes,* 6 (1986), pp. 57-80) y Anthony Close («A Poet's Vanity: Thoughts on the Friendly Ethos of Cervantine Satire», *Cervantes,* 13 (1993), pp. 31-63). Como apuntaba Gaylord, «When Cervantes calls our attention to his authorial self, he asks us in effect to see the writer in the shape of human anatomy, of human life history, of human desire» (véase «Cervantes, Portrait of the Artist», p. 93). Lope, por su parte, llega a presentar su retrato casi en cada libro, como si de una «marca de fábrica» se tratase (véase Profeti, Maria Grazia, «Cervantes enjuicia su obra: desviaciones lúdicocríticas», en Bernat, Antonio y Casasayas, José María, eds., *Desviaciones lúdicas en la críti-*

Arcadia, Isidro, Peregrino...), las de Quevedo entre 1604 y 1609 (*Buscón, Sueños, Discurso de las privanzas, La España defendida, Discurso de la vida y tiempo de Phocílides,* traducción del *Anacreón castellano...*) o la de Cervantes entre 1612 y 1616 (*Comedias, Novelas ejemplares, ¿Topografía e historia general de Argel?*,[26] *Viaje del Parnaso,* Segunda parte del *Quijote, Persiles*). Conocidas son las prisas que el éxito del *Guzmán* concitó entre los escritores que aspiraban a participar del éxito de la nueva literatura de entretenimiento, lo que contribuye a explicar la «carrera»[27] que entablaron *La pícara Justina* y el primer *Quijote.* Con respecto a la inclusión de elementos autobiográficos, destacan, por su divergencia, los casos de Lope y Cervantes. Mientras el primero parece incluir lo autobiográfico[28] como fin en sí mismo[29], como combustible de su propia leyenda o como desahogo líricoexistencial, Cervantes «literaturiza» de alguna manera su autobiografía insertándola en el fluir creativo.

La trayectoria literaria cortesana de Lope ha sido recientemente estudiada por Elizabeth Wright, y nos ayuda a comprender un poco más el porqué de esta eclosión literaria en el primer cuarto del siglo XVII, el auge de la autorreferencialidad literaria y la necesidad que perciben los escritores de cultivar una determinada imagen. Caso parecido sería el de Cervantes, sobre todo si fuera suya la *Topografia e historia general de Argel,* apología del escritor tradicionalmente atribuida a Diego de Haedo pero cuya autoría cervantina ha propuesto Daniel Eisenberg. De cualquier modo, lo que parece indisputable es que la escritura aurisecular se convierte en muchos casos en una especie de «performance» con la que los escritores crean, refuerzan o fijan socialmente su imagen pública, impelidos por lo que perciben como creciente competencia con otros escritores. Este fenómeno fue especialmente significativo durante la primera mi-

ca cervantina, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, p. 428). Antonio Carreira ha estudiado, a su vez, la frecuente aparición de un Yo burlesco y autoparódico en la poesía gongorina (véase *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 141).

26 Daniel Eisenberg («Cervantes, autor de la *Topografia e historia general de Argel* publicada por Diego de Haedo», *Cervantes,* 16.1 (1996), pp. 32-53) propone la autoría cervantina de la *Topografia* (Valladolid, 1612). Sea o no cervantina, lo cierto es que la obra incluye una «hagiografía» cervantina y su publicación coincide en el tiempo con un decidido intento del escritor por fijar su imagen literario-cortesana y capitalizar el éxito de la primera entrega del *Quijote.*

27 Véase Bataillon, Marcel, «Relaciones literarias», en Bautista Avalle-Arce y Riley, Edward C., eds., *Suma cervantina,* London, Tamesis, 1973, pp. 222-223.

28 Eisenberg (*op. cit.*, p. 52) habla del «afán autoelogiador» de Cervantes aunque, en puridad, el autoelogio se encuentra más en otros escritores del periodo, especialmente en Lope.

29 Véase Montero Reguera, José, art. cit. (nota 10), p. 332.

tad del reinado de Felipe III (1598-1621) y coincide con el desarrollo de una cultura verdaderamente cortesana, con la aparición del primer campo literario y con el éxito de la literatura de entretenimiento.

En conclusión, las relaciones sociotextuales de los escritores del XVII generaron una cadena de significados que no podemos ignorar y muchas de las obras del período (el *Quijote, El arte nuevo, El viaje del Parnaso, La perinola, El pasajero y otras* muchas) no podrían entenderse en un contexto creador aislado y puramente formalista. Dicho de otro modo: la literatura de la época debe tanto a la tradición literaria como a su intrahistoria, y, surgida de una cultura cortesana y competitiva, fue eminentemente interautorial e interactiva.

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

Domingo Gutiérrez

Introducción

La construcción y el sentido de *La honestidad defendida de Elisa Dido, reyna y fundadora de Cartago*, de Álvaro Cubillo de Aragón, se asientan sobre cimientos y soportes muy utilizados en las producciones dramáticas de los Siglos de oro.

Por un lado, el autor hace uso de una arquitectura dramática que no se aparta, salvo en algún detalle original, del esquema conocido de los dramas de enredo: alrededor de la viga maestra de las peripecias de una figura heroica, que sostiene la trama, inserta una historia sujeta a diversos avatares y complicaciones, sostenida por un conjunto de personajes bastante reconocibles para los espectadores del teatro áureo: un rey que se hace pasar por príncipe embajador, un gracioso (bastante sorprendente en el contexto de un palacio norteafricano) y un conjunto de acciones secundarias que suelen conducir a la consolidación de relaciones amorosas. El final, curioso como veremos, revela que Cubillo ha preferido el desenlace cómico que le pedía su público al desenlace trágico que le pedían las fuentes históricas. Como muchos otros autores del XVII, Cubillo se afana en reforzar, con una alta dosis de verismo y «realidad», de elementos de actualidad, un episodio que presenta lejano en el espacio y en el tiempo. Sólo un brote de «irrealidad» nos sorprende: la presencia de Virgilio, presentado por un filósofo, escribiendo «mentiras» sobre la reina Dido; se trata, desde luego, de un recurso tópico de la tradicional «teatralidad» del barroco, pero también se ofrece como un golpe de efecto que alimenta fuertemente el discurso apologético de la castidad de la reina de Cartago[1].

En cualquier caso, si, desde el punto de vista estructural, el drama discurre por tramos teatrales conocidos, desde el punto de vista del con-

1 Para el análisis de la construcción de la obra véase sobre todo el buen trabajo de Marcello, Elena E., «*La honestidad defendida...* de Álvaro Cubillo de Aragón: una defensa de Dido en clave de enredo», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*. Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1998, pp. 145-171.

tenido *La honestidad defendida de Elisa Dido* pretende primordialmente rescatar a la reina fenicia de la imagen que, sobre todo en el libro IV de la Eneida, transmite de ella Virgilio. En este sentido, la obra es un eslabón de una cadena que, de acuerdo con otras fuentes, pretende mostrar la imposibilidad de una relación con el héroe troyano Eneas, y, por tanto, despojar la vida de Elisa del elemento perturbador que fue para su reputación la relación amorosa con el hijo de Venus. En otro orden de cosas, Cubillo edifica su discurso teatral sobre la base de la defensa de un modelo de mujer que, en mi opinión, va más allá de la apología de la castidad de una mujer viuda, verdadero eje temático que justifica la historia principal del drama.

La «verdad poética» versus la «verdad histórica»

La reina Dido de Cartago aparece en *La Eneida* ya en el Libro I: Eneas ha salido de Troya acompañado por Ascanio, su hijo, Anquises, su padre, y un grupo de amigos y seguidores. Piensa que, con la protección de Venus, su madre, podrá arribar algún día a las costas de su nueva patria, prometida por el Hado. Pero una gran tempestad, promovida por Juno, hace que Eneas y los suyos no lleguen a su destino: las naves naufragan y son arrojadas a las costas del norte de África en el mismo momento en que está edificándose la ciudad de Cartago. Allí la reina Dido lo recibe con una gran hospitalidad. A petición de ella, tras el banquete sublime que ofrece a sus asistentes, Eneas comienza a contar la historia de la destrucción de Troya y las peripecias de su huida. Pero es en el Libro IV de *La Eneida*, donde se concentran los episodios de mayor interés en la relación de Dido y Eneas. El dios Cupido, enviado por Venus, enciende el amor en el corazón de Dido:

> 'Árdese toda la infelice Dido
> y, ya furiosa y de juicio ajena,
> anda por toda la ciudad vagando,
> cual cierva que con flecha va herida[2].

Durante una cacería se desencadena una aparatosa tormenta, y Eneas y Dido se refugian en una cueva donde, a instancias de Juno, se produce un verdadero matrimonio:

2 Utilizo la edición que de *La Eneida* de Virgilio hace Virgilio Bejarano en Editorial Planeta (2000). La traducción que prefiere es la hecha por Gregorio Hernández de Velasco, Toledo, 1555. La cita, en p. 112.

La diosa de la tierra la primera
y Juno, de las bodas presidente,
dan la señal del matrimonio infausto.
Abrióse con relámpagos el cielo,
testigo sabedor del casamiento,
y de las altas cumbres de los montes
dieron aullidos las présagas ninfas.
Aquel primero malhadado día
fue causa a Dido de su infame muerte
y triste origen de sus grandes males.
Ya trueca desde allí el recogimiento
en libertad; ya olvida fama y honra,
ni echa de ver qué todos digan de ella.
No nombra ya su amor, amor hurtado:
«matrimonio» le nombra abiertamente,
con este velo cubre ya su crimen.'[3]

Cuando aparece Mercurio, enviado por Júpiter, para recordar a Eneas la esencial misión que tiene de fundar una nueva patria, éste, casi a escondidas, se hace de nuevo a la mar. Es en este momento cuando Virgilio presenta a Dido, frenética de amor y llorando y gimiendo amargamente por la marcha de Eneas. Primero hace una pira a la que, desesperada, pretende arrojarse, y luego toma la espada de Eneas para entregarse a la muerte. El relieve que imprime Virgilio a la tonalidad emotiva al final del Libro IV es bien significativo: Dido aparece descompuesta por el amor, presa de una pasión desordenada que se manifiesta hiperbólicamente en un discurso recargado de imprecaciones y lamentos. La fenicia, poseída de amor, se abandona a la sinrazón y se entrega, efectivamente, a la muerte. Es verdad que son momentos en los que de la inspiración poética de Virgilio surgen versos de una gran intensidad lírica.

El antiguo y muy documentado estudio de María Rosa Lida titulado «Dido y su defensa en la Literatura española»[4] rastrea muy bien el seguimiento que se hace de esta versión de la historia de Dido, no sólo entre los grandes escritores romanos, sino, desde muy pronto, en el medioevo español: desde la *Crónica general* de Alfonso X el Sabio hasta

3 *Op. cit.* (nota 2), p. 117.

4 Lida de Malkiel, María Rosa, «Dido y su defensa en la literatura española», *Revista de Filología Hispánica,* IV (1942), pp. 209-252 y 313-382. Estos artículos fueron reunidos, con unos «Agregados de la autora y notas exegéticas» y un «Índice de nombres», en el libro *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa.* London, Tamesis Book Limited, 1974.

el *Cancionero de Baena.* En esta versión de la historia de Dido se inspiraron también algunos autores teatrales de los siglos XVI y XVII. Uno de ellos fue Juan Cirne, que escribió una *Tragedia de los amores de Eneas y la Reyna Dido*, en la que explica los sucesos desde una consideración medieval de la Fortuna; la otra obra que merece la pena destacar es la comedia *Dido y Eneas*, de Guillén de Castro, publicada en 1625. Aunque en Guillén ya hay elementos de la otra «versión» de la historia de Dido, el seguimiento que hacen de estos hechos estos autores se ajusta esencialmente a los pasos de la creación virgiliana, aun a sabiendas de que forman parte de una obra concebida para proporcionar una explicación legendaria a la fundación de Roma, en una época de esplendor como la de Augusto. Es verdad que Virgilio operó sobre una serie de tradiciones y leyendas para tratar de explicar que el emperador era descendiente de Eneas, y, por tanto, de la diosa Venus. En este contexto y en la organización de la obra, el personaje de la reina Dido tiene una función subordinada al héroe: provoca que cuente toda su historia y es uno de los elementos que pueden apartar a Eneas de su verdadera misión y de su verdadero destino: la fundación de una nueva patria. Pero el poeta de Mantua terminó creando una figura sólida y compleja desde el punto de vista literario, que no tardó en suscitar la controversia y provocar el interés de otros creadores.

La otra versión de la historia de Dido aparece en primer lugar, según María Rosa Lida, en una *Historia de Sicilia e Italia* de Timeo, pero se consolida en unas *llamadas Historias Filípicas,* de Trogo Pompeyo, contemporáneo de Virgilio, que a comienzos del siglo III resumió Justino. Éste fue un autor muy leído en España ya durante el medioevo, y no es asunto baladí constatar que fue la versión de Justino la que acogió con entusiasmo la literatura eclesiástica, especialmente San Jerónimo, que presenta a Dido como una viuda casta, consecuente con sus ideas y ejemplar. Esta versión, apoyada por la literatura eclesiástica, fue ampliamente divulgada durante el Renacimiento, y acogida con preferencia por autores tan señalados como Alonso de Ercilla o Lope de Vega. Las claves de esta versión, de las que bebe Cubillo de Aragón, las encontramos excelentemente resumidas en el Capítulo final de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando. Allí, en una llamada «Exposición de los nombres poéticos que van por declarar en este libro» el autor señala a propósito de Dido:

> reina de Cartago, hija de Belo, rey de los Tirios, mujer de Siqueo, sacerdote de Hércules; fue honestísima, porque habiéndole muerto Pigmaleón, su hermano, a su marido Siqueo, hombre riquísimo, por robarle sus tesoros, ella, que los tenía escondidos, los

> sacó una noche y, huyendo, se fue a la Tingitania, provincia de África, donde edificó a Cartago, y se vino a matar por no querer consentir casarse con Hiarbas, rey de Getulia. Y esta es su verdadera historia, porque la que cuenta Virgilio en el 1° y 4° de *La Eneida* es falsa y fabulosa[5].

A esta versión se habían acogido, a finales del siglo XVI, Cristóbal de Virués, en una obra construida según los cánones de la tragedia clásica, titulada *Elisa Dido* y escrita probablemente en 1585, y Gabriel Lobo Lasso de la Vega, en *La tragedia de la honra de Dido restaurada* (1587). Son obras en las que el objetivo principal de la pieza teatral es la defensa de una reina absolutamente honesta, en contra de la versión de Virgilio, que juzgan «históricamente» falsa. Lobo Lasso de la Vega no oculta su propósito ya en el prefacio de su obra, cuando dice que lo que cuenta es «la verdadera historia de Dido y el succeso de su muerte, y no el que cuenta Vergilio por Eneas que es falso, y contra la verdadera y común opinión, porque Eneas vino a Italia muchos años antes que Dido naciese». Y continúa: «esta es la verdadera historia, cuyos autores son Trogo y Iustino en el libro dézimo octavo y Sabellico en el libro nono de la primera Enéada, y los demás que en las coplas últimas desta tragedia refiere la fama, donde también van éstos»[6]. Así pues, dos son los argumentos en los que se apoyan los que pretenden una superioridad de la verdad histórica frente a la verdad poética: por un lado el argumento de autoridad —son varios los autores que descalifican la versión de Virgilio—, y por otro un argumento cronológico que hace hincapié, sin aportar datos creíbles ni cómputos fiables de fechas, en que es imposible la coincidencia en el tiempo entre Eneas y Dido, y que hay una distancia grande en años entre las respectivas fundaciones de Cartago y de Roma.

Quizá donde aparece más sólidamente utilizado este razonamiento es en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. El autor escoge primero el anacronismo como motivo para refutar a Virgilio, y asegura que la historia que cuenta el mantuano es falsa porque fue «Eneas cien años antes que fue Dido», y después, sostiene que Virgilio sacrificó la realidad para «adornar» su creación poética, y para que el relato de la vida de Eneas

5 Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, Edición de Jean Pierre Ressot, Madrid, Clásicos Castalia, 1995, p. 493.

6 Estas palabras proceden del «Argumento della», prólogo en que Lasso de la Vega resume el contenido de su obra. Véase Franco Carcedo, María Elena, *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615), con la edición de Los Elogios y las Tragedias*, Madrid, Universidad Complutense, (Tesis Doctoral), 1994, pp. 145-146.

fuera más mágico y hermoso. Dice que «sin miramiento falseó su historia y castidad preciada para dar a sus ficciones ornamento».

A estos argumentos que ya utilizaron Virués, Lasso de la Vega y, sobre todo, Ercilla, se acoge con preferencia precisamente Cubillo de Aragón en *La honestidad defendida de Elisa Dido*. En la jornada primera, y en una fase de presentación elogiosa de las cualidades de la reina Dido, irrumpen en escena dos personajes cuando menos peculiares, pues rompen con «la actualidad» en la que se desarrolla la escena. Aparece un filósofo ateniense, extrañamente vestido, que encarna la sabiduría, el sentido común, y que sirve para introducir, a través de una profecía, al personaje que produce un verdadero golpe de efecto: el mismísimo Virgilio, escribiendo tras una cortina. El filósofo había anunciado que

> Un fabuloso autor,
> o por lisonja o por tema,
> escribirá un gran poema
> en ofensa de tu honor[7].

Cuando el filósofo indica a Elisa que Virgilio hace contemporáneo suyo a Eneas, ella replica:

> Pues, ¿no ha más
> de doscientos ochenta años
> que pasó?

Y el filósofo concluye:

> Señora, sí,
> Pero en ello está el agravio.

Luego, Virgilio esboza una serie de comentarios sobre la relación de Dido con Eneas, que provoca indignados comentarios de la reina:

> ¡Oh sacrílego escritor!
> [...]
> ¿Contando dice?

7 Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, Madrid, M. de Quiñones - J. De Valdés, 1654. Edición facsímil: Hildesheim-Nueva York, Georg Olms, 1971. Ésta y todas las citas de *La honestidad defendida* que aparecen en este estudio, pertenecen a una edición que tenemos en preparación, con una serie de criterios que modernizan el texto, especialmente en lo que se refiere a puntuación y a acentuación.

[...]
¡Oh pensamientos vanos!
[...]
¿Cómo permiten los cielos
que de una pluma los rasgos
a tanta maldad se atrevan?
[...]
¿Yo atenta a la relación
de Eneas? ¿Tan largos años
después de su muerte? Yo
haré pedazos lo que escribe.

Hasta el gracioso [Tabanco] se permite hacer un comentario significativo:

Y aún ahora lo estamos justamente
Viendo un hombre que escribe lo que miente.

Virgilio desaparece y Elisa Dido concluye el episodio con una intervención que no deja lugar a dudas:

No importa que fabuloso
finja y mienta este escritor,
que no faltará otro autor,
más auténtico y piadoso,
que castigue y reprenda
sus torpes adulaciones,
pero, porque en opiniones
nuestra verdad no se ofenda,
en los archivos se escriba
para la posteridad,
que fundó esta ciudad
que émula del tiempo viva.
Por mí, cuya fundación
generosa y opulenta,
que fue a los doscientos ochenta
años de la destrucción
de Troya, porque después
fabulosos escritores,
no califiquen errores
de la lisonja interés.

Luego, evidentemente, a lo largo de la trama, Cubillo se esfuerza por introducir todos los personajes y acciones que están de acuerdo con la versión de Justino. Y presentan, desde luego, una reina Dido que se adap-

taba mucho mejor a la doctrina que sobre los comportamientos de la mujer más conectaba con el público de la mitad del siglo XVII.

Defensa de un modelo de mujer

Efectivamente, la reivindicación de la «honestidad» de Dido comienza pronto en la obra de Cubillo. La trama se abre con una gran exaltación de la figura de Elisa, aclamada por los suyos con música de chirimías. Dido empieza por dedicar la fundación de Cartago a la memoria de su esposo Siqueo. Es evidente que, desde el principio, desea subrayar uno de los elementos que la versión «casta» de Dido quiere transmitir: la fidelidad al esposo, como una de las pruebas de su dignidad como persona. En una escena posterior aparece Yarbas, rey de Numidia, acompañado de Fabio, un caballero. Ambos contemplan un retrato de Dido. Los elogios a la hermosura de la dama se suceden según cánones comparativos de la estética barroca pero, en medio, Fabio logra señalar algunos valores de su belleza interior que van a ser desarrollados a lo largo de la obra:

> Porque su entendimiento, su cordura,
> su extremado gobierno y compostura,
> su honestidad a todo precedida,
> nunca manchada y siempre defendida,
> su política y leyes
> afrentan la grandeza de otros reyes.

Al contemplar el retrato, se dedican sin pausa a destacar las cualidades que verdaderamente adornan la personalidad de la reina: la inteligencia, la cordura, su capacidad como gobernante, y, sobre todo, la honestidad, verdadera piedra de toque de la defensa que de ella hace Cubillo.

«No es tan severa / que haya querido hacer más / de lo que siempre ha sido», dice una criada suya, Laureta; sin embargo, se torna bien estricta cuando dicta normas sobre la manera de vestir de sus súbditos, y contundente en sus decisiones sobre las viudas:

> Las viudas sean preferidas,
> de mi justicia amparadas,
> en todo privilegiadas
> y de la ley defendidas.
> Mas la que otra vez se case
> se tenga por desleal,

pierda su hacienda y caudal
y al real patrimonio pague...

Nótese que la propia reina es una de ellas, y que desde el principio parece obligarse a sí misma a seguir estas normas que impone para todas. En esta disposición, Dido no hace sino seguir la doctrina de muchos moralistas de los siglos XVI y XVII que no veían con buenos ojos que las viudas volvieran a contraer matrimonio. El padre Francisco de Osuna pone de ejemplo a la tórtola que, cuando ha perdido a un compañero, «no busca otro, sino que anda siempre sola, gime y ama la soledad y huye en la compañía de las otras aves y desciende a los huertos y florestas a buscar de comer y tomando el manjar que halla, tórnase a los lugares amigos del llanto. En esta avecilla son las viudas amonestadas a no tomar otros maridos, sino quedar solas y limpias...»[8].

Más adelante se anuncia la llegada de «un embajador» del rey Yarbas. En los diplomáticos cumplidos del recibimiento, el recién llegado vuelve a deslizar algunas expresiones que abundan en elogios del tipo: «¡Qué hermosa gravedad!».

Ante ofertas concretas de mutua colaboración hay alusiones al *decoro* y al *buen gusto*, cualidades que la reina aprecia especialmente. A continuación, en este turno de presentaciones, aprovecha para contar su historia: ella es hija de Belo, rey de Tiro, que tiene muchas riquezas, y que deja la herencia a su codicioso hermano, Pigmalión. Dido tiene la suerte de haberse casado con Siqueo, hombre que acumulaba también bastantes bienes. No tarda la reina en mostrar *fidelidad* a su marido:

Como mi amor excedió
los términos naturales,
págase de excesos mucho...

Y más adelante confiesa que «vivió religiosa amante de aquel ser».

A partir de aquí, el autor focaliza toda la atención hacia los episodios que destacan la *astucia* de Elisa Dido. Sigue narrando su historia: cuenta cómo Pigmalión, por ambición, hizo matar a Siqueo, y cómo ella, indignada, se retiró de la corte a una isla con su hermana y amiga, Ana, y con el tesoro que le había dejado su esposo. Allí trazó un plan: fingió que quería volver a la Corte con su hermano Pigmalión y solicitó a éste naves y hombres para realizar la empresa. Pigmalión, lleno de codicia por disfru-

8 Véase Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986. La cita en p. 199.

tar también de los bienes de Siqueo, accedió, pero cuando las naves regresaban a Tiro, la reina mandó arrojar al mar setenta cofres —llenos de arena—. En ese momento, perplejos, los leales a Pigmalión la aceptaron como reina y enfilaron en dirección a Chipre. Allí escogió ochenta doncellas y partió en dirección a Túnez.

El segundo momento que refuerza con peso en el drama la astucia de la reina se produce cuando llega a la costa de Túnez. Consigue que le vendan el espacio que ocupa la piel desnuda de un toro; pero de la piel del toro hizo

> Unas cintas correales,
> tan delgadas, tan sutiles
> cuanto libres de quebrarse.
> Circundé con la piel sola
> terreno y sitio bastante
> para fundar la que ya
> de edificios y homenajes
> reciente ciudad admiras,
> bella república aplaudes.

Una vez mostrado el valor de la astucia, comienza a aflorar en ella otra cualidad: la *generosidad*, con el grado de paternalismo que tanto gustaba en la España del XVII:

> Repartiles mil tesoros
> y en señal de vasallaje
> sólo el diezmo de sus frutos
> les obligo a que me paguen.

Y más adelante:

> Aquí vivo en paz, aquí
> como a reina y como a madre
> me obedecen mis vasallos.

Tras esta presentación inicial de Dido, la acción bascula hacia la peripecia amorosa que exige la comedia de enredo: el personaje que parece ser un embajador hermano gemelo del rey dice que el monarca de Numidia quiere casarse con ella. El embajador que ha ideado la treta de disfrazarse es en realidad el rey, y solicita a Dido besar su mano. Nada que hacer:

> Quiero singularizarme
> y hacer en defensa de

mi honestidad más que hacen
otros reyes y otras reinas.

No le concede ese deseo, pero sí admite veladamente el galanteo. Así concluye la jornada primera.

La jornada segunda es bastante interesante porque se fortalecen dos cualidades de la reina de forma reiterada: por un lado la *discreción*, que en la obra se llama reiteradamente *recato*, y por otro la *piedad*. El enredo se produce cuando Ana, la hermana de Dido, pretende establecer una cita con el supuesto embajador a través de un papel, que finalmente se extravía y cae en manos de la reina. Su discreción le impide leerlo, pero en el ánimo del visitante siguen creciendo los deseos de amor. La cita acaba produciéndose en el jardín de palacio, mientras la reina y sus ayudantes discurren por una calle de cipreses no lejos de una fuente, en una escena palaciega y vagamente poética, justamente elogiada por Valbuena Prat[9]. Un galán tirio, Alejandro, los sorprende, y entra en duelo con el embajador. En el alboroto aparece Elisa, que pide al forastero que se identifique. No lo hace pero deja allí una prueba: abandona su espada. La reina, por recato y por piedad, renuncia a perseguirlo. En una larga escena, quizá un tanto tediosa, Dido pretende desentrañar la prueba de la espada y hace que la ciñan a su cintura porque «quiero parecer varón». Vuelve el embajador a elogiar su determinación con sustantivos varios, entre los que destaca su «recato honesto».

La jornada tercera se abre con la reina presumiendo de la espada que ciñe, que ya es todo un símbolo del *valor* que atesora. Pero cuando el embajador dice a Elisa Dido:

No falta [la cortesía] en quien os adora
pues desde que os vi, señora,
soy muy vuestro,

surge, de nuevo, la voz castiza, orgullosa y fiel de la reina:

Yo muy mía[...]
Y advierta que adora Elisa
la sombra de su marido...

En un momento dado, el embajador deja de lado el embuste y aparece como rey. Entonces critica el comportamiento atrevido de su her-

9 Véanse las pp. 68-71 del prólogo a la edición de *Las muñecas de Marcela,* Madrid, Ediciones Alcalá, 1966.

mano. Comprueba que no es la reina la que ha mantenido con él una cita furtiva, y lentamente va deshaciéndose el enredo. Al presentarse ante Dido como rey vuelve a elogiar de ella su honestidad, su hermosura, y, nuevamente, su discreción. Aprovecha ese momento de confianza para declararle con fineza su decidido amor. Ella se resiste en versos de réplicas y contrarréplicas. De acuerdo con la llamada «versión histórica», pretende arrojarse sobre la espada y argumenta:

> Señor: yo por voto expreso
> no puedo casarme... y
> la imposibilidad me excusa.
> Os quiero, os estimo y os amo,
> mas por marido no os quiero,
> y no está bien, señor,
> casar con mujer que habiendo
> de ser vuestra, en vuestra cara
> diga este aborrecimiento.

El final es original, porque evita la tragedia, y significativo. El rey impide que se arroje sobre la espada y renuncia a la boda. Ella, en una rápida escena, acepta el casamiento, pero el rey ya no quiere y, por sorpresa, le solicita un galanteo permanente. Ella lo acepta. No se casan, pues, pero Cubillo no lo deja de esta manera: terminan casándose dos parejas secundarias y el rey acepta celebrar esas bodas ya que no puede celebrar la suya.

No se nos escapa, desde luego, que en el envoltorio de esta comedia palaciega de enredo Cubillo ha introducido algunos de los fundamentos de la doctrina, digámoslo así, más ortodoxa sobre el comportamiento de la mujer en el siglo XVII. No se nos escapa tampoco que la brisa que corre por toda la obra es, en primer lugar, el concepto del honor, que imprime sentido a todos los comportamientos de los personajes de la obra. Se trata del mismo honor del que hablaba José María Díez Borque en 1976:

> El honor es respeto, estima acordada a la virtud o al alto rango o a la dignidad; por extensión, es una marca o signo de reconocimiento que un hombre tiene por sus altas cualidades. La asimilación del honor a la reputación determina que el honor no dependa de su propietario, sino de la opinión de los demás[10].

10 Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 297-298.

Es verdad que, esencialmente, el código del honor era patrimonio de la nobleza, pero la fuerza mimética del mismo era tan grande que llegaba a inundar los comportamientos y mentalidades de todas las clases sociales. Creemos que una comedia palaciega vertebrada sobre los principios del honor tenía, sin duda, un potencial didáctico y referencial enorme en todas las capas sociales.

Por otro lado, a través de *La honestidad defendida de Elisa Dido,* Cubillo de Aragón no sólo pretendía la defensa de una figura histórica injustamente vilipendiada, sino volver a hacer hincapié sobre la defensa de todo un sistema de valores, esencialmente reunidos en torno a una mujer presentada como virtuosa. En concreto, veremos cómo tres cualidades del código moral de comportamiento de la mujer que siempre esgrimían los moralistas (la *fortitudo*, la *prudentia* y la *temperantia)* van a resultar, con el ejemplo de Dido, fortalecidos.

Igualmente, cabe decir que para Catharina Walthaus el principio filosófico-moral que condiciona la cosmovisión de esta tragedia es la relación entre razón, pasión y libre albedrío[11]. En este sentido, la razón como mujer de Elisa Dido se afirma en la triple condición en que en la obra es considerada: como reina, como viuda y como mujer.

Nótese que, en primer lugar, Elisa Dido es *reina*. En ella destacan algunas cualidades del buen gobernante, muy efectivas en la construcción dramática: su determinación, bastante cercana al autoritarismo, que exige sin tacha una relación vasallática de sus súbditos (*fortitudo*). También la adorna otra cualidad quizá complementaria: la generosidad, que ejerce, como reina que es, discrecionalmente. No es baladí observar que otra cualidad que atesora, la astucia, eleva a la heroína a una especie de privilegio del pensamiento, a una clase de rebeldía de la inteligencia que la acredita como reina. También tiene valor —aunque en este caso considera que la valentía es cualidad de varón—, y es capaz de mostrar clemencia cuando el caso lo requiere. Dido afirma su personalidad a partir de la venganza por un acto injusto, y en esa rebeldía se eleva por encima de los demás y es reconocida. Como en otros muchos dramas del XVII, en los que son protagonistas figuras históricas de cierto relieve, Dido se gana la fama y la gloria inmortal a partir de un sacrificio que arrostra con dignidad. Cubillo organiza, pues, su drama con un ideal: presentar una heroína que merece serlo por todas sus cualida-

11 Walthaus, Catharina, *La nieve que arde o abrasa: Dido en Lucretia in het spaanse drama van 16de en 17de eeuw,* Leiden, Rijksuniversiteit, 1988. Y, de la misma autora, «Entre Diana y Venus: mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués», en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro,* Amsterdam, Atlanta GA, 1993, pp. 71-90.

des. Por unas cualidades que, de acuerdo con la mentalidad del siglo XVII, justifican su ventura. La efectividad que en la construcción dramática de las obras del Siglo de Oro tenía la unión del heroísmo y la moral es también probada con éxito por Cubillo en esta obra.

Dido es presentada también, en el drama, como arquetipo de *viuda*[12]. Ya hemos hablado de la poderosa influencia que la doctrina eclesiástica ejercía sobre los comportamientos de las viudas. En el drama de Cubillo, Dido asume con severidad el puesto que para las viudas asigna la doctrina: discreción y actitud sombría, tal vez frente al mal ejemplo de las viudas alegres:

> En la viudez nunca tienen
> buen lugar festivos actos.

Pero el mensaje más claro que se reserva para ellas es que no pueden volver a contraer matrimonio: son juzgadas desleales y pueden perder su hacienda y caudal. Desde luego, se las condena a una situación de dependencia de por vida del marido; se trata también de un mecanismo para fortalecer la sumisión de un sector emergente en la sociedad, al que no se le permite la libertad de volver a casarse, porque se encontraban en el mundo sin estar sometidas directamente al poder del hombre y su ejemplo podía no ser bueno para las demás mujeres. Cubillo endulza la dureza de esta posición de una manera cuando menos curiosa: no permite que Dido, por ser viuda, se case, pero sí consiente un galanteo permanente del varón durante toda la vida. La aceptación de este papel pasivo y de dependencia por parte de Elisa Dido, mujer de alta solidez moral, podía servir como mensaje para todas las viudas que pretendieran cruzar la frontera del matrimonio.

En cualquier caso, no obstante, la acción dramática, sobre Elisa Dido, aunque reina y viuda, se centra sobre todo en su condición de *mujer*. «¡Cielos, mujer soy!», argumenta en una ocasión. En este sentido, el motivo de su existencia es querer vivir en un mundo ético, regido por sólidos principios morales. Así, el modelo que transmite es el de una mujer enérgica, que lucha con inteligencia contra la injusticia del comportamiento de su hermano Pigmalión. Esa imagen de rebeldía, apoyada en una fuerte personalidad, se observa sobre todo en la jornada primera. Luego, tras la fundación de Cartago, comienza a abrirse paso el arquetipo de la mujer virtuosa por excelencia, apoyada en un conjunto de cualidades que esgrime constantemente en sus inter-

12 Véase a este respecto, el capítulo titulado «La viuda» del libro citado de M. Vigil, pp. 195-207.

venciones: la cordura, la discreción, el recato y el buen gusto, es decir, la «*prudentia*». Pero no debemos pasar por alto que la verdadera razón del discurso apologético de Cubillo es la defensa de la honestidad («*temperantia*») de la reina Dido.

Finalmente, el otro gran objetivo dramático de nuestro autor consiste en mezclar a la heroína en una peripecia amorosa para ponerla a prueba. Este discurso se sostiene sobre dos bazas argumentales: la fidelidad a su marido Siqueo, que esgrime con tintes de ternura pero también de firmeza cuando se ve acosada por el embajador-rey, y, sobre todo, la honestidad que un grupo de músicos, a modo de coro, proclama ya al comienzo de la obra.

El elogio de la honestidad, que sin duda se transmite como doctrina, se basa, en principio, en la oposición al Libro IV de Virgilio, en la conservación de la castidad. No olvidemos que la versión de Justino que fue transmitida a través de algunos padres de la Iglesia presentaba a Dido como modelo de continencia o abstinencia en las tentaciones del amor. Lo que hace Cubillo es una verdadera escenificación de la castidad de Dido, pero no se contenta con eso: imprime un valor suplementario a su conducta, porque la presenta como una mujer hermosa, de irresistible fuerza erótica, y además en una situación de suprema tentación, esto es, atrevidamente acosada por un rey. Entonces, la continencia del personaje adquiere una poderosa dosis de heroísmo, y Dido es admirada por su coraje, por su renuncia, por su actitud decidida. Debía de ser muy grato a los moralistas del siglo XVII que este tipo de mentalidad que afectaba tan especialmente a las entrañas del código del honor fuese divulgada a través de personajes dramáticos.

Defender la honestidad significaba también defender un modelo de mujer íntegra, éticamente intachable en todos sus actos, un modelo de mujer al que no pudieran reprochársele faltas en su conducta moral y social. Así se presenta también a Dido: amable con sus seres cercanos, afable y tolerante con sus visitantes, complaciente finalmente con todos. Al ponerse de parte de los moralistas, se convertía de forma evidente en vehículo de una ideología conservadora.

Conclusiones

Si he centrado mi exposición más en las claves del contenido de la obra que en la construcción dramática es porque, con toda seguridad, el discurso apologético de Cubillo termina por ahogar, en cierto modo, la frescura de la trama. La demora y detención en los aspectos nucleares de la reivindicación de la figura de Dido frente a la versión de Virgilio,

y la defensa de la honestidad de la reina son motivos dominantes frente a la peripecia dramática, de modo que las transformaciones en las situaciones del drama adolecen de cierta rigidez, y carecen, con algunas excepciones que hemos destacado, de elementos originales.

Pero el conjunto de la obra tiene en su desarrollo una fuerza dramática convincente: gradúa el interés con oficio y sabe mezclar con maestría los momentos dramáticos y los cómicos. Tiene además interés la riqueza de su lenguaje, a veces un tanto conceptista. Y tiene un valor añadido: es una pieza más que nos permite conocer, como hemos señalado, algunos aspectos de la mentalidad dominante en la mitad del siglo XVII.

Baccio del Bianco y sus anticipos escenográficos en pinturas florentinas*

Susana Hernández Araico

La fiera, el rayo y la piedra y *Andromeda y Perseo* son las únicas comedias escritas antes de 1700, nos dice Shergold, de las cuales se conserva un juego completo de dibujos que demuestran los diseños de su escenografía[1]. En tres pinturas de Baccio del Bianco en exposición permanente en la Casa Buonarroti, en Florencia[2], se notan algunos anticipos de sus diseños escenográficos para estas dos comedias calderonianas, de 1652 y 1653[3], respectivamente. Para apreciar estos anticipos

* Homenaje a Rafael Maestre, r.i.p.

1 Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 305-306.

2 Entre 1637 y 1638 Baccio hizo las tres pinturas al oleo sobre muro a *trompe l'oeil* como puertas falsas de la sala «della Notte e del Dì», las cuales se han llamado «Danza campestre», «Concierto musical» y «Estudio de las ciencias astronómicas», según U. Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milán 1965, p. 181. Agradezco la fotocopia de esta página a la Doctora Elisabetta Archi, de la Casa Buonarroti, quien también me facilitó la compra de copias electrónicas de las tres pinturas que publicaré en un próximo estudio de análisis visual comparativo más minucioso.

3 Aunque los veinticinco dibujos de *La fiera el rayo y la piedra* de la producción valenciana de 1690 que da a conocer primero Ángel Valbuena Prat en «La escenografía de una comedia de Calderón» (en *Archivo español de arte y arqueología* 6 (1930), pp. 1-16), no sean de Baccio, cabe ver en ellos la huella creativa de Baccio, con cuyos diseños se estrenara originalmente *La fiera, el rayo y la piedra*. Aurora Egido (Madrid, Cátedra, 1989, pp. 96-97), explica que de la edición de Vera Tassis, a la que se añaden nuevas mutaciones escénicas, «salieron numerosas reediciones y en ella se basaron quienes estrenaron la obra en Valencia a finales de ese siglo...». Montada ésta para festejar las bodas de Carlos II con Mariana de Baviera, «se aleja del original calderoniano no sólo por la distinta motivación [...] sino porque la loa, los entremeses y la mojiganga final fueron obra de otros autores, así como la misma escenografía, llevada a término por Jusepe Gomar y Bautista Bayuca, discípulos de José Caudí, que trabajó con éxito para el Coliseo del Buen Retiro». La muerte de Baccio décadas atrás, agrega Egido, (*op. cit.* nota 3, p. 97, n. 176) «no quiere decir que sus maquinarias y diseños no se aprovechasen posteriormente para el reestreno o reestrenos de la obra que se hiciesen en el Coliseo». La adaptación de su escenografía a otro espacio tampoco sería improbable. Para la transmisión del estilo e influencia de Baccio resulta clave la labor intermediaria de otro pintor y artista versátil, Francisco Rizi, que precede al escenógrafo toscano y cobra en 1657 por «"continuar con la pintura de las perspectives de la comedia grande que estavba empeçcada tres años a", y todavía en 1661 seguía cobrando por lo que hacía en los teatros de comedias y por la decoración de galeras para el estanque», según

incumbe recordar cómo, en Madrid, la identidad italiana —particularmente florentina— del escenógrafo se reafirma en momentos clave. Baccio sería muy consciente de que su importancia en la corte de Felipe IV, principalmente como colaborador escénico de Calderón, se debe a sus logros de artista teatral multifacético en la corte de los Medici. Por lo tanto, en circunstancias urgentes de salud precaria siente la necesidad de destacar su origen italiano o sus vínculos con su poderosa ciudad natal, donde florece su admirable experiencia. Uno de esos momentos clave de reafirmación florentina surge, pues, al aproximarse su muerte.

Hasta la publicación, hace unos veinte años, del testamento del mago toscano de la perspectiva[4], la fecha de su muerte se confunde debido a los *Avisos* de Barrionuevo. Esa breve nota equívoca sobre la evidente paralización profesional del colaborador escénico de Calderón delata la gran admiración pública por su labor teatral, atribuyéndole graciosamente una urgente demanda divina:

> Bacho el tramoyista, lunes, viniendo desde el Retiro a Madrid, se cayó muerto en el Prado. Debe de ir a hacer a la otra vida alguna comedia para San Juan pues va tan de prisa[5].

Esta observación de Barrionuevo, colocada entre noticias sobre la reina de Suecia y el «tirano» de Cromwell, a principios de junio de 1656, indica la gran importancia para la corte del grave malestar sorpresivo del escenógrafo florentino.

Baccio, sin embargo, no muere —como se piensa por mucho tiempo, debido al aviso de Barrionuevo. Su testamento lo firma el 26 de junio de 1657, identificándose estrechamente con Florencia al comenzarlo:

> Bacho del Bianco, natural de la ciudad de Florencia, hijo legítimo de Cosme de Rafael del Vianco y de Cathalina Portixiani, di-

Pérez Sánchez, Alfonso E., «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, coord. A. Egido, Salamanca, Edicciones Universidades de Salamanca e Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 75-77.
Los once dibujos con firma de Baccio que ilustran *Andrómeda y Perseo* los da a conocer primero Phyllis Dearborn Massar, «Scenes for a Calderon Play by Baccio del Bianco» *Master Drawings*, 15, 1977, pp. 365-375; provienen del ms. de la comedia que también incluye la música, y fue editado por Rafael Maestre, Almagro, Ministerio de Cultura/Museo Nacional de Teatro, 1994.

4 Véase Agulló y Cobo, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Delegación de Cultura, 1981, pp. 28-29.

5 Paz y Melia, Paz, ed., *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, BAE (cont.) 221, Madrid, Atlas, 1968, p. 286.

> funtos, naturales que fueron de la dicha ciudad, e yo residente en esta Corte en el Palacio Real del Buen Retiro —estando enfermo en la cama del mal que Dios Nuestro Señor fue servido de me dar, en mi buen juicio y entendimiento natural... [etc.][6]

Baccio todavía vive, pues, un año más de lo que hace suponer el aviso de Barrionuevo, e incluso se ve aún obligado a pagar las tazas florentinas[7]. Quedaría parcialmente incapacitado, seguramente en muy delicada salud, desde que parece caer muerto en el Prado. El testamento hace notar que vive, por lo menos a partir de su grave enfermedad, nada menos que en el Palacio del Buen Retiro. Pese a su incapacidad física se considera obviamente necesaria su proximidad a los varios escenarios de este grandioso sitio real[8], sobre todo al del coliseo. Todavía para Corpus Christi de 1657 dibuja los carros de los autos[9], aunque probablemente su delicada salud ya no le haya permitido encargarse de las tramoyas de éstos ni de ninguna otra comedia palaciega.

Al menguar la salud de Baccio junto con su fortuna en la corte madrileña, su testamento va, pues, a destacar la importancia de su origen florentino. Comprueba además que sus raíces en la ciudad medicea se extienden a cinco hijos de dos matrimonios (sus únicos herederos) cuyos asuntos encomendará a su cuñado (Agustín Melissi) en Florencia pero también a un personaje de gran influencia política: el guardarropa del Serenísimo Gran Duque de la Toscana, Blas Marmi. Después de seis años de residencia en la corte de Felipe IV, de 1651 a 1657, los contactos de Baccio con Florencia se conservan fuertes y duraderos en Madrid, ya sea por iniciativa propia o por parte de los florentinos que procuran asegurar su herencia.

6 Véase Agulló y Cobo, *op. cit.* (nota 4), p. 29.

7 Matteoli, Anna, «Un contributo a Baccio del Bianco», en *Paradigma (Publicazioni del Istituto di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea dell' Università di Firenze, Facolta di Magisterio),* 5 (1983), p. 75, n. 7, encuentra una nota sobre deudores y acreedores de trazas entre 1651 y 1669 en el archivo de estado de Florencia, donde se indica lo que Baccio debe desde octubre de 1656 «a tutto Giugno 1657 che è vissuto».

8 Véase (en particular sobre los espacios para montajes de teatro: jardines, ermitas, salón de reinos y coliseo) el estudio de Brown, Jonathan y Elliott, J. H., *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 193-219; Madrid, traducción al castellano en Alianza Forma-Revista de Occidente, 1985.

9 Agulló y Cobo, Mercedes, *op. cit.* (nota 4), cita una «Carta de pago para los herederos de Bachio del Bianco "por hazer los dibuxos de los carros triunfales para la representaçión de los autos del Santísimo Sacramento deste presente año, por 600 rs., Madrid, 28-VII-1657"».

El testamento estipula como testamentarios al «Monseñor Ludobico Yncontri, embaxador del Sereníssimo Señor Gran Duque de Toscana, y al señor Gerónimo Vifi, cauallero de la Orden de Santiago, gentilhombre residente del Serenissimo señor Archiduque de Austria», y los dos susodichos florentinos (el señor guardarropa y el cuñado de Baccio). Su estrecho contacto con la corte medicea, además, se constata con la presencia como testigo del «Secretario del Gran Duque de Toscana»[10]. Próximo a morir, pues, el testamento de Baccio lo declara fuertemente ligado a Florencia, probablemente no sólo por razones sentimentales del escenotécnico, sino también por conseguir que se le pague lo aún debido, destacando su importancia artístico-política en la poderosa ciudad que amerita su nombramiento en Madrid.

En Florencia Baccio desarrolla su reputación de artista teatral polifacético en diversas celebraciones del poder. Y por esos destacados logros en la corte de los Medici, el Gran Duque toscano lo envía a Madrid a petición de Felipe IV, a principios de los años cincuenta del siglo XVII, para que su joven segunda esposa se entretenga con espectáculos tan impresionantes como los del difunto Lotti, que el rey y toda la corte llegan a disfrutar[11]. Tal es el renombre de Baccio que la corte madrileña lo aclama como mítico diseñador de maravillas al ver su primer montaje, *La fiera, el rayo y la piedra*[12]:

> Deseando su Magestad, que la Reyna nuestra Señora (por mil titulos grandes) se diuirtiesse en ver cosas extraordinarias y peregrinas, mandò venir a esta Corte el Dedalo destos tiempos, que sin hiperboles se auentaja con verdad, al que por famoso celebrò la antiguedad en el tan decantado laberinto de Creta, que es un gentilhõbre Florentin, bienconocido en Alemania, y Italia por grã ingenio, a quí˜e llamã el Vaggio, dandole grãdes salarios, y ayudas de costa, y para el intento, preuino en el Palacio del buen Retiro en su Coliseo, destinado para grandes fiestas [sic] ...[13]

10 Agulló y Cobo, *op. cit.* (nota 4), p. 29.

11 Muere en 1643, según indica N. D. Shergold, «Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV», en *Studia Iberica; Festschrift für Hans Flasche*, eds. K. H. Körner y K. Rühl, Berna-Munich, Franz Steiner Verlag, 1973, p. 594.

12 Egido, Aurora, *op. cit.* (nota 3), p. 18, parece atenerse a la misma fecha que da Shergold, *op. cit.* (nota 11), p. 305: mayo de 1652; en los apartados de Egido sobre «LA ESCENOGRAFIA ITALIANA», «BACCIO DEL BIANCO Y EL COLISEO DEL BUEN RETIRO», y «LA MAQUINARIA TEATRAL», pp. 19-33, 34-36, la importancia de Baccio en sí queda bastante reducida.

13 Anon, «Escrivense los sucesos de la Europa, y otras partes desde el abril de 1652 hasta el mayo de 1653», BN, MS. 2384, fol 42.

La labor renovadora del Coliseo, donde parece que Baccio se instala desde su llegada, adelantaría considerablemente bajo su dirección, antes de montarse la espectacular comedia calderoniana con la que establece su fama en la corte. Al año siguiente, para el estreno de *Andrómeda y Perseo* —que logra aún mayor impacto—, «el Dedalo Florentin ... hizo tales cosas, tan admirables, y peregrinas, que cõ estar los Cortesanos hechos a ver cosas grandes, las admirarõ por estrañas, y nunca vistas»[14]. Tales logros escenográficos de Baccio se deben a su vasta experiencia en una variedad de artes. No es sólo ingeniero mecánico de tramoyas y arquitecto renovador del Coliseo y otros escenarios palaciegos; su magia de la perspectiva escénica implica un dominio de la pintura, como demuestran sus tres pinturas en la Casa Buonarroti. En éstas se nota además la dedicación de Baccio del Bianco a la música instrumental y a la coreografía, en jardines configurados por construcciones arquitectónicas frente a panoramas lejanos. Las pinturas, no obstante los títulos de Procacci, constituyen, pues, un tríptico sobre la música, sobre la danza, y sobre la perspectiva misma que enfoca la vista en jardines y balcones palaciegos para admirar esas artes.

Si a la crítica le resulta difícil profundizar en el pasado de Baccio del Bianco como prestigioso artista en Florencia, eso se debe a que, según explica Anna Matteoli, encontró su medio expresivo en materiales frágiles, ligados a circunstancias, y por eso en parte destruidos por el tiempo. Si en la práctica Baccio fue artista comprometido de manera superlativa con la época que le tocó vivir, espiritualmente participó del genio versátil de los grandes artistas del renacimiento[15]. Rafael Maestre continúa traduciendo la lista de oficios que Matteoli atribuye a Baccio:

> Pintor al óleo y al fresco de «"historias", animales, paisajes [y] marinas, arquitecto civil y militar (había aprendido matemáticas y geometría de Galileo) ... director escenógrafo, coreógrafo, figurinista, caricaturista, perspectivo, grabador, cartonista de tapices, modelista de vajillas, orfebrería, cristalería, relicario, mobiliarios [lujosos], compositor de música, instrumentalista de cuerda y viento, cantante, comediógrafo y actor[16].

14 Anon, *op. cit.* (nota 13), fol. 55.

15 Matteoli, *op. cit.* (nota 7), p. 75, traducción mía; Matteoli no da ninguna documentación; quizá pudiera encontrarse en «Lettere inedite di Baccio del Bianco», de M. Bacci, en el núm. 157 de *Paragone*, que hasta la fecha no logro situar en el volumen que viene citándose, 14 (1963), pp. 68-77; el vol. 13 concluye con el núm. 156 y el vol. 14 comienza con el núm. 158 (?). Los dibujos de Baccio en la Galleria degli Uffizi y dispersos en bibliotecas y museos, principalmente italianos, aún están por recogerse sistemáticamente en publicación.

16 «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico», *Revista de historia moderna (Anales de Universidad de Alicante)*, 11 (1992), p. 241.

Con tal variedad de talento, no es de sorprender que llegue a formar con Calderón lo que Maestre llama «un binomio escénico». Tan armoniosa colaboración se debe, más que a la experiencia técnico-mecánico-artesanal de Baccio, a sus conocimientos sobre disciplinas estéticas que Calderón tanto aprecia: la musica y la pintura. Recuérdese el respeto y admiración de Calderón por el arte pictórico, publicamente manifiesto en su *Deposición en favor de los profesores de la pintura* de 1677[17]. Por otro lado, la fascinación de Calderón por la música de efectos de gran sensualidad se patentiza sobre todo en las comedias mitológicas[18], aunque en los autos esa música de lascivia se contrasta con la de elevación espiritual.

Con la primera producción en la que colaboran, *La fiera, el rayo y la piedra*, se establece entre Calderón y Baccio una fuerte afinidad estética aplicada a exaltar una maravillosa conjunción de diversas artes. Tal confianza inspira el toscano en Calderón que, para su segunda colaboración, en *Andrómeda y Perseo*, el prestigioso dramaturgo alaba incluso su labor con fin de tranquilizar al rey, preocupado por las tensiones cortesanas en torno a los urgentes preparativos para la elaborada fiesta teatral[19]. Las tres pinturas de Baccio en la Casa Buonarroti constatan su sofisticación artística, que habrá conquistado la admiración y confianza del propio Calderón.

Como el carácter efímero de la extensa labor artística del toscano obstaculiza el aprecio de su refinada estética más allá de la ingeniería técnica evidente en dibujos ocasionalmente en exposición especial, sus pinturas sobrevivientes al óleo sobre muro en una misma sala en la Casa Buonarroti resultan inmensamente reveladoras. Fácilmente accessibles y

17 El título completo versa *Deposición de don Pedro Calderón de la Barca en favor de los Profesores de la Pintura, en el Pleito con el Procurdor General de esta Corte, sobre pretender éste se le hiciese repartimiento de Soldados*, publicado en Cajón de sastre literato nuevamente corregido y aumentado, por D. Francisco Mariano Nipho, Tomo quarto, en Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, Año de 1781, 23-24; ed. de E. R. Curtius, incluida en «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 50, 1936, pp. 89-136. Véase además el estudio de Eunice J. Gates, «Calderon's Interest in Art», en *Philological Quarterly*, 40, 1961, pp. 53-67.

18 Véase mi reciente estudio «Sensualidad musical en Calderón: *La púrpura de la rosa, Apolo y Climene*, y *Las armas de la hermosura*», en *Calderón 1600-2000, Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Univ. de Navarra, sept. 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 245-258.

19 Rafael Maestre, «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco...», *op. cit.* (nota 3), pp. 241-242 cita a F. Baldenucci, *Notizie de' profesori del disegno*, vol. V, Florencia, 1974, p. 44; sin haber podido localizar aún esta obra, subrayo que Matteoli (*op. cit.* (nota 15), p. 75, n. 7) la considera entre «gli scritti più importanti su Baccio», ofreciendo la nota bibliográfica, *Notizie dei Professori del Disegno de Cimabue in qua*, n. 6, Florencia, Parti, 1681-1728. (Parte VI, 1728, pp. 311-331).

visibles por su tamaño de mediana estatura humana, estas pinturas que asemejan tres puertas falsas a*trompe l'oeil* constatan la fascinación de Baccio por la música y la danza. En la que erróneamente se ha titulado «Estudio de las ciencias astrónomicas», no se ilustra nada de astronomía, sino el uso de un telescopio para ver de lejos campos y panoramas campestres, como el que Baccio mismo representa en la otra puerta con un jardín palaciego lejano, donde la coreografía de figuras danzantes llama la atención de la pareja al frente de esa misma pintura. La tercercera puerta falsa está ilustrada por Baccio con un par de jóvenes músicos que tañen instrumentos de cuerda en un balcón palaciego[20], coincidente con la arquitectura escultural que sostiene a la pareja de la otra puerta. Por su tamaño y proximidad, los músicos se presentan más cerca que la pareja de la otra puerta que observa una danza en un jardín aún más lejano. Así se traslada a esta puerta, pues, el efecto de la música de los hermosos jóvenes en la otra. Estos, a su vez, parecen la transformación estética de dos muchachos que juegan al frente del llamado «Estudio de las ciencias astrónomicas», que se prolonga tenebrosamente hasta llegar a la claridad de la ventana con tamaño de puerta por donde dos caballeros observan lejanías campestres con un telescopio. He aquí que las tres puertas constituyen un revelador tríptico donde Baccio ilustra cómo, mediante la mecánica de la perspectiva que engaña la vista, se representan los maravillosos efectos eróticos de la música y la coreografía en un jardín palaciego. Quedan para otro estudio más detallado los paralelos entre estas tres pinturas de la Casa Buonarroti y los dibujos de diseños firmados por Baccio para *Andrómeda y Perseo,* así como para los que permanecen de la producción valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra*, que sin duda incorporan la influencia directa de Baccio[21].

Su estrecha colaboración con Calderón da idea, pues, del respeto que suscitaría en el comediógrafo el florentino, como consumado artista de gran capacidad en música y pintura, además de toda su extensa experiencia técnica de ingeniero tramoyista. De hecho, el artista completo que Aurora Egido ve personificado en el Pigmaleón de *La fiera, el rayo y la piedra*[22] bien podría idealizar al esteta mágico de múltiples talentos que Baccio encarna, (inclusive por su aparente don de hacer mover a las estatuas) o también a la maravillosa fusión estética entre Calderón y Baccio.

20 La Casa Buonarroti reproduce esta pintura de Baccio en el folleto que anualmente anuncia su serie de conciertos de verano.

21 Véase la nota 3 *supra*.

22 *Op. cit.* (nota 3), p. 51.

Pero el admirable rango artístico de Baccio de ninguna manera lo equipara en nivel social a Calderón. De hecho, en 1653, durante la agitada preparación de *Andrómeda y Perseo*, el dramaturgo cortesano se halla bastante ocupado con su proceso de limpieza de sangre[23]. Calderón llega a obtener el título de Grande el 20 de enero de 1657[24], poco después de lo que probablemente fuera su última comedia en colaboración con el escenotécnico florentino[25]. Éste, por otro lado, en su testamento de junio de 1657 se queja de que se le deben «seis mesadas» de los «señalados çien ducados de plata de sueldo al mes», y, por lo tanto, dice:

> Pido y suplico a Su Magestad mande se me pague para el cumplimiento deste mi testamento, y que atento que estoy pobre y dexo muchos hijos y a mi muger en Florencia y que he asistido el dicho tiempo con todo cuidado al servicio de Su Magestad, se sirva de hacer merced a los dichos mis hijos como me lo tiene ofrecido para remedio dellos, como lo espero de su mucha caridad y grandeça[26]

El retraso de seis meses de sueldo que Baccio lamenta probablemente se deba a que su delicada salud no le ha permitido trabajar desde enero, con excepción de los dibujos para los carros de los autos. Para 1657 Baccio se halla, pues, casi mendigando un sueldo *in articulo mortis* mientras Calderón cuenta ya con título de Grande. La armonía colaboradora entre escenógrafo y dramaturgo resulta así aún más sorprendente, al considerar que su compatibilidad éstetica se circumscribe al teatro, y de ninguna manera se traslada al ambiente social de la corte. O sea, que muy grande habrá sido el respeto artístico que Baccio inspira en Calderón desde su llegada a Madrid, a diferencia de la resistencia con que el dramaturgo se afirma años atrás ante Lotti, cuando éste lleva ya aproximadamente nueve años en la corte[27].

Una vez que el dramaturgo establece en 1635 la prioridad de su texto como determinante para las tramoyas y escenografía de Lotti, la más sofisticada escenotecnia de Baccio (poco más de quince años después)

23 Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Rev. de Arch., Bibl. y Museos, Madrid, 1924, pp. 292-293.

24 Shergold, *A History*, *op. cit.* (nota 1), p. 317.

25 Parece haber sido *El golfo de las sirenas*, según Shergold, (*A History*, *op. cit.* (nota 1), p. 317) y Sandra L. Nielsen, editora de la comedia (Kassel, Reichenberger, 1989, p. 18).

26 Véase Agulló y Cobo, *op. cit.* (nota 4), p. 29.

27 Según Shergold («Documentos...», *op. cit.* (nota 11), p. 589) Lotti llega a Madrid en 1626.

no amenaza la hegemonía teatral de la composición poético-dramática de Calderón —pese a alguna valoración comparativa de Baccio con él[28]. De Lotti sabemos que se le conoce principalmente como «fontanero», es decir, como ingeniero hidráulico en gran parte responsable del diseño de fuentes y juegos de agua en los jardines del Buen Retiro[29]. Para *El mayor encanto amor,* de 1635, Calderón modifica el espectáculo escenográfico de Lotti que inicialmente se le impone, y lo adapta a su propio texto dramático, recurriendo más a fuegos artificiales que a juegos de agua[30]. Años después, sin embargo, su primera comedia totalmente cantada, *La púrpura de la rosa,* de 1661, concluye con el espectáculo y sonido de las fuentes del Buen Retiro[31]. Calderón asimila, pues, la escenotecnia italiana con gran efecto teatral al servicio de sus dramas mitológicos, sin permitir jamás que sus personajes se reduzcan a los autómatas con los que Lotti impresiona a la corte[32]. En Baccio del Bianco, por otro lado, Calderón encuentra un consumado artista que, como el Pigmaleón de *La fiera, el rayo y la piedra*, dota de vida sus creaciones. De hecho, los autómatas con que Baccio impacta a la corte fuera del teatro resultan de mecanismo mucho más elaborado y sutil que los de Lotti. Baccio, además, los construye en homenaje a su origen italiano, no como figuras aisladas, sino como todo un teatro en acción. Barrionuevo dice que Baccio fabrica para el Hospital de los Italianos, en Madrid, «toda la Pasión de Cristo Señor Nuestro, de tramoyas, que ha espantado la Corte»; desde la Oración del Huerto hasta la Resurrección, en distintos días y a horas diversas,

28 Sobre el estreno de *Andrómeda y Perseo*, dice un observador (en Anon, *Escrivense los sucesos..., op. cit.* (nota 13), fol. 53) que «empeçaron a verse por el ayre las apariencias en apacibles figuras, los repetidos Metamorfoseos, tã por estremo bi˜e vaciados, que se dudó de la precedencia, y v˜etajas en los reparos ˜q se hizieron en su inspecciõ, qual auentajaua a qual el exeplar [sic] en lo alindado del ingenio del Poeta, o la execucion del Florentin famoso».

29 Shergold, «Documentos...», *op. cit.* (nota 11), p. 589.

30 Véase mi estudio «Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*», *Romanistisches Jahrbuch,* 44 (1993), 307-322.

31 Véase mi estudio «Decorados y proyección espacial en la primera ópera calderoniana, *La púrpura de la rosa*», *La puesta en escena del teatro clásico.* ed. J. M. Ruano de la Haza. *Cuadernos de Teatro Clásico,* 8 (1995), 233-253.

32 Por ejemplo, la cabeza móvil de un sátiro que causa gran pavor, según cuenta Vicentcio Carducho en su *Dialogo de la pintura,* Madrid, 1633, pp. 152-153, citado por N. D. Shergold, «Documentos...», *op. cit.* (nota 11), p. 591-592; además en ed. facs. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979, pp. 428-429, citado por Rafael Maestre en «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca, en *El mito en el teatro clásico español (Almagro, 25-27 de septiembre de 1984*), Madrid, Taurus, 1988, p. 60, n. 29.

> todo esto de personas de bulto, que ha espantado al mundo, particularmente el clavarle en la Cruz, y el subir por dos escaleras a desclavarle de ella, como si fueran verdaderamente hombres. Hoy se dice lo ve todo el Rey de rebozo. No me espanto, que es cosa grande. Halo hecho por su devoción, sin haber llevado interés ninguno, por ser el Hospital de su patria[33].

Aparte de la maravilla mecánica de una variedad de escenas en movimiento, en este aviso de Barrionuevo resulta notable la generosa identificación de Baccio con sus compatriotas de Italia. Un par de meses antes de caer casi muerto, en su ajetreo entre el Buen Retiro y la ciudad, probablemente su salud ya delicada incita a Baccio al parecer a ganar méritos en la Iglesia, reafirmando a la vez el origen italiano de su famosa experiencia de tramoyista.

Tan espectacular ingeniería resulta sin duda enormemente útil para los impresionantes montajes de textos calderonianos pero no explica, sin embargo, la armónica simbiosis escénica entre Calderón y el escenógrafo. Ésta se debe a la polifacética dimensión estética de Baccio del Bianco, con énfasis particular en la pintura y en la música, sobre todo de despliegue coreográfico según demuestran sus tres pinturas en la Casa Buonarroti de Florencia.

33 *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo*, *op. cit.* (nota 5), bajo «Madrid y abril de 1656», p. 267.

Tras las huellas de una obra prohibida: *El Libro de Cavallería Celestial* de Jerónimo de Sampedro*

Emma Herrán Alonso

Con fecha del 7 de abril de 1552 los magistrados de la ciudad de Valencia acuerdan conceder a Hieroni Sentpere, mercader, una subvención de cuarenta libras para que haga imprimir una obra por él escrita titulada *Libro de Cavallería Celestial del pie de la Rosa fragante*. En el Archivo Municipal de Valencia, en el *Manual de Concells* de los años 1500-1552, se lee el acta de la subvención:

> Dictis die et anno (7 de abril de 1552)
> Los magnifichs Jurats e Racional de la ciutat de Valencia excepto honorat joan absent ajustats en la cambra de consell secret attes que per lo honorable en hieroni sentpere mercader ha sostengut molts treballs en remey dela dita ciutat axi en estos anys propassats com en lo present any en les consuetes e lo livell de les Rogues ques fan per honor e Reverencia de la festa del cos precios de nostre señor deu hiesuchrist e per los treballs que aquell has sostengut en una obra que aquell a fet nomenada e intitulada libro de Cavalleria celestial del pie de la Rosa frangante perço provehexen quer per lo honorable e discret en lluch verger notar clavari comu de la dita ciutat sien donades e pagades al dit en hieroni sentpere quaranta lliures moneda reals de Valencia per les causes damut dites.
>
> Testimonis en hieroni ynorra e en march cervero verguers dels magnifichs Jurats habitadors de Valencia[1].

De este modo la municipalidad de Valencia reconocía y agradecía una labor literaria desarrollada desde años atrás por este comerciante valenciano del que poco más sabemos que su probable parentesco con el

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación BFF2000-0837 del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

1 Martí y Grajales, Francisco, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta 1700*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927, p. 429.

reconocido maestro de gramática de la Universidad de Valencia, Andrés Sempere, de quien sería hermano.

Respecto a la trayectoria literaria por la que es recompensado, tenemos noticias suyas como autor de diversas composiciones religiosas. Así, en el mes de diciembre 1532 es el encargado de convocar en la Iglesia de Santa Catalina a los poetas valencianos que quisieran celebrar a la Inmaculada Concepción, participando él mismo en las justas, además de como jurado, como responsable del *libell* que regía la convocatoria y como autor de dos composiciones largas. Estas composiciones de Sampedro, entre otras, fueron recogidas por el ganador de las justas, Andrés Martín Pineda, y llevadas a la imprenta, viendo la luz el opúsculo del certamen en Valencia, en casa de Francisco Díaz Romano, el 25 de abril de 1533[2]. Además del texto de la convocatoria del certamen y de unas estrofas de cierre del conjunto, hay en el *libell* dos composiciones largas de Sampedro: una de sesenta versos, *A la devoció*, y otra de ciento cuarenta versos titulada *Triumpho y setència en laor de la Immaculada Concepció de la Puríssima Mare de Déu*.

En 1550 sabemos que Sampedro recibe el encargo de la municipalidad para redactar los autos sacramentales que se representaban en la ciudad con motivo de las fiestas del Corpus, pero no parece que se haya conservado ninguna de estas composiciones dramáticas de circunstancia.

La subvención de que es beneficiario Sampedro y con la que abría estas páginas, no fue un caso aislado de intervención del consejo municipal de Valencia en el desarrollo y expansión de la cultura local. Por el contrario, son frecuentes las intervenciones de este tipo, como la que por fortuna había ocurrido años antes, en 1550, cuando ante la inminente marcha del impresor Joan Mey de la cuidad por motivos económicos, la municipalidad reacciona y, con el fin de retenerle en la ciudad, le otorga un subvención que incluso después de su muerte van a seguir cobrando su viuda, Jerónima de Gales, y sus hijos.

Joan de Mey habría llegado a Valencia procedente de su Flandes natal antes de 1535 y todo parece indicar que antes de fundar su taller habría trabajado en el de algún otro impresor de la ciudad. La primera impresión en que figura su nombre es la *Apología* de Juan Bautista Anyes, de 1543, y en ella aparece asociado con Juan Baldovino, aunque será su

2 El único ejemplar conocido del *libell* se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Las composiciones del certamen de 1532 han sido editadas y estudiadas por Ferrando Francés, Antoni, *Els Certàmens Poètics Valencians del Segle XIV al XIX*, Valencia, Institut de Literatura i Estudis Filològics-Institució Alfons el Magnànim, 1983, pp. 803-865.

única obra en colaboración con otro impresor. A partir de entonces de su taller van saliendo obras de muy variada temática, pero siempre de calidad tan excelente que llevan a los estudiosos a considerar su producción de la más lograda de entre los talleres que imprimían en Valencia en dicho siglo[3]. Tras su frustrado intento de establecerse como tipógrafo en Murcia, regresa a la cuidad respaldado por una subvención para trabajar al servicio del Ayuntamiento y de la Universidad. Corre el año de 1550 cuando, de nuevo instalado en Valencia, en la calle del Mar primero y después en la Plaza de la Hierba, se introduce también en el mercado como librero, consiguiendo asentar definitivamente su negocio. A la muerte del impresor continúa el taller funcionando a un ritmo muy alto, consolidado ya como uno de los más importantes de la ciudad, primero a cargo de su viuda, Jerónima de Gales, en un primer momento en solitario y después junto al segundo marido de esta, el también impresor Pedro de Huete; los hijos de Mey y Jerónima de Gales, Juan Felipe y Pedro Patricio, continuarán en mayor o menor medida también vinculados al mundo de la imprenta[4].

Pero me interesan, sobre todo, esos primeros años después del regreso de Mey a Valencia porque, como tipógrafo municipal que es, le va a ser encargada la impresión de la obra para la que con tanto empeño el mercader Jerónimo de Sampedro había obtenido subvención.

Y es que fruto del trabajo de uno y otro, de Sampedro como autor y de Joan Mey como impresor, vería la luz en Valencia, con privilegio imperial y aprobada la obra por el maestre Pedro Maça, doctor en teología, la *Cavallería Celestial* en dos preciosos volúmenes *in folio*, de letra gótica a dos columnas.

Un volumen, la *Cavallería Celestial del pie de la Rosa fragante*, recorría distintos episodios del Antiguo Testamento puestos al modo caballeresco; el otro, la *Cavallería Celestial de las hojas de la Rosa fra-*

3 Véase Moll, Jaime, «Las cursivas de Juan de 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)*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 295-304, destaca la calidad de los trabajos que salían de la imprenta valenciana de Mey, reparando en el temprano uso de los tipos cursivos hábilmente combinados con la gótica y la redonda. El ejemplar recientemente descubierto de una impresión de la *Celestial* salida del taller de Mey viene a ratificar muchas de las conclusiones de este estudio, convirtiéndose en una obra paradigmática para explicar los distintos usos de letrería.

4 Para el conocimiento de esta familia de impresores resulta indispensable el trabajo de Berger, Philippe, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, y más recientemente, Hernández Royo, Pura, *La imprenta de valenciana de la familia Mey-Huete en el siglo xvi: producción y tipografía*, Valencia, Universidad, 1995. (Tesis doctoral editada en microfichas)

gante, hacía lo propio con sucesos narrados en el Nuevo Testamento. Todo ello con el fin último de hacer a los lectores volver al gusto por los libros sagrados mediante el artificio de presentarles algunos de sus episodios más narrativos como si de aventuras caballerescas se trataran, pero sin perder la oportunidad de criticar, de paso, a las ficciones caballerescas como responsables de una imperdonable marginación de las letras sagradas.

Con tan bien trazado plan y dado el éxito que las narraciones caballerescas habían obtenido y el alto grado de aceptación del que aún gozaban, a la obra se le auguraban unos resultados prometedores, por lo que no paraban en la primera impresión valenciana los esfuerzos de difusión de la obra, ni los empeños de un editor, probablemente el propio autor, Jerónimo de Sampedro, muy convencido de la valía de su producto. En fechas muy cercanas en el tiempo, puede ser que casi simultáneamente, la *Celestial* sale también publicada en casa de Martín Nucio, en Amberes, pero fuera ya de la Península sigue los cánones de los formatos transpirenaicos, en *8º* y con letra redonda. Como ocurriera con la casa impresora que se había ocupado en Valencia del texto, el tipógrafo de Amberes, Martín Nucio, gozaba por aquel entonces de la consideración de mejor impresor de libros españoles en los Países Bajos. Habiendo aprendido la lengua castellana y creado los contactos necesarios para ello a partir de varios viajes a España en su juventud, obtenía las licencias de obras españolas que imprimía en Amberes para la numerosa colonia española allí desplazada. Su próspero negocio en Amberes produce ediciones en castellano de las obras más señeras del momento y el mismo año que imprime la *Celestial*, comparte su tiempo con títulos como el *Orlando Furioso* de Ariosto, *Chrónica del Perú* de Cieza de León, *Historia Ethiópica* de Heliodoro, o el *Lazarillo de Tormes*[5].

Tanto esfuerzo no parece recompensado y muy al contrario, a pesar de la precauciones tomadas y a pesar incluso del visto bueno otorgado por parte de los censores valencianos, tan controvertida materia como suponía la reescritura de la Sagradas Escrituras en clave caballeresca no sería tan fácilmente pasada por alto.

Desde 1545 el tribunal de la Inquisición venía confeccionando distintas listas de lecturas prohibidas que culminarían con la compilación impulsada por el inquisidor general Valdés que saldrá impresa en 1559.

5 La producción del taller de Martín Nutius ha sido estudiada por Peeters Fontainas, I., *Bibliographie des impressions espagnoles des pays-bas méridionaux*, Nieuwkoop, Pays-Bas, 1965 y «L'Officine espagnole de Martin Nutius à Anvers», *Le Compas d'or* (1957), pp. 11-106.

Pero antes incluso, con fecha del 30 de mayo de 1555, ya recibían los censores valencianos una carta del Consejo Central por la cual se les instaba a que «se ponga diligencia en prohibir que no se vendan ni tengan los libros intitulados de la rosa fragante.» Responden los valencianos con fecha del 25 de junio del mismo año acatando de inmediato la prohibición, pero aclarando de paso cómo antes de ser impresos en Valencia los libros de la *Celestial* habían sido dados de paso por las personas a tal efecto dispuestas en la ciudad[6].

Para mediados de 1555 la disposición se habría hecho efectiva y las impresiones en circulación de la *Celestial* —podemos pensar que tres, dos valencianas y la de Amberes— habrían sido requisadas de talleres y librerías.

Cuatro años más tarde, en el primer Índice de libros prohibidos que se hace público, la *Celestial* es compañera de viaje del *Lazarillo*, de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva y de algunas piezas teatrales de Gil Vicente y de Torres Naharro, por citar algunas de las más famosas de las diecinueve obras castellanas de carácter literario que componen la fatídica lista. La obra de Sampedro aparecía registrada como anónima y atendiendo a dos entradas distintas: por la letra «C», «Cavalleria Celestial, por otro nombre el Pie de la Rosa fragante, primera, y segunda parte» y por la letra «R», «Rosa fragante, sin nombre de autor: assi el pie, como las hojas, que son dos cuerpos».

La prohibición se repetirá de igual modo en los Índices siguientes. En el de Arias Montano de 1570, en el Portugués de 1581; el índice de Quiroga de 1583 repite la prohibición de la obra, considerada igualmente anónima, pero registrada con tres entradas distintas, pues a las dos reseñadas en el Índice de Valdés se añadía otra en la letra «P», «*Pie de la Rosa fragante, o por otro nombre, Cavallería Celestial*»; los Índices de Sandoval y Rojas de 1612, el de Antonio Zapata de 1632 y el de Sotomayor de 1640 continúan la condena[7].

6 De todo ello se da noticia en la carta de los inquisidores valencianos hoy entre los papeles de la Inquisición en el A.H.N (*Inquisición*, libro 911, fol.157*r*) descubierta por Berger, *op.cit.* (nota 4), p. 180, n.117. Extracto: «Recibimos la carta de V.S. del treinta del passado y quanto a lo que V.S. manda se ponga diligencia en prohibir que no se vendan ni tengan los libros intitulados de la rosa fragante. Antes que los dichos libros se imprimiessen en esta ciudad lo mandamos ver a las personas y theologos que para ello en este sancto officio estan diputados que son de los mejores y más doctos y dixeron no haver en ellos error que se podían imprimir. Tenemos cuydado de los recoger y para ello se pornán edictos ansí en esta cibdad como en el districto»

7 Los índices de libros prohibidos han sido editados y estudiados en la monumental obra dirigida por Bujanda, José María de, *Index de l'Inquisition espagnole*, Université de Sherbrooke, Centre d'Etudes de la Renaissance, 1984. (Es el tomo V de la obra colectiva *Index des livres interdits*.)

A este control ideológico, no obstante, escapa una traducción de la primera parte de la obra al italiano de 1556, realizada por Alfonso de Ulloa, siguiendo el texto del impreso de Amberes y dedicada al patriarca de Venecia con el título *Militia Celeste del pie della Rosa fragante*. En lengua italiana la obra ideada por Sampedro alcanzó notable difusión, habida cuenta de la existencia de otras dos ediciones de la traducción realizadas en los últimos años de la centuria[8].

No deja de ser contradictorio y curioso que en el *Índice de libros prohibidos* por aquellos años no figure ningún libro de caballerías y sólo la *Celestial* haya sido merecedora de tan severa condena. Parece que las críticas contra los libros de caballerías por numerosas y repetitivas que fueran no habían conseguido, sin embargo, la prohibición de estos ya que la Inquisición estaba más preocupada en perseguir indicios de heterodoxia en obras de religión[9].

A pesar la existencia y buena acogida de la traducción italiana, tan expresa y repetida prohibición del texto en castellano hace desaparecer la obra físicamente, así como cualquier mención a ella en los siglos siguientes. De su autor, Jerónimo de Sampedro, sabemos que años después compone *La Carolea*, largo poema compuesto en honor del Emperador Carlos V, impreso en Valencia en dos volúmenes en *8º*, en los talleres de Joan Arcos en 1560 y que será pasto de las llamas en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote (I, VII), donde aparece citado este título junto al de otra obra de carácter histórico titulada *León de España*. De la *Carolea* se conservan bastantes ejemplares y la propia mención dentro del *Quijote* indica una considerable difusión.

Conocemos también otras composiciones poéticas de Sampedro, sobre todo sonetos, insertos en obras de otros autores coetáneos: *Los siete libros de la Diana* de Jordi Montemayor (1559), *La primera parte de la Diana Enamorada* de Gil Polo (Valencia, 1564) o en la *Primera parte de las obras de Ausías March traduitas por Montemayor* (1560) contienen algunas de ellas.

Si bien, como vemos, el autor supo y pudo sobreponerse del duro golpe que supone la condena inquisitorial de la tantos años proyectada y con

8 Ambas impresas también en Venecia, en los talleres de gli Heredi di M. Sessa en 1584 y de Domenico Farri en 1590.

9 En este sentido es muy útil y clarificador el trabajo de García Cárcel, Ricardo y Javier Burgos Rincón, «Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII». *Historia Social* 14 (1992), pp. 97-109. En él, tras un análisis de los títulos y autores susceptibles de censura y prohibición, van fijando los criterios de distinta índole que acompañan y condicionan a las motivaciones religiosas de primer orden para censurar y prohibir libros en los siglos XVI y XVII, así factores políticos, económicos y sociales, a los que podemos vincular el curioso dato de la ausencia de autoría para el caso de la inclusión de la *Celestial* en los índices de libros prohibidos.

tanto cuidado protegida empresa (el hecho de que la obra apareciese como anónima pesó mucho a su favor), no corrió igual suerte la *Cavallería Celestial*. Los escasísimos ejemplares de la obra que a salvo del fuego inquisitorial llegan hasta nuestros días plantean algunos problemas bibliográficos que nos obligan a un rápido repaso por los distintos repertorios y estudios (los menos) que prestaron atención a esta curiosa obra.

Comienzo obligado es la *Biblioteca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, quien presenta la *Celestial* atribuida a Pedro de Alba y, al hacer referencia a los ejemplares que maneja, escribe sobre una primera parte del texto impresa en Amberes y aporta la referencia de una segunda parte impresa en Valencia. Para 1788, entonces, era una obra extraña y ya plantea problemas no sólo de autoría, sino también de ediciones incompletas, pues se conocen unas *Hojas de la Rosa* de una impresión valenciana y un *Pie de la Rosa* de la impresión de Amberes[10].

La siguiente mención a la *Celestial* en el tiempo no va a ser tan escueta. Tras Nicolás Antonio, cronológicamente llegamos a la *History of Spanish Literature* (impresa a un tiempo en Londres y Nueva York en 1849), elaborada por el americano George Ticknor y dada a conocer en España por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, quienes la traducen y anotan profusamente para su publicación en cuatro volúmenes entre los años 1851 y 1856.

Ticknor no parecía seguir en el planteamiento de su *Historia* ningún canon determinado y en muchas ocasiones los caprichos de bibliófilo, el desconocimiento en otras y, las menos, los prejuicios estéticos, le condujeron a ocuparse, para algunos periodos, con llamativa preferencia, del estudio de unas obras sobre el de otras, aun cuando la superioridad y representatividad de estas venía aceptándose desde antiguo. Así, en su particular visión de la literatura española, no están todos los que son, aunque sí son todos los que están. Esa desatención, sino desconsideración premeditada del canon, le hace, en ocasiones, olvidar, o mencionar tan sólo de pasada, algunas de las más señeras obras de determinados periodos, pero, también, extenderse en obras o grupos de obras antes pocas veces siquiera mencionadas en estudios de conjunto.

Este fue el caso del grupo genérico de los denominados libros de caballerías «a lo divino»[11]. En la obra de Ticknor, éste, llegado el momento de

10 Antonio, Nicolás, *Biblioteca Hispana Nova*. Eds. Tomás Antonio Sánchez, José Antonio Pellicer y Rafael Casalbón. Madrid: Ioachinum de Ibarra [et] Viduam et Heredes Ioachimi de Ibarra, 1783-1788. (Ed. facsímil: Madrid, Visor, 1996).

11 Hay un número considerable de obras que más allá de las etiqueta propuesta por Ticknor y ampliada por Gayangos merecen un análisis de conjunto más amplio. A ellas, aglutinadas bajo el marbete genérico «narrativa caballeresca espiritual del Siglo de Oro» dedico mi tesis doctoral en curso.

tratar en el capítulo XII de «otros libros de caballerías», se detiene llamativamente en la enumeración del corpus de obras representativo de esta supuesta modalidad narrativa y dedica, después, varias páginas a la prolija descripción del argumento del *Libro de Cavallería Celestial* de Sampedro:

> «Una de las más antiguas, y tal vez más curiosa y notable de todas, es la intitulada con mucha propiedad *Caballería Celestial*, escrita por Hierónimo de San Pedro, en Valencia, é impresa en dicha ciudad, el año de 1554, en dos tomos en folio, delgados. El autor manifiesta en el prólogo, que su objeto es acabar con los libros de caballerías profanos, cuyos malos efectos explica aludiendo a la historia de Francisca de Rimini, contada por Dante. Para llevar á efecto su propósito, intitula su primera parte, *Raíz de la Rosa Fragante*, que en vez de capítulos está dividida en maravillas, y contiene una narración alegórica de las principales historias del Antiguo Testamento, hasta los tiempos del buen Rey Ezekías, contada con la misma manera que las de los caballeros andantes. La segunda parte está dividida conforme a la misma idea, en *Hojas de la Rosa fragante*; y prosiguiendo al hilo de la narración llega con las mismas aventuras caballerescas, hasta la muerte y ascensión del Señor. Prometió el autor una tercera parte con el título de *La flor de la Rosa fragante*, que nunca llegó a publicarse, y cuya materia es difícil calcular, habiendo ya recorrido completamente en las dos anteriores el Antiguo y el Nuevo Testamento»[12]

Tras la presentación y resumen, siguen unas notas valorativas y algunas otras partes del argumento, siempre del segundo libro de la *Cavallería Celestial*[13].

Estos comentarios de Ticknor sobre la *Celestial* que él conoció, no obstante, nos resultan hoy, a la luz de los testimonios conservados, ajenos a la obra que hoy tratamos de reconstruir. Ninguna mención encontramos hoy en los ejemplares localizados de la obra a la supuesta tercera parte anunciada con el título de «Flor de la Rosa fragante», y tampoco hallamos referencia alguna a Francesca Rimini ni a Dante en sus prólogos[14]. Realmente parece que Ticknor esté hablando de otra obra distinta o tal vez de otra edición distinta de la *Celestial*.

12 Ticknor, George, *Historia de la literatura española*. Traducida al castellano, con adiciones y notas críticas, por D. Pascula de Gayangos y D. Enrique de Vedia, vol. I, Madrid, Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1851, pp. 258-259.

13 Ticknor, *op. cit.* (nota 12), pp. 259-260.

14 Se refiere a dos personajes de la *Divina Comedia* de Dante, Francesca Rimini y Paolo Malatesta, que pasaron en muy poco tiempo a convertirse en las figuras secundarias

Más cercanos a la idea que nos podemos hacer hoy del texto son los datos aportados por Pascual de Gayangos, colaborador y amigo de Ticknor en España. Gayangos había comenzado en el año 1841 la recogida de materiales para una proyectada monografía titulada *Origen y progreso de la literatura caballeresca en España*, que nunca llegaría a publicarse. Sólo la primera parte de este proyecto fue llevada a la imprenta y salió publicada bajo el título *Libros de caballerías*, I, como número cuarenta de la BAE. Los preliminares del volumen estaban constituidos por un *Estudio preliminar* al que seguía un *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800*. Este fue el primer intento sistemático de clasificación de la materia caballeresca e incluye, como «modificación genérica», las narraciones caballerescas a lo divino. Entre estas, presta especial atención a la *Cavallería Celestial*, cuenta algo de su argumento y de cómo fue prohibida por la Inquisición, referencia la existencia de una primera parte «*...del pie de la Rosa fragante, dedicado al ilustrísimo y reverendísimo señor don Pedro Luys Galcerán de Borja, Maestre de Montesa, etc., compuesto por Hyeronimo de Sampedro.* Anvers, en casa de Martín Nucio, MDLIIII (1554).-8.°, de 367 hojas», de una segunda «*...de las hojas de la Rosa fragante.* Valencia por Joan Mey Flando, 1554, fol» y añade: «Nicolás Antonio, en los *Anónimos*, cita este libro como en 8.°, siendo este en folio, letra de Tortis, a dos columnas, y por cierto una de las mejores ediciones salidas de las prensas de Mey, en el siglo XVI. No hemos logrado ver la primera, que también debió imprimirse en Valencia y en el mismo tamaño, pues no es de suponer que a la primera de Amberes en 8.° se agregase una segunda en folio»[15].

Parece, a la luz de estos datos, que Pascual de Gayangos conoció la obra de Sampedro completa y, aunque fuese a través de un volumen de cada procedencia (primera parte de Amberes y segunda de Valencia), supo de la existencia del texto completo y de la impresión casi simultánea de la obra en dos puntos distantes de Europa con resultados tipográficamente bien distintos. Uno de los ejemplares de la primera parte de la impresión de Amberes que se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid[16] lleva su sello y todos los datos conducen a pen-

más famosas de todo el poema. Dante los sitúa en el círculo de los lujuriosos del Infierno, donde cayeron al sucumbir al amor adúltero leyendo historias caballerescas de *Lanzarote*. (V, vv.120-138).

15 Gayangos, Pascual de, «Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana ó portuguesa, hasta el año 1800», *Libros de caballerías*, (BAE, XL), Madrid, Rivadeneyra, 1857, p. LXXXIV.

16 B.N.M, R-13239.

sar que las noticias del ejemplar valenciano de la segunda parte que menciona le llegaron a través de Ticknor.

Inmediatamente posterior a la obra de Gayangos debemos citar la obra de Jacques Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, que ve la luz entre 1860 y 1865. En ella se da noticia de la existencia de la *Celestial* en dos impresiones al menos, pero sin aportar ningún dato nuevo[17].

Pero el comentario que Gayangos había enunciado sobre la más que probable impresión de la obra completa en la ciudad de Valencia, no va a caer en saco roto. Pronto es recogido por autores como el bibliófilo Pedro Salvá y Mallén, quien en el *Catálogo* de su biblioteca asegura haber examinado un ejemplar de la primera parte de la *Celestial*, impreso en Amberes, cita la existencia de una segunda parte de la obra impresa en Valencia y añade: «Gayangos sospecha con fundamento que debió existir alguna edición de la primera parte hecha en Valencia, anterior a Amberes, en folio»[18].

Serrano y Morales y Martí Grajales en sus respectivas obras repiten la intuición de Gayangos, ratificada por Salvá y lo mismo hace Palau en su *Manual*[19].

La intuición de Gayangos era para muchos verdad probada y, a partir de ella, se pasa a considerar la *Celestial* como un libro en dos partes, impreso primero en Valencia, en tamaño folio, en dos volúmenes, en casa de Joan Mey y, con posterioridad, en Amberes, en menor tamaño, en casa de Martín Nucio. Se pasa, por tanto, a considerar el impreso valenciano, del que sólo se conoce la segunda parte, la edición príncipe y a la primera parte de esta edición, por entonces perdida, una joya bibliográfica por hallar.

17 Brunet, Jacques Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 3 vols., París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1860-1865.

18 Salvá y Mallén, Pedro, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, p. 296. (Eds. facsímiles: Madrid, Julio Ollero, 1992 y Valencia, Librerías París-Valencia, 1993.)

19 Serrano y Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores por José Enrique Serrano y Morales*, Valencia, Imprenta de F. Doménech, 1898-99. (Ed. facsímil: Valencia, Paris-Valencia, 1987); Martí y Grajales, Francisco, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta 1700*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1927; Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano. Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América Latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, con el valor comercial de todos los artículos descritos*, Barcelona, Librería Anticiaria de A. Palau & Librería Palau, 27 vols. (2ª. Edición corregida y aumentada por el autor), 1950.

En 1905 escribe Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela* la reacción más airada contra los presupuestos de Ticknor, desde una óptica católica y condicionado por unos prejuicios de tono contrario a los del historiador americano. Llegado el turno de reseñar la modalidad caballeresca «a lo divino», hará caer sobre ella una segunda condena y en especial sobre «las necedades de un escritor tan oscuro como Jerónimo de Sampedro» y su libro «ridículo por la falta de talento y gusto de su autor.»

Continúa Menéndez Pelayo con la enumeración de características de la *Cavallería Celestial*, repitiendo parte del argumento según lo había hecho Ticknor, pero añadiendo noticias de la trama argumental del libro primero, al que don Marcelino sí tuvo acceso a través de un ejemplar de la impresión de Amberes que, perteneciente a la colección de Gayangos, por esas fechas ya formaba parte de los fondos de la Biblioteca Nacional. Menéndez Pelayo transcribe parte del prólogo del libro primero de la *Cavallería Celestial* y concluye sentenciando: «Todo ello es una continua parodia de los libros caballerescos, pero lo que resulta escandalosamente parodiado por la cándida irreverencia del autor es la Sagrada Escritura; por lo cual no es maravilla que la Inquisición pusiese inmediatamente el libro en sus índices, y nunca llegará a imprimirse la tercera parte que el autor promete con el título *La flor de la Rosa fragante*»[20].

Algo tuvo que ver la dura crítica de Menéndez Pelayo con el hecho de que desaparezcan las menciones a la obra en los estudiosos posteriores, al tiempo que la hipotética impresión valenciana en folio y letra gótica de la *Cavallería Celestial* va convirtiéndose en un fantasma bibliográfico.

Tenemos que esperar a 1998 para que la existencia de una *Cavallería Celestial* impresa en Valencia adquiera visos de realidad. En este año se publica en la revista *Pliegos bibliográficos* un artículo de Fermín de los Reyes Gómez con el título»Dos ejemplares únicos: *Laberinto de amor*, de Bocaccio, y la *Caballería Celestial*»[21]. En él se describe un ejemplar de la impresión valenciana de la primera parte de la obra de Sampedro a partir de la entrada 558 de un repertorio en esos momentos en elaboración a cargo de Loreto Busquets que recogía los impresos españoles del siglo XVI en las bibliotecas de Lombardía[22]. Esta autora a su vez, y

20 Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, vol. I, Santander, Aldus, 1943, pp. 288-289.

21 Reyes Gómez, Fermín de los, «Dos ejemplares únicos: *Laberinto de amor*, de Bocaccio, y la *Caballería Celestial*», *Pliegos de bibliofilia*, 2 (1998), pp. 33-40.

22 Busquets, Loreto, *Impresos españoles del siglo XVI en Lombardía*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.

volvemos a desandar el camino andado, tomaba el dato del catálogo publicado en 1988 por Laura Zumkeller sobre las ediciones del siglo XVI de obras castellanas y portuguesas en la biblioteca Braidense de Milán[23].

Y es que en la Biblioteca Nazionale Braidense se conserva un ejemplar impreso en Valencia, en folio, en letra gótica a dos columnas y que se titula *Libro de Cavallería Celestial del pie de la Rosa fragante*. La obra está falta de parte del frontispicio y el pie de imprenta se lee con dificultad, habiendo desaparecido la parte que contenía la fecha. En el verso del folio que contiene la portada puede leer parcialmente el privilegio real con fecha del dieciséis de enero de 1552. (Lámina 1).

Cotejamos la portada y los datos que aporta con la del conocido ejemplar de la *Celestial* impreso de Amberes que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. (Lámina 2).

Sin adentrarnos más en la obra, los datos de la portada del impreso valenciano redescubierto son suficientemente reveladores: es este un ejemplar de una edición de la primera parte de la *Celestial*, «corregida y enmendada» y «tiene añadida la Cavallería del rey Salomón»

¿Pero corregida y enmendada respecto de qué? ¿A qué impresión previa se añade esa *Cavallería del rey Salomón*?

El cotejo del ejemplar de la Braidense de Milán con uno de los ejemplares de la impresión de Amberes de la primera parte de la *Cavallería Celestial* no deja lugar a dudas. En poco se apartan la una de la otra más que en estos cambios que ya anuncia la portada del ejemplar valenciano: el añadido de las maravillas que van de la xcix a la cvi, ambas incluidas y que dan noticia de «la grande cavallería del sapientísimo rey Salomón y su admirable sabiduría», que están insertas a continuación del relato de la muerte del rey David y antes de las hazañas del santo caballero Elías, siguiendo el orden de la *Vulgata*. En la impresión realizada por Martí Nucio en Amberes en 1554, sin embargo, no hay rastro de la historia de Salomón y la historia de Elías sucede inmediatamente a la del rey David. En esta impresión de Amberes, además, el nombre de Salomón ni siquiera aparece en el «Alfabeto de la Cavallería Celestial», que ocupa en esa impresión del folio 8, tanto en el recto como en el vuelto. En la impresión valenciana, si embargo, sí encontramos en el «Alfabeto», que ocupa el folio 4 verso la entrada «Salomón y su sabiduría», y en el mismo folio en un cuerpo pequeño de letra redonda se añade una novedosa fe de erratas, que referencia un total de siete. Dos de las erratas son referentes a la foliación y a la numeración errónea de

23 Zumkeller, Laura, *BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE. Le edizioni del XVI secolo. III: Edizioni spagnole e portoghesi*. A cura di Laura Zumkeller. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988.

capítulos y están reproducidas por igual en Amberes y en Valencia; otras tres hacen referencia a pasajes de la historia de Salomón que, como explicamos, no existe en Amberes. Sólo una errata de contenido pertenece a otra parte del libro que se presente en las dos impresiones y efectivamente está contenida en Amberes de igual modo que en Valencia.

A estas alturas podemos descartar que nos hallemos ante la edición príncipe valenciana del *Libro de Cavallería Celestial* y se plantean varias posibilidades:

—Que la *Cavallería Celestial* se imprimiese antes en Amberes que en Valencia, con unos meses de diferencia que habrían dado tiempo a incluir en la impresión valenciana una fe de erratas y a añadir algunos cambios, entre ellos el significativo de la «Cavallería del rey Salomón». Bien es cierto que las fechas de las licencias nos informan que en Valencia el libro consigue la licencia ya en 1552, mientras que la de Amberes es de 1554, pero la expedición de la licencia no en todos lo casos iba seguida de su inmediata puesta en letras de molde; podría haber sucedido que algunos problemas en Valencia hubiesen retrasado la impresión más de un año.

—Que el *Libro de Cavallería Celestial* saliera impreso en Valencia de los talleres de Joan Mey en más de una ocasión y que entre la aparición de una y otra la obra salga a la luz en Amberes en casa de Matín Nucio. Podría incluso rescatarse aquí la descripción de la *Celestial* valenciana llevada a cabo por Ticknor y asumir la posible existencia de una edición príncipe que presentaría un prólogo en el que cabía la cita a la Francesca Rimini de Dante. Hablaríamos entonces de esa supuesta edición príncipe cercana a las fechas de la licencia expedida en Valencia. Posteriormente la obra se imprimiría en Amberes, en 1554 y con pocos meses de diferencia en Valencia aparecería la impresión corregida y aumentada, que constituiría la tercera edición impresa de la obra de Sampedro.

El inicio de las maravillas insertas en el ejemplar recientemente redescubierto en Milán no deja lugar a dudas:

> «Callamos en la impresión primera la maravillosa milicia del sabio rey Salomón por la razones que el principio de la cavallería del zeloso cavallero Elías havemos significado, pero como fue llamado este rey sapiente «el amado de Dios» ha sido tan bien quisto de muchos que con mucho desseo desseavan saber sus hazañas que su buena voluntad me ha obligado a que las añada en esta impressión segunda.» (cxxvii/r)

El espejismo de hallarnos ante la tan buscada desde antiguo edición príncipe de la *Celestial* se desvanece, y esta edición valenciana descu-

bierta, lejos de aclarar la transmisión impresa del texto, la complica, al tiempo que la enriquece notablemente. El *Libro de Cavallería Celestial* habría alcanzado una difusión considerable en poco tiempo y el ejemplar de la obra custodiado en la Biblioteca Braidense de Milán representaría la tercera salida en letras de molde de la obra, retocada y aumentada para la Valencia que la vio nacer.

Del mismo modo que a los jurados de Valencia, como a los censores inquisitoriales, de igual modo que a Ticknor y Gayangos, como a Menéndez Pelayo, la curiosa obra de Sampedro sigue hoy sin dejarnos indiferentes y es este uno de tantos interrogantes planteados por esta inquietante versión áurea de la *Biblia* tornada al caballeresco modo.

CAVALLERIA CELESTIAL
Hieronymo Sampedro
Valencia,
En casa de Joan Mey Flando, 155?.
BBM 26.22K.8

[*{1r}: portada*] ❧ CAVALLE[***] | CELESTIAL [***] | [*grabado*] | ¶ **Libro de Caualleria Celestial del [***] | fragante**: Dedicado al Illustrissimo y Reuerendiss. [***] | Luys de Galceran de Borja **Maestre dela orden y [***] | sra Señora de Montesa y de san Geor[***]** || ¶ Esta corregido y emendado,y estan acotadas [***] | ¶ **Tiene añadida la caualleria del Rey Salomon, [***]** | ¶ Compuesto por Hieronymo Sanp[***] || ❧ Con Priuilegio Imperial para diez [***] || *Impresso en la insigne y coronada ciudad de Valen*[***] *En* [***] | ***Flandro***. *Acabose a veynte de Nouiembre de* [***] |

[*{1v}: privilegio*] [***]L PRINCIPE. || [***]*edro vezino dela ciudad de Valencia, segun que por vuestra parte no ha sido he-*|[***] *obra y libro intitulado* [***] *Caualleria Celestial, no sin mucho trabajo de vuestra* | [***]*cado fuessemos seruidos en mandar ver y exminar aquel, para que con nuestra li-*|[***] *libro de la Caualleria Celestial pueda ser imprimido, y salga del el fruto y prouecho* | [***] *en alguna satisfacion y pago de vuestros trabajos proueyessemos que ninguno en los* | [***] *y nuestros pudiesse imprimir la dicha obra y libro sino quien vos quisieredes, y vue*| [***] *que el dicho libro mediante examinacion que del hauemos mandado hazer a los In-*| [***]*lencia residen: los quales visto el dicho libro y obra por los doctores Theologos que* | [***] *reconoscer semejantes libros y obras, nos han hecho relacion que esta Catholica y bue*| [***]*s atendido lo sobredicho, y que conuerna al prouecho de la republica Christiana.*| [***]*ender a vuestra suplicacion. Por tanto con tenor de las presentes de nuestra ci* [***] | [***]*al plenissimo de que vsamos , damos licencia,permisso y facultad a vos el dicho H*[***] | [***]*er imprimir el dicho libro intitulado de Caualleria Celestial, en qualquier part*[***] | [***] *Magestad y nuestros, y por qualquier impresores que vos quisieredes de los di-*| [***]*les mandamos por las mesmas presentes, so incurrimiento de nuestra yra y indignacion* | [***] *e lo contrario hiziere exigideros y a los Reales cofres aplicaderos , y deperder los*| [***]*iere, y que en su poder, o de qualquier otro se hallaren que hayan impressos que ellos* |[***] *poder, querer y voluntad expressa no puedan imprimir, ni vender el dicho libro de* |[***]*diez años contaderos siguientes del dia que dicho libro y obra se haura acabado de* |[***]*miento de lo qual por las mesmas presentes de la dicha nuestra cierta sciencia y Real* |[***]*odos y qualesquier officiales y subditos de la dicha Cesarea y Real Majestad nue-*|[***]*ertenezca en todos los dichos reynos y señorios constituydos y constituyderos so las* |[***] *Hieronymo Sanpedro guarden y obseuen la presente nuestra licencia y facultad, y* |[***] *ni permitir que sea hecho lo contrario en manera alguna , si la gracia de su Mage-*|[***] *pena susodicha dessean no incurrir. En testimonio de lo qual mandamos hazer las pre*|[***]*el dorso selladas. Datis en Toro a xvj. del mes de Henero. Año de la natiuidad de* | *mil y quinientos cinquenta y dos.*|| [***], examinada y aprouada la presente obra por | [***]tre Pedro Maça Doctor en sacra Theologia: | [***]sion y mandado de los muy Reuerendos Se-|[***]sidores.

CAVALLERIA CELESTIAL
Hieronymo Sampedro
Anvers,
En casa de Martín Nucio, 1554
BNM, R.3756

LIBRO DE
Caualleria Ce-
LESTIAL DEL PIE DE
la Rosa Fragante, dedicado al ilustrissi-
mo y reuerendissimo señor don Pedro
Luys Galceran de Borja Maestre
dela Orden y Caualleria de nues
tra Señora de Montesa y
de San George &c.
Compuesto por Hieronymo
Sanpedro.
En Anuers en casa de Martin Nucio.
M. D. LIIII.
Con Preuilegio Imperial.

[{1r}: *portada*] *LIBRO DE* | Caualleria Ce-| LESTIAL DEL PIE DE | *la Rosa Fragante, dedicado al ilustrissi-*| *mo y reuerendissimo señor don Pedro* | *Luys Galceran de Borja Maestre* | *dela Orden y Caualleria de nues*| *tra Señora de Montesa y* | *de San George. &c.* | Compuesto por Hieronymo | Sanpedro. || [*grabado*] | *En Anvers en casa de Martin Nucio.* | M. D. LIIII. | *Con Preuilegio Imperial.* |

[{1v}: *privilegio*] [C]*oncede su Majestad a Martin* | *Nucio, que el solo pueda impri-*|*mir este libro por tiempo de cin-*|*co años,y veda a todos los impresso*|*res hazer lo mesmo, so graues penas, co-*|*mo mas claro parece enel original preui-*|*legio, subscripto* | *P. de Lens.* || *Al* |

El humanismo retórico y político de Cervantes y Gracián

Emilio Hidalgo-Serna

Fueron Cervantes y Gracián quienes lograron representar e inmortalizar con agudeza y sutileza inventivas, dentro del escenario de nuestra mejor literatura de los Siglos de Oro, la gran riqueza de significaciones de la tradición latina y del Humanismo que han sido sistemáticamente menospreciados e incomprendidos por la historia de la literatura y del pensamiento tradicionales. El *Quijote*, la *Agudeza y arte de ingenio* y *El Criticón* encarnan y prosiguen lo más genuino del humanismo filosófico y retórico que Juan Luis Vives (1492-1540) defendió un siglo antes en el *De disciplinis* (1531), y en su excelente arte retórica *De ratione dicendi* (1532)[1].

El autor del *Quijote*, obligado por la circunstancia política e inquisitorial a expresar sus pensamientos en clave irónico-retórica, nos ha mostrado los peligros de la superflua literatura caballeresca y las dramáticas consecuencias de un estilo de vida y de conocimiento radicalmente opuestos a la historicidad de la realidad humana. Un cuarto de siglo más tarde Gracián descifró la función interdisciplinar y las múltiples posibilidades del método ingenioso y del arte para llegar a ser héroe, prudente, discreto y político[2]. Adelantándose a Giambattista Vico[3], y de acuer-

1 La filosofía del lenguaje de Vives nos brinda los ingredientes fundamentales para interpretar el pensamiento de Cervantes y Gracián. Véanse nuestros trabajos «Vergessenheit der geschichtlichen Sprache und ihrer Funktion. J. L. Vives' Humanismus als notwendiger Wendepunkt des Philosophierens», en Vives, Juan Luis, *Über die Gründe des Verfalls der Künste. De causis corruptarum artium*, trad. W. Sendner y ed. E. Hidalgo-Serna, Munich, Wilhelm Fink, 1990, pp. 7-99, y «La elocución y *El arte retórica* de Vives», en Vives, Juan Luis, *El arte retórica. De ratione dicendi*, trad. de A. I. Camacho, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. VII-XLIX.

2 Conviene recordar que *El héroe* (1637), *El político* (1640) y *El discreto* (1646) fueron, junto con el *Arte de ingenio* (1642), los primeros libros de Baltasar Gracián. A partir de la «agudeza de acción» del ingenio humano es posible descubrir el carácter singular del pensamiento práctico y moral del gran jesuita aragonés. En otro lugar hemos mostrado más detenidamente de qué manera el *Arte de ingenio* y la «agudeza de concepto» constituyen el imprescindible fundamento cognoscitivo sobre el cual deberán apoyarse todas las acciones humanas. *Cfr.* Hidalgo-Serna, E., *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El «concepto» y su función lógica*, Barcelona, Anthropos, 1993.

3 En el último Congreso sevillano dedicado a Giambattista Vico, en 1999, hemos señalado algunos de los argumentos especulativos que fueron comunes al humanismo

do con Vives, el humanista aragonés está convencido de que únicamente el saber inventivo, el lenguaje retórico y las acciones ingeniosas pueden salvaguardar al hombre de la corrupción de las ciencias, del pensamiento abstracto y de los lenguajes artificiales que no responden a la historicidad significativa del lenguaje común.

Vuelta de espaldas al lenguaje imaginativo, e ignorando la novedad y relatividad del mundo humano-histórico, la «sinrazón» del racionalismo-idealista es, según Cervantes, la raíz de todas las desventuras metafísicas y caballerescas de su «seudo héroe manchego» y de la decadencia política de la católica y universal monarquía española de su época. El *Quijote* cervantino y la *Agudeza y arte de ingenio*, o *El político* de Gracián fluyen de una común filosofía humanista aunque se sirven de instrumentos y caminos diferentes. La primera clave para interpretar el pensamiento de Cervantes y el sentido de la filosofía política en el *Quijote* nos la ofrece el adjetivo *ingenioso*. Este término forma parte del título de su parodia especulativa: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Los intérpretes y traductores de esta inmortal representación de la locura del hombre no comprendieron por qué un loco, Don Quijote, pudo ser llamado ingenioso. Salillas[4] llega a la absurda conclusión de que para Cervantes el término *ingenioso* es sinónimo de *loco*. Otros autores, como Iriarte[5], han insistido en el paralelismo entre *El examen de ingenios* de Huarte de San Juan y el ingenioso hidalgo cervantino. Weinrich[6] reduce la facultad del ingenio al ámbito de la psicología. Sin embargo, nosotros estamos convencidos de que la locura y el drama de Don Quijote —encarnados en esta primera novela filosófica moderna—, son frutos inconfundibles del descalabro de la razón y del juicio miope del protagonista manchego. No existe ninguna obra literaria que haya mostrado tan ingeniosa y plásticamente como el *Quijote* las limitaciones del pensamiento racional-idealista y la ineficacia de las acciones humanas procedentes de deducciones absolutas.

de Vives, Cervantes, Gracián y Vico. Véase nuestro ensayo *Actualidad y función filosófica del humanismo español anterior a Vico*, en Hidalgo-Serna, Emilio, Marassi, Massimo, Sevilla, Jose M. y Villalobos, José, eds., *Pensar para el nuevo siglo. Giambattista Vico y la cultura europea*, volumen III, *El pensamiento hispánico y propuestas viquianas para el nuevo siglo*, Nápoles, La città del sole, 2001, pp. 939-959.

4 Salillas, R., *Un gran inspirador de Cervantes. El Dr. Juan Huarte y su «Examen de Ingenios»*, Madrid, 1905.

5 Iriarte, M. de, «El Ingenioso Hidalgo» y «El Examen de ingenios». Qué debe Cervantes al Dr. Huarte de San Juan», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 24 (1933), pp. 499-522.

6 Weinrich, Harald, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster/Westfalia, 1956, p. 7.

La historia del pensamiento europeo no ha podido advertir el papel cognoscitivo de la facultad del ingenio[7]. Tanto la tradición escolástica como el racionalismo idealista y la filosofía analítica han visto siempre en la *ratio* la única posibilidad de explicar el pensamiento, la acción política y la historia humana. De aquí que el ingenio fuera interpretado casi siempre como facultad estética y literaria. Este error generó la incomprensión del conceptismo español por parte de los historiadores de nuesta literatura y del pensamiento español. Exagerando el protagonismo y las posibilidades reales de la memoria racional y de la razón deductiva, quedaron velados y sin entender el carácter singular y creativo del hombre, la novedad del ser y el devenir constante del mundo.

Pero si examinamos el *Quijote* partiendo del humanismo retórico-filosófico de Juan Luis Vives o de Giambattista Vico, nuestra lectura de la novela resulta forzosamente contraria a la interpretación habitual. Vives observaba en 1531 que el hombre posee «un instrumento para satisfacer todas las necesidades: se trata de *la vivaz agudeza del ingenio que actúa libremente y por sí mismo* (...) De este ingenio nacieron todas las invenciones humanas»[8]. El lenguaje inventivo y la aguda ironía retórica del *Quijote* no se explicarían sin la ingeniosa y cervantina advertencia de las relaciones subyacentes a la *res*. Pero ni siquiera el pensamiento humano, la acción política, las ciencias o las artes pueden prescindir de la visión ingeniosa de lo nuevo y de la invención de lo necesario.

Del mismo modo, Vico (1668-1744) acusará más tarde a los racionalistas ilustrados de ocuparse de «métodos que confunden y extravían el entendimiento»[9] de los hombres. El escritor, el filósofo y el político deberán evitar cualquier forma de ocultamiento del ser real. El verdadero saber histórico —y por consiguiente el saber hacer y la acción política— «deben considerar cada objeto concreto en todas las relaciones que pueda tener con otras cosas del universo, teniendo así en cuenta los vínculos entre aquella cosa que quiere entender perfectamente y las cosas más ocultas y lejanas. Este es el método para encontrar rápidamente *alguna comunidad de razón*, y en esto consiste —según el gran humanista italiano— la virtud del ingenio, que es el único padre de todas las invenciones»[10].

7 Véase Hidalgo-Serna, E., *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, *op. cit.* (nota 2), pp. 51-74 y «Vives, Calderón y Vico. Lenguaje metafórico y filosofar ingenioso», *Cuadernos sobre Vico*, 2 (1992), pp. 75-88.

8 Vives, Juan Luis, *De causis corruptarum artium*, *op. cit.* (nota 1), p. 124.

9 Vico, G., *Opere*, ed. B. Croce, volumen V, Bari, 1911, p. 198.

10 *Ibíd.*

Pero no sólo Vives y Vico reconocen y defienden la preeminencia indispensable de la capacidad inventiva y creativa del ingenio. Esta misma savia del más auténtico humanismo mediterráneo recorre las páginas de la *Agudeza y arte de ingenio*, libro en el que Baltasar Gracián explica minuciosamente las posibilidades retóricas y filosóficas del ingenio, esto es, su lógica ingeniosa. Gracias al arte del ingenio accedemos a la reflexión y comprensión de lo relativo, de lo concreto y lo singular. El ojo ingenioso capta precisamente los lazos existenciales entre aquellos objetos que configuran nuestra circunstancia histórica y que escapan a la visión abstracta y al arte ideal del conocimiento de lo universal.

Cervantes y Gracián, Vives y Vico nos proponen un nuevo modo de decir y de hacer. En el caso de Gracián, tanto la «agudeza de concepto» —en cuanto origen de su pensamiento ingenioso— como la «agudeza verbal» de consistencia estético-literaria o la «agudeza de acción» en torno a la cual gira la actuación práctico-política del hombre ingenioso, descansan sobre un fundamento común: el concepto ingenioso. Este concepto graciano es de carácter metafórico y procede de un «acto del entendimiento (ingenioso), que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos»[11]. La eficacia del ingenio y de la «agudeza de acción» dependen de la penetración y de la sutileza inventiva del concepto imaginativo, que, según nuestro humanista aragonés, «consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras»[12]. Esta sutileza hermenéutica y filosófica del pensar ingenioso y del hacer político implica no sólo el examen diferenciado de cada una de las partes del ser, sino la expresión conceptual de las nuevas significaciones que configuran la historia. Y es precisamente en esta necesidad inventiva de «hacer concepto» de las cosas y de la propia historia donde se cifra además la actualidad y significación política y filosófica del *Quijote* y del pensamiento de Miguel de Cervantes.

En el ingenio distinguía Gracián una tercera clase de «agudeza de artificio». Él la llama «agudeza de acción»[13], que es el eje central de la actividad política, de la prudencia y de la discreción práctica. Leyendo atentamente la genial novela cervantina observamos en cada uno de sus capítulos cómo la locura de la razón de Don Quijote niega o paraliza siempre la actividad de su ingenio. A través de la corteza retórica de su magistral ironía, Cervantes nos brinda una filosofía práctica muy cerca-

11 Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras Completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, p. 242.

12 *Ibíd.*, p. 244.

13 «La tercera es agudeza de acción, que las hay prontas, muy hijas del ingenio». *Ibíd.*

na a la prudencia política de Gracián. Este pensamiento político se mueve en la misma óptica que la obra de Vives o la tradición del humanismo italiano de los siglos XIV y XV. Nosotros estamos convencidos de la necesidad de interpretar el origen, el sentido y los fatales efectos de la locura humana en el *Quijote* teniendo en cuenta los modos de decir, de pensar y de hacer del Humanismo que precede a Cervantes.

Sin embargo, casi todas las interpretaciones sobre el Caballero de la Triste Figura fueron hechas siempre en perjuicio del decir y el pensar retóricos, y desde la perspectiva racionalista-idealista que ha dominado el pensamiento moderno. La filosofía europea a partir de Descartes no podía evidentemente admitir las limitaciones y la miopía de la razón. Recordemos que la primera y segunda parte del *Quijote* vieron la luz años antes de que Descartes introdujera el pensamiento europeo en el camarín del subjetivismo racionalista. Más tarde tampoco fue posible diagnosticar la locura del personaje cervantino como resultado de la imposibilidad de deducir racionalmente la historia. Según los racionalistas, la locura de Don Quijote era debida a la anomalía de su ingenio y de su fantasía. La generación del 98 y los autores españoles que escribieron sobre el *Quijote* a propósito del 300 aniversario de su publicación[14] tampoco admitieron que el extravío de la razón fuera la raíz de la locura quijotesca del hombre de carne y hueso, es decir, de Alonso Quijano. También ellos siguieron creyendo que se trataba de una locura paradójica, originada por una lesión de la facultad imaginativa.

Pero ¿cómo es posible dudar que la locura de Don Quijote proviene del estado de delirio de su razón? Es esta razón ciega y deductiva, que abstrae lo visto, lo imaginado o lo pensado ingeniosamente dentro del escenario del mundo real, la que precipita a Don Quijote en acciones falsas que responden dogmáticamente a ideales metafísico-caballerescos de fatales resultados. La fe absoluta en los libros de caballerías y la voluntad de Alonso Quijano de olvidarse de sí mismo determinan su abandono del mundo propio y su renuncia a vivir de acuerdo con las relaciones vistas por su propio ingenio. Nace así a la vida utópica el loco caballero Don Quijote. Desde la primera hasta la última aventura, las acciones del loco que se opone a sus propios sentidos, negando lo que ve, responden sin excepción a la estructura apriorística del pensamiento lógico, racional e idealista. Las repetidas *desaventuras* de Alonso

14 Véase Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas*, volumen I, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 309-400; Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote». Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, [7]1972; Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid [16]1975 y Maeztu, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid [9]1963.

Quijano cuando abandona su escenario histórico, tal como leemos ya en el primer capítulo, así como su vivir enajenado por la idea de *deber ser otro* o *querer ser Don Quijote*, ponen de manifiesto el extrañamiento de su razón respecto a los objetos singulares contra los que dramática y constantemente tropieza.

El discurso metafísico y abstracto de la literatura caballeresca arrastra a Don Quijote a la negación y el abandono de cuantos lazos históricos configuraban la única circunstancia real y posible de su vivir histórico. Este personaje y mito trágico del loco de la Mancha es la gran metáfora cervantina de la que dependen la verdad y la actualidad del profundo y rico sentido literario, filosófico y político de la inmortal novela humanística. Don Quijote fracasa como *héroe* en el arriesgado proyecto utópico y racional de huir de las coordenadas del mundo histórico. La vuelta definitiva del desengañado protagonista a su aldea simboliza la convicción cervantina de la necesidad de un cambio político de la España de su tiempo. La decadencia política y el desengaño de la loca razón idealista impiden al hombre responder con sus acciones a las necesidades siempre nuevas de la historia. La *monarquía universal* de Felipe II dimana del pensamiento metafísico medieval, y es esta política la que ridiculiza Cervantes mediante su representación irónica y hermenéutica de las desventuras de Don Quijote.

La locura racional y la fe ciega en los universales entes utópicos —sean estos de origen seudoreligioso o político— entorpecen el reconocimiento ingenioso de la diversidad individual y del devenir histórico de los pueblos. Todas las acciones humanas y el arte de gobernar han de ser inventivos, es decir, ingeniosos. Cervantes insiste en el peligro que corremos cuando olvidamos nuestra propia naturaleza y vivimos de espaldas a nuestra circunstancia real. La génesis de la locura política española, cuyos efectos inmediatos sufrió existencialmente el propio Cervantes, ha quedado inmortalizada en la genial inversión significativa e irónica de su *Quijote*. Europa no pudo asimilar la verdad del filosofar humanístico de Cervantes sobre la locura humana ni el verdadero sentido filosófico y político que se desprende de la locura de Don Quijote, ya que la historia europea perpetúa la misma *materia*, es decir, la «irracionalidad» del Caballero de la Triste Figura que fue el objeto de la invención cervantina. Recordemos que el pensamiento moderno se hizo siempre el sordo a la palabra retórica y al ingenioso método de filosofar y revelar lo particular mediante un lenguaje imaginativo. El lenguaje racional y la lógica tradicional despreciaron sistemáticamente el discurso metafórico y retórico.

El hecho de que Europa haya considerado el *Quijote* como un libro cómico e infantil es sintomático e irresponsable. De poco o nada han

servido entonces la muerte de nuestro caballero y la lección cervantina sobre la locura de la razón y el olvido humano de la historia. Occidente se ha divertido irresponsablemente con las locuras del caballero manchego. Al lector idealista le resulta divertido el fracaso de Don Quijote. La respuesta filosófica del ingenioso Cervantes al inútil esfuerzo utópico y a la política española encierra además la reflexión personal de quien compartió el mismo destino histórico de su propio pueblo. En el *Quijote* asistimos a la representación escénica de la historia española que fracasó al caer en el olvido de sus inapelables necesidades y al ignorarse a sí misma, perdiéndose en la contemplación metafísica e idealista. Cervantes quiere que evitemos con él los tradicionales esquemas lógico-metafísicos para filosofar ingeniosamente, esto es, retóricamente, sobre las particularidades de nuestro mundo histórico. Con igual agudeza *hará concepto* Goya de la locura racional-idealista, grabando en imágenes y palabras que «el sueño de la razón produce monstruos»[15]. El *Quijote* ha de servirnos de brújula para evitar la desorientación y el olvido del puerto de la historia y circunstancias reales donde deberán anclar las acciones del hombre.

Los libros de caballerías participan de la misma actitud que Vives detectara en los seudo-dialécticos de la Sorbona a quienes acusó de haber corrompido el lenguaje, el saber y la vida. En su *Elogio de la locura* también Erasmo había puesto en evidencia la inutilidad del pensamiento medieval y su amnesia respecto a lo cotidiano. Tanto los libros de caballerías como la metafísica occidental acontecen fuera del sistema de coordenadas del sentido común. En ambos casos se trata de un proyecto de vida y de un pensamiento que escapan a las leyes de la relatividad y dejan sin respuesta las necesidades más urgentes. La locura de Don Quijote y de los caballeros andantes invierte las significaciones del lenguaje histórico, el saber ingenioso y el sentido originario de la acción. Sólo cuando el protagonista cervantino despierta del sueño metafísico de su razón y entierra definitivamente en el último capítulo de la novela filosófica las premisas y las armas de la caballería andante, sólo entonces podrá de nuevo Alonso Quijano hacer frente a las exigencias del ser y al sentido y posibilidades de su propia historia real. Quien a los cincuenta años fue víctima de la locura reconocerá al final de sus días la preemenencia del ingenio sobre la razón y la urgencia de hacer concepto y de actuar con agudeza.

Si Don Quijote encarna la locura de la razón que debemos evitar, del *Quijote*-libro aflora la retórica y el pensamiento ingenioso de Cervantes,

15 Éste es el título de uno de los Grabados más conocidos de Goya.

así como la primacía del Humanismo frente a la Escolástica y la metafísica tradicionales. Todo saber y cada acción humana deben ser verificados en el marco de una circunstancia histórica concreta. A través del discurso literario, retórico y filosófico de Cervantes se trasluce siempre la urgencia de la acción ingeniosa, heroica y política que deberá salvar a España de su decadencia. En el *De prima philosophia* apunta Vives: «Es pura locura que el hombre, dando de lado a lo que comprende, afirme lo que no comprende»[16]. Don Quijote ve perfectamente los objetos reales y sus relaciones pero en el momento de la juiciosa elección y de la acción se pierde, excluye la existencia de la realidad y prueba en vano la ejecución histórica de ideales metahistóricos. La aventura de «Los molinos de viento» o la del «Yelmo de Mambrino» expresan imaginativamente el verdadero drama de cualquier forma de negación de la historicidad.

A diferencia de la fe religiosa del creyente y de su perseverante memoria de las verdades que emanan directamente de Dios y determinan el sentido metahistórico de sus acciones, el hombre, responsable de su historia, deberá hacer uso de la fuerza inventiva de su fantasía y de su ingenio. En el aforismo 251 del *Oráculo manual y arte de prudencia* Gracián resume así la norma ignaciana del comportamiento humano: «Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos, y los divinos como si no hubiese humanos»[17].

La frágil «razón de la sinrazón» de Don Quijote obedece al principio lógico de identidad, y acaba por reducir lo real —«los molinos»— a lo idéntico —la idea de los «Gigantes»—. Obstaculizado por la idea y los ideales universales de los fantasmagóricos *libros de caballerías*, el Caballero de la Triste Figura no llega a reconocer la verdadera significación de su verdadera historia. Y, si es evidente que la locura de la razón entorpece la actividad inventiva del hombre y neutraliza la «agudeza de acción» del ingenio, deberemos reconocer con Cervantes, Gracián y la mejor tradición literaria y humanística de nuestro Siglo de Oro que, sin el arte ingenioso, no son factibles la vida del hombre en sociedad, el lenguaje retórico, el pensamiento o la acción política.

16 Vives, Juan Luis, *De prima philosophia*, en *Opera omnia*, ed. G. Mayans y Síscar, volumen III, Valencia, 1782, p. 185.

17 Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras Completas*, *op. cit.* (nota 11), p. 218.

Frey Miguel Cejudo, poeta olvidado y amigo de Lope de Vega

Kenji Inamoto

1. Prólogo

Como dice don José Simón Díaz, «Las Poesías laudatorias, de clara raigambre humanística, empezaron siendo poemas dirigidos al lector o al libro, escritos por el propio autor, que se sustituyeron o adicionaron poco a poco con otras debidas a diferentes plumas, entre las que ocuparon siempre lugar predominante las de parientes y amigos íntimos»[1]. El gran bibliógrafo llama «aficionados» a los que intervinieron, añadiendo que de ellos «en muchísimos casos no se conoce ninguna otra producción»[2]. Entre estos «aficionados» se encuentra Frey Miguel Cejudo. Todas las obras de este autor que vieron la luz son poesías laudatorias que figuran en los preliminares de los libros ajenos publicados en molde[3]. Pese a que hoy está casi completamente olvidado, este poeta valdepeñero en su día tuvo fama como humanista[4]. Pertenecía a la escuela llamada «manchega» presidida por Jiménez Patón, quien hizo mención de nuestro poeta en su *Elocuencia española en arte,* cuatro veces con la cita de 14 versos en total[5]. Y gracias a las relaciones con otros escritores, nuestro poeta tuvo fama también en el mundo literario. Cervantes se refirió a él en el *Viaje del Parnaso*[6], y, por supuesto, Lope de Vega le dedicó docenas de versos, como luego veremos. Esta comu-

1 Simón Díaz, José, «Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XII (1976), p. 67.

2 *Ibíd.*

3 Deben señalarse dos excepciones: no figuran en los preliminares *Al Dr. Cristóbal Pérez de Herrera* [soneto] (Cristóbal Pérez de Herrera, *Elogio a las esclarecidas virtudes... del Rey N.S.D. Felipe II...,* Valladolid, 1604) ni en el epigrama latino (en Talavera, Fray Hernando de, *Reforma de trajes*, Zaragoza, 1635).

4 Sobre la vida y obra de nuestro poeta, remitimos a Fernández Nieto, Manuel, «Un humanista manchego: Frey Miguel Cejudo», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica,* núm. 1, 1978, pp. 31-41.

5 Véase Rozas, Juan Manuel y Quilis, Antonio: «El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en arte*», *Revista de Literatura* XXI (1962), p. 51.

6 Cervantes, Miguel de, *Viage del Parnaso y poesías varias*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 83.

nicación se basa en la interpretación de algunas poesías laudatorias que Frey Miguel Cejudo ofreció a Lope de Vega para dar otro apoyo a la tesis de que el Fénix de los Ingenios, al cambiar el siglo, sufría y luchaba contra la adversidad en el mundo editorial[7], algo que el poeta de Valdepeñas debía de conocer personalmente.

2. Miguel Cejudo como poeta satírico

De Frey Miguel Cejudo, además de las poesías encomiásticas, contamos con tres manuscritos que contienen algunas obras suyas. Entre sus escasas piezas que han sobrevivido así en forma de manuscrito, destaca una décima muy curiosa que se titula «Epitafio compuesto por él mismo». Un par de líneas que anteceden al texto nos dan cuenta de la circunstancia en que se vio obligado a presentarlo, casi improvisadamente: «Habiendo dicho toda su vida mal de los frailes, comiendo un día con unos, le pidieron les volviese su crédito. Y él dio el epitafio siguiente para que a su muerte le pusiesen en su sepultura»[8]. Y el texto sigue de esta manera:

> Yace aquí el doctor Cejudo
> que de cuantos frailes son
> con notable emulación,
> de ellos dijo el mal que pudo.
> Y aunque en esto anduvo agudo
> y no cometió pecado,
> para siempre condenado
> quedó a un tormento prolijo,
> no por lo que de ellos dijo
> sino por lo que ha callado[9].

Estos últimos versos que acabamos de ver nos parecen elocuentes al afirmar que Frey Miguel Cejudo es un poeta satírico[10]. El sabía mucho pero no declaró todo. Guardó muchos escándalos escondidos en la ca-

7 Véase Inamoto, Kenji, «¿Cervantes escribió un soneto laudatorio para *La Dragontea* de Lope?», en Villar Lacumberri, Alicia, ed., *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 207-211.

8 Fol. 233r, Ms. 2.100, Biblioteca Nacional de Madrid. Siempre que cito el texto original del Siglo de Oro modernizo las grafías.

9 *Op. cit.* (nota 8).

10 El mismo Lope de Vega alaba sus sátiras en la epístola *Al Doctor Gregorio de Angulo*: «Veréis a Frey Miguel, Propercio nuevo. / Y por tan alto estilo al de Salinas». (Entrambasaguas, Joaquín de, «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega

beza y no los dejó nunca escritos en ningún lugar. Quiso llevárselos consigo mismo hasta la sepultura. Pero no pudo resistir la última tentación, y se le escaparon expresiones muy sutiles con una clara intención satírica. Esta interpretación nos hace sospechar que había algún problema cuando, en 1608, se publicó una obra pastoril de Bernardo de Balbuena, primo de Miguel Cejudo, *Siglo de Oro en las selvas de Erífile*. En sus preliminares aparece como una de las poesías laudatorias un soneto de nuestro poeta, que empieza así:

> Principio tal, que en años juveniles
> el campo enamoró y vistió de flores
> podrá vencer honrando estos pastores,
> odios infames y censuras viles[11].

Este primer cuarteto del soneto insinúa algo que pudiera ocurrir en los cuatro años que median entre la fecha de la aprobación y la de la publicación de la obra bernardina[12]. A Frey Miguel Cejudo le interesaba, a nuestro parecer, el proceso burocrático de publicar una obra literaria. Y queremos advertir aquí, de antemano, que Lope de Vega también tuvo grandes dificultades al sacar a la luz *La Dragontea*, su primera obra publicada.

3. Relaciones con Lope de Vega: significado del Fénix

Para hablar de la amistad que mantenía nuestro poeta con el Monstruo de la Naturaleza, ya no hace falta sacrificar mucho espacio. El gran lopista del siglo pasado don Joaquín de Entrambasaguas ha enumerado exhaustivamente en su estudio monumental *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos,* todas las referencias al poeta valdepeñero que se pueden hallar en las obras de Lope de Vega. Si lo resumimos de forma breve, son cuatro: en *Jerusalén conquistada*, la epístola *Al Doctor Gregorio Angulo*, *El jardín de Lope de Vega* y *Laurel de Apolo* se hallan las referencias a Frey Miguel Cejudo[13]. Pero más ilustrativo para nosotros es uno de los ataques contra Lope de

y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. I, Madrid, C.S.I.C., 1946, p. 320, nota 52.)

11 Balbuena, Bernardo de, *Siglo de Oro, en las selvas de Erífile*, Madrid, 1608, preliminares. (He utilizado el ejemplar R/ 2.831 de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

12 *Ibíd.*

13 Entrambasaguas, artículo citado, pp. 320-321.

Vega en el *Spongia* de Torres Rámila que Entrambasaguas se encargó de negar: «Otros ataques iban contra la cultura de Lope. Decían de él que no sabía latín, por lo cual tenía que ayudarse de Baltasar Elisio de Medinilla y de Miguel Cejudo para que le explicasen los textos de dicha lengua, y esta calumniosa especie debió de ser una de las más crueles saetas que recibió el Fénix, con razón orgulloso, muy a menudo, de sus estudios de aquel idioma clásico»[14]. Esta difamación, aunque sea maliciosamente supuesta, nos sirve de testimonio de la amistad que existía entre los dos hombres. Frey Miguel Cejudo, a su vez, ofreció poesías encomiásticas a todas las primeras obras publicadas de Lope de Vega: *La Dragontea* (1598), *La Arcadia* (1599), *El Isidro* (1599) y *La Hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (1602).

Es de notar que en una de las poesías laudatorias que ofreció Cejudo a Lope aparece por primera vez una palabra clave que se convertirá después en su apodo literario: el Fénix. Veamos dos quintillas de Cejudo que figuran en los preliminares de *El Isidro* de Lope.

> Tres figuras tiene el cielo,
> que el río Erídano son,
> Cisne, y Lira de Anfión:
> Pero ya las trueca el suelo
> por tres de más perfección.
> De Isidro, el canto, es la Lira,
> Lope es el Cisne que admira,
> y Erídano Manzanares,
> y su Vega los altares,
> adonde el Fénix respira[15].

Como todos saben, el Fénix es símbolo de la inmortalidad. El *Diccionario de Autoridades* explica así esta particularidad: «Vive muchos años; y cuando se siente falta de su vigor natural, fabrica sobre una palma un nido de leños olorosos, sobre el cual se sienta, y batiendo las alas a los rayos del Sol, los enciende y se abrasa y quema en ellos, hasta hacerse ceniza, de la cual sale un gusanito blanco, que crece muy presto, y toma forma de huevo, del cual renace otro nuevo Fénix como el primero»[16]. Es decir, para ser inmortal hay que renacer. El Fénix, aunque es legendario, sí que renace, por eso forma parte de otra imagen en relación

14 *Ídem*, pp. 318-319, 322.

15 Entrambasaguas, Joaquín de, ed., *Obras completas de Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1965, vol. I, p. 267.

16 Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil en tres tomos, Madrid, Gredos, 1979, vol. V, p. 250, col.a. en el tomo III.

con Cristo. Sebastián de Covarrubias dice en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*: «Y así Plinio y Tácito, como Dión, concurren haber sido vista este ave en Egipto, siendo cónsules Paulo Fabro y L. Vitellio, que vino a ser un año antes de la muerte de Tiberio, concurriendo con la de nuestro Redentor Jesu Christo y su gloriosísima Resurrección, de que parecía pronóstico [...] La consideración es pía y muchos han formado geroglíficos de la Fénix, aplicándolos a la Resurrección de Nuestro Redentor»[17]. Entonces, ¿por qué Miguel Cejudo aplicó este ave legendario a Lope de Vega? ¿Se murió Lope, y renació? Para contestar a esta pregunta hay que remontarse al año 1597.

4. «Resucitó mi *Dragontea*»: Lope lucha contra las autoridades[18]

Fray Pedro de Padilla, del Monasterio del Carmen en Madrid, firmó la aprobación de *La Dragontea* de Lope el 9 de diciembre de 1597, pero no le dieron la licencia para imprimir. Lope fue a Valencia para publicar su desafortunada obra, pero no abandonó el deseo de publicarla en Madrid. Otra vez acudió al Consejo de Castilla, a pedir la licencia pero otra vez se la negaron. Ya en el otoño del año siguiente Lope estaba planeando otra estrategia: publicar un libro titulado *La Hermosura de Angélica*. Cuatro años después, por fin, salió a luz *La Hermosura de Angélica* pero *con otras diversas rimas*. Detrás de este título camuflado se escondía *La Dragontea*[19]. Probablemente intervino en esta estrategia don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla[20], a quien Lope de Vega le dedicó su comedia *La buena guarda* en la *Parte XV* (1621). En su dedicatoria confesó Lope de esta manera: «A sombra de su valor tuvo vida mi *Angélica*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*»[21]. Frey Miguel Cejudo, como hemos dicho, ofreció poesías laudatorias a ambas obras lopescas: *La Dragontea*, publicada en Valencia en 1598, y *La Hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, publicada en Madrid en 1602. Entre estas dos obras salieron a la luz otras dos: *La Arcadia* y *El Isidro*, obras

17 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facsímil, Madrid, Turner, 1979, p. 589, col.a.

18 Aquí reproduzco de forma resumida y modificada una parte de mi artículo que figura en la nota 7.

19 Sobre estos datos, véase Moll, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 213-222, sobre todo pp. 214-215.

20 Véase Montoto, Santiago, *Lope de Vega y don Juan de Arguijo*, Sevilla, Imprenta del Arenal, 1935, p. 17.

21 Véase Case, Thomas E, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975, p. 131.

publicadas en 1598 y 1599, respectivamente, en las cuales figuran también las poesías laudatorias de Frey Miguel Cejudo. Es muy probable, a nuestro parecer, que el humanista manchego pudiera tener alguna oportunidad de saber cómo marchaba el nuevo plan de Lope. De eso sigue naturalmente que a Miguel Cejudo se le ocurriera la idea de emplear la palabra Fénix al redactar la poesía encomiástica para Lope de Vega.

5. Epílogo

Después de publicar en Madrid *La Hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, Lope fue a Sevilla para reunirse con Micaela de Luján en busca del favor de su mecenas don Juan de Arguijo[22]. Desde entonces, Lope de Vega y Miguel Cejudo permanecían incomunicados. Bien dice el refrán: Ausencia, al más amigo, presto le pone en olvido. Pero diez años después, el poeta de Valdepeñas volvió a ofrecer una décima a *Los Pastores de Belén* de Lope. Allí encontramos otra vez la palabra Fénix, cuya imagen de Lope, probablemente, no podía alejar Miguel Cejudo de sí mismo.

> Lope, si el Cielo divino
> te obliga con fuerza tanta
> a que por la tierra santa
> andes siempre peregrino,
> es que por este camino
> vida los Cielos te dan.
> Años de Fénix serán
> que el tiempo jamás impida
> pues eternizas tu vida
> en las aguas del Jordán[23].

Nuestro poeta, siempre en términos ambiguos, no escribió ni más ni menos, y se murió para llevarlo todo consigo mismo hasta la sepultura, sobre la cual se pondría el «epitafio compuesto por él mismo». Hoy casi completamente olvidado, sin embargo, Frey Miguel Cejudo merece la atención, no por lo que escribió sino por lo que no dejó escrito.

22 Véase Montoto, Santiago, *op. cit.* (nota 20).

23 Lope de Vega, *Pastores de Belén*, Madrid, 1612, preliminares. (He utilizado el ejemplar R/ 30.712 de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

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)

Víctor Infantes

Esta sexta entrega de nuestra investigación sobre los títulos de la prosa áurea tiene unas características especiales. Siempre que comenzamos la puesta en escrito de alguna de las titulaciones ya tratadas nos vemos en la obligación de avisar al lector de ciertos requisitos: resumir las antecedentes, justificar el nuevo rótulo y dar cuenta de los textos y las obras que han sido motivo de nuestras pesquisas, tanto las incluidas como las rechazadas; rendir cuentas, en fin, de las búsquedas, los problemas, y, por supuesto, las (necesarias) conclusiones. En unos cuantos años, y por necesidad crítica, hemos tenido en las manos unas cuantas centenas de libros áureos, que tampoco nos han venido —dicho sea de paso— nada mal; en muchas ocasiones nos quedamos antes con la edición original que con algunas ediciones actuales. Para nuestros presupuestos es imprescindible —y el exordio es bien necesario en esta ocasión— trabajar sobre tres presupuestos básicos: cotejo (y lectura) de todos los testimonios, tanto manuscritos (si existen) como impresos (que existen más que los otros); relación y explicaciones de las coincidencias y similitudes, y comprobación de la existencia de unas características comunes que podrían (o no) constituir un género literario en las obras acogidas bajo esa denominación concreta. Los resultados andan hace años por diferentes *actas* impresas[1].

1 Véase la «(I)», en Arellano, Ignacio, Pinillos, M.ª Carmen, Serralta, Frédéric y Vitse, Marc, eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, III, pp. 265-272; la «(II)», en Whicker, Jules, ed., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995 Birmingham II Estudios Áureos I*, Birmingham, The University of Birmingham, 1998, pp. 310-318: la «(III)», 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, 2, pp. 845-855; la «(IV)», en Sevilla, Florencio y Alvar, Carlos, eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Madrid, 6-11 de Julio de 1998. III Hispanoamericana, Lingüística, Teoría Literaria*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas/Editorial Castalia/Fundación Duques de Soria, 2000, III, pp. 641-654

Si empezamos por *libro* y seguimos por *crónica*, *historia* y *tratado* no fue por más motivo que intentar reunir en la investigación básica unas (ciertas) afinidades que parecían revelarse entre las tres primeras —como de hecho demostraron los datos, en buena medida, más tarde—, y dejamos la de *tratado*, y, desde luego, la de *cuento*, como denominaciones separadas de los problemas de la verosimilitud histórica de los libros de caballerías, la narrativa caballeresca breve y demás parentela de héroes literarios que poblaban la ficción (y la no ficción) de la prosa de los Siglos de Oro. Intuíamos desde el principio que la de *cuento* era de las más complejas, pues si los asideros bibliográficos de las otras titulaciones eran bien escasos —para algunas de ellas simplemente inexistentes— y nunca se habían abordado de forma sistemática, en el caso del *cuento* áureo la crítica llevaba varios decenios dando cuenta de su importantísima presencia, y (lógicamente) atendiendo a muchos de sus problemas y características. Por ello, que la dejáramos para el final no tenía otro motivo que contar necesariamente con una copiosa bibliografía previa y con la existencia de un desmesurado número de testimonios que nunca parecían acabar; de hecho siguen presentándose continuamente a cada rastreo lector de los interesados. El vacío crítico de las otras rotulaciones estaba, en esta ocasión, bien poblado de ilustres antecesores, aunque no por ello detuvimos nunca la búsqueda, el cotejo y el análisis de las muchísimas manifestaciones que salían a cada paso de la investigación. Cuando nos pusimos a preparar los resultados estadísticos y, con ellos, las conclusiones, aparecieron bien delimitados tres problemas —e inmediatamente otro más— que necesariamente teníamos que tener muy presentes.

El primero de ellos hace referencia a un aspecto fundamental, pues, si en las demás titulaciones tratadas la razón de ser de su estudio era saber —tras los datos— si estábamos ante unas características comunes que las constituían en género, en el caso del cuento se parte de una conceptualización harto diferente: basta con recopilar unos cuantos ejemplos para darnos cuenta en seguida de que el género viene constituido ya desde el periodo medieval; es más, el cuento se estudia dando por existente su *tipificación* genérica, y tan sólo parece restar el análisis de (pequeñas) variantes *retóricas* al hilo de tal o cual testimonio. Unas cuantas antologías, las de Chevalier[2] y Soons[3] (por ejemplo), dan buena prueba de todo lo dicho. El segundo problema es que su denomina-

y la «V», en Strosetzki, Christoph, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro Münster 1999*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 730-736.

2 Véase, cronológicamente, Chevalier, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975; *Cuentos españoles de los siglos XVI*

ción —al fin y a la postre nuestro más directo dilema— es absolutamente uniforme —*cuento*—, tan sólo alterada (si acaso) por adjetivaciones de muy escasa precisión estética: donoso, breve, largo, vulgar, gracioso, etc.[4]. El tercero radica en que su habitual brevedad los incluye necesariamente en otras obras, donde se insertan (por tanto) en otros contextos textuales de muy diferente condición literaria (y no literaria): crónicas, misceláneas, florestas, libros de pastores, de caballerías, diálogos, y todo el largo etcétera de la prosa de los Siglos de Oro, sin excluir el teatro y algunas obras poéticas. Por otro lado, en ciertos y significativos testimonios aparecen reunidos formando una colección (textualmente) unitaria; valga citar dos de las más conocidas: *El buen aviso y portacuentos*, de Juan de Timoneda (Ioan Mey, Valencia, 1564)[5], por el lado impreso, o los *Cuentos que contó* Juan de Arguijo (recopilado, incluso después de muerto el autor en 1622, entre 1619 y 1624)[6], por el manuscrito.

Ante este panorama, poco o apenas nada más había que hacer; si acaso, aportar más referencias de las ya habitualmente conocidas, pero esta labor de zahorí literario tan sólo sirve para añadir unos cuantos testimonios más a una ya de por sí abundantísima floresta. De estos problemas éramos más o menos conscientes, y, aún a pesar de ellos, no dejamos de rastrear, leer y anotar cuanto cuento contaron a lo largo de los (casi) dos siglos de nuestro interés. Pero no iban por esos caminos nuestros desvelos, y parecía que teníamos que cerrar nuestras «tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea» con el consabido resumen (de resúmenes) y... poco más. Faltaba otro problema, éste más imprevisible, pues preparando esta entrega —y hace escasos meses— apareció la tercera publicación de Carmen Hernández Valcárcel.

y XVII, Madrid, Taurus, 1982 y *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983 (más: *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978; *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi 6, 1982 y *Cuento tradicional, cultura, literatura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999).

3 Véase Soons, Alan C., *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro. Estudio y antología*, London, Tamesis Books, 1976.

4 No ha lugar en esta ocasión andarse con cuestiones etimológicas, pues el asunto viene (bien) definido desde Antonio de Nebrija: «como fábula, *narratio*, *-onis*» (*cfr. Vocabulario de romance en latín*, ed. de Gerald J. Macdonald, Madrid, Castalia, 1981, p. 60), y sólo en los textos medievales entra (en rara ocasión) en competencia con '*computus*'.

5 Véase la edición de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Joan Timoneda y Joan Aragonés, *Buen aviso y Portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

6 Véase la edición de Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979.

Esta investigadora ya nos había brindado hacía un decenio un atractivo estudio sobre *El cuento en el teatro de Lope de Vega*[7], del que tomamos nota puntual para nuestro interés, aunque bien es verdad que se alejaba de nuestra recopilación inmediata; la segunda salió cinco años después, *El cuento medieval español*[8], pero la apretada antología del medioevo no recogía, precisamente, aquellos cuentos que más nos interesaban en su desembarco impreso en el Siglo de Oro y, por tanto, tampoco nos servía de paradigma de análisis[9]. El tercero es harina de otros costales críticos, pues en el recientísimo *El cuento español en los Siglos de Oro. I. Siglo xvi*[10] la autora ofrece un panorama teórico y antológico lo suficientemente completo como para replantearnos nuestra indagación denominativa. Muchos de los testimonios más significativos están ahí recogidos; la investigadora confiesa haber «explorado más de 4.000 cuentos, de los cuales presento unos 500», y también el andamiaje retórico que sustenta las características retóricas —y, entre ellas, y aunque al sesgo, la titulación— que los instituyen en género. Véase, si no, la «Preceptiva explícita en el cuento» que le sirve de resumen[11]. Es, por tanto, de ley reconocer su aportación, y, en nuestro caso particular, alegrarnos (y lamentarlo calladamente).

Es obvio que pueden añadirse más referencias y más obras, pues, aún recordando que se trata de una antología, hay algunos cuentos, con sus respectivas características singulares y con su anclaje retórico en los textos en los que se insertan, que bien podrían figurar en sucesivas *addendas* de su selección; (tal vez) citaremos algunos sin otra pretensión que la de rellenar celdillas de una inmensa colmena[12], pero nuestro interés inmediato no va (desde luego y para este caso) por esa dirección. Nos interesan las excepciones, es decir, el conocimiento de la existencia del cuento aislado, sólito y dado a conocer de forma independiente, que por el enunciado de su titulación y de sus características literarias —y ahí radica nuestro interés— pueda indicarnos la pertenencia genérica al mausoleo en donde yacen enterrados los miles de cuentos del nuestro Siglo de Oro; que, recordamos, siempre aparecen insertos en la estructura na-

7 Kassel, Reichenberger, 1992.

8 Murcia, Universidad de Murcia, 1997.

9 Como tampoco nos ha servido el colectivo recopilado por Zink, Michel y Ravier, Xavier, eds., *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge. Actes du Colloque de Toulouse (Janvier 1986)*, Toulouse, Universidad de Toulouse, 1987.

10 Murcia, Universidad de Murcia, 2002.

11 En las pp. 123-131 de *El cuento español*, *op. cit.* (en texto, *cfr.* nota 10).

12 Remitimos a *CORDE* (y gracias, como siempre, Juan Carlos) donde rastreamos cerca de 500 testimonios en unos 100 documentos, de donde sólo sirvieron la mitad, pero allí hay muchos *cuentos* todavía para llenar otra *floresta*.

rrativa de otros textos genéricos, salvo media docena de unitarias *antologías* al uso: Arguijo, Timoneda, Santa Cruz y poco más.

Bien sabemos que los testimonios son escasísimos; de hecho van a representar la excepción que confirma el género pero no serán por ello inexistentes, y su presencia no hará sino corroborar algunos intentos *editoriales* de acercar al lector un representante literario de excepción, que a lo largo de dos siglos se le presenta envuelto en la cobertura literaria de otras obras. Curiosamente, además, los rarísimos ejemplares conservados en la actualidad nos indican dos momentos cronológicos muy diferenciados: los inicios del siglo XVI y las estribaciones del XVII; como si entre ambos periodos el espacio de la difusión lectora del cuento lo hubieran ocupado los cientos de libros que lo incluyeron entre sus páginas, y, desde luego, la incesante (y bien documentada) tradición oral.

Otra razón (harto evidente) nos impulsa a ello. El cuento se inserta en un texto por muy diferentes motivos, Hernández Valcárcel señala (entre otros) la «divulgación pre-periodística o seudoenciclopédica [...] como *exemplum* argumentativo», el «uso conversacional, donde el cuento es un instrumento de elocuencia y manifestación de sabiduría e ingenio» y la «recreación y diversión [...] aunque a veces se deslice en ellos un cierto aire moralizador»[13]; que, unido a sus fuentes (*tradicionalmente*) orales y (más raramente) escritas, nos ofrece el microrelato literario del cuento en un sinfín de obras del Siglo de Oro. Salvo las escasísimas antologías unitarias de cuentos publicadas en este periodo, es evidente que el lector se acerca a la lectura de la obra en cuestión por otros motivos (digamos) *culturales*, y que en ella se encuentra, al hilo de determinados pasajes, con los cuentos. No se nos ocurre pensar que el comprador (lector) de *El cortesano* de Castiglione, *La lozana andaluza*, los *Diálogos de filosofía natural y moral* de Pedro de Mercado o los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* de Juan de Pineda adquiera estas obras porque incluyen (algunos) cuentos en sus contenidos; (quizá) menos todavía el lector cómplice (de los manuscritos) de *El Crótalon*, *El Scholástico* o *El viaje de Turquía*. La existencia del cuento en impresión aislada responde, sin duda alguna, a un intento editorial de buscar ese lector que sólo es lector de ese cuento, dotándole de una exclusividad literaria y textual de la que carece originalmente, al presentarse entre la diversidad temática y argumental de otra obra que lo acoge. Estamos de acuerdo con Hernández Valcárcel cuando ofrece un resumen de la condición genérica del cuento áureo[14]:

13 En *El cuento español*, *op. cit.* (en texto, *cfr.* nota 10), p. 126.
14 *Ibíd.*

> Se deduce de estas macroestructuras funcionales que el cuento en el siglo XVI no se ha desprendido todavía de una cierta función utilitaria, aunque de signo muy diferente a la que tenía en la Edad Media. Por encima de una función moral se impone una lúdica o seudocientífica; todavía nos encontramos con un género frívolo pero con utilidad intelectual más que moral. Habrá que esperar al Romanticismo para encontrar un cuento francamente independiente.

Está, sin duda, en lo cierto, pero valga ratificarlo con las excepciones, que las hubo, y bien significativas por cierto, de acercar al lector áureo el cuento como una obra solitaria y autónoma.

Las excepciones que mencionamos no llegan a media docena de textos, y uno de ellos, un cuento que Hernández Valcárcel rotula (no sin cierta razón) como «conjunto de cuentos»[15], no se titula precisamente «cuento», por más que tipológica, literaria y originalmente lo sea. Tampoco pueden faltar las excepciones en estas excepciones, con otro breve grupo de textos que en su condición manuscrita se titulan expresamente «cuento», pero que en su trasvase a la difusión editorial cambian intencionadamente la denominación. Comencemos por la cita de estos últimos.

El famoso manuscrito h. I. 13 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial acoge una significativa miscelánea hagiográfico/literaria de singular importancia en el contexto de la transmisión medieval de los textos allí contenidos[16]; nos importa, ahora, señalar cuatro de ellos que en el *incipit* y el *explicit* (cuando lo tienen) indican lo siguiente:

1) «Aquí comiença la estoria del Rey guillelme [...] Aquí se feneçe la estoria e el cuento del Rey guillelme de Inglaterra» [fols. 32r-48r], la disimilación de 'cuento'/'historia' importa menos —es siempre ficción al fin y al cabo— que el hecho de que en sus ancestros literarios aparezca como *Conte de Guillaume d'Angleterre* y *Dit de Guillaume d'Engleterre* —versiones francesas en prosa y verso, respectivamente—, pero en su aparición impresa sea (editorialmente): *El rey don Guillermo. Chrónica del rey don Guillermo* (s. i., Toledo, pero: Miguel de Eguía, 1526) y *El Rey don Guillermo. La corónica del Rey don Guillermo* (Domenico de Robertis, Sevilla, 1533)[17]. En este caso, y aun contando con las fuentes

15 *Ibíd.*, pp. 77-78, la cita, en p. 77.

16 Valga citar (todavía) el artículo de Maier, John R. y Spaccarelli, Thomas, «Ms. Escurialense h. I.13: Approaches to a Medieval Anthology», *La corónica*, 11, 1 (1982), pp. 18-34.

17 *Cfr.* todas estas cuestiones, y otras muchas sobre la obra, en la magnífica edición de Baranda, Nieves, *Chrónica del rey Guillermo de Inglaterra. Hagiografía, política y*

galas, estamos ante una «estoria», más que ante un *cuento* por extensión y contenido, y la mención del *explicit* debemos considerarla una reduplicación semántica de su condición *ficcional*; de hecho, esta anómala titulación de *crónica* —extraña en el grupo genérico de las *historias* y que sólo comparte con el Cid y el Fernán González— la incluíamos en uno de los grupos de este género, el formado por aquellas obras que «tienen, a pesar del tratamiento *literario* tópico del héroe, un referente histórico objetivo»; quizá por ello «la mención de crónica pretendía recuperar para un lector (literario) un componente verídico en relación con la existencia de un personaje real, aunque tan alejado ya de los hechos que se había vuelto legendario para su lectura en el Siglo de Oro»[18].

2) «Aquí comiença el cuento muy fermoso del enperador otas de Roma e de la Infante florençia e del buen cauallero esmero. Bien oystes en cuentos e en Romanços [...] Aquí feneçe nuestro cuento» [fols. 48r-99r], al no pasar a la transmisión impresa, la obrita —un cuento por extensión y contenido— se ha quedado con su (correcta) titulación: *Cuento muy fermoso del Emperador Otas de Roma*[19].

3) «Aquí comiença vn muy fermoso cuento de vna sancta enperatrís que ouo en rroma e de su castidat», que (al igualmente) no pasar a la transmisión impresa, la obrita —otro cuento por extensión y contenido— se ha quedado en su (correcta) titulación: *Fermoso cuento de una santa enperatrís que ovo en Roma & de su castidat*[20].

4) «Aquí comiença un noble cuento del enperador carlos maynes de rroma e de la buena enperatrís seuilla su muger. Sennores agora escuchat e oyredes vn cuento marauillosos que deue ser oýdo» [fols. 124r-152r], que al pasar a la tradición impresa adquiere la titulación de *Hystoria de la reyna Sebilla* desde la primera edición que conserva la portada [Sevilla, Juan Cromberger, 1532], y, a partir de ella, en las numerosas impresiones posteriores[21]; en este caso, y aun contando con las fuentes galas, es-

aventura medievales entre Francia y España, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1997, en especial pp. 17-19 y 62-65.

18 Véase Infantes, Víctor, «Tipologías [...] (III)», *op. cit* (en texto), pp. 854-855.

19 Hay edición moderna de Herbert L. Baird, *Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma*, Madrid, RAE, 1976, el texto en, pp. 13-126.

20 Hay edición moderna de Benaim de Lasry, Anita, *Carlos Maynes and La enperatrís de Roma. Critical Edition and Study of Two Medieval Spanish Romances*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, el texto en, pp. 175-226, con la (re)titulación inglesa en «*romance*».

21 La *princeps* de la obra carece de la primera y última hojas y se trata de un impreso toledano de Pedro Hagenbach fechable hacia 1500-1503; Véase Infantes, Víctor, «Las historias caballerescas en la imprenta toledana (II). Manuscrito, impreso y transmisión: Toledo, 1480-1518», en Freixas, Margarita e Iriso, Silvia, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM. Santander 22-26 de septiembre de 1999 Palacio de la Magdalena Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, Santander, Consejería

tamos ante una «estoria» —y así se titulará siempre en su posterior transmisión impresa—, más que ante un *cuento* por extensión y contenido[22]. Además, se ha cambiado el nombre del protagonista principal por el de su mujer, quizá para no confundir en el ámbito (ya) de la difusión editorial esta *historia* con la de *Historia de Carlomagno y los Doze Pares de Francia* que había aparecido en 1521, con ediciones de 1515, 1528 y 1534 del mismo Juan Cromberger[23].

Es fácil observar que las cuatro obras tienen la titulación de *cuento*, aunque la primera de ellas (en realidad) no lo sea en su sentido estricto y aparezca posteriormente como *crónica*, y que las dos que no han pasado a la transmisión impresa mantengan (lógicamente) su rotulación; mientras que la última, *cuento* como tal a todos los efectos *retóricos*, se transforma en *historia* —que viene a ser lo mismo, y hay numerosos testimonios de esta asimilación[24], salvo (quizá) en lo relativo a la extensión— cuando ve la luz editorial. Es obvio que los códigos de la titulación impresa imponen sus características cuando un *cuento* aislado se ofrece a un lector *editorial*.

Otros dos casos singulares, (de nuevo) excepciones de las interferencias entre la asentada tradición oral del cuento y su trasposición al ámbito de la edición, son los de la *Historia de Griseldis* y el famoso *Abencerraje*. El primero, sin duda una *novella* —no en vano nos llega desde las estribaciones del *Decamerón* (X, 10) con Petrarca por medio— que en su transmisión editorial europea se llamó siempre «historia», incluso en las ediciones latinas de la versión epistolar de Petrarca (*Seniles*, XVII, 3), y que en su impresión castellana siguió la misma rotulación: *Historia de griseldis Marquesa de Saluces, a exemplo delas dueñas casadas, prouocándolas a obediencia, paciencia, y constancia, y a toda virtud*[25]; pero resulta (simplemente) curioso que cuando el dramaturgo

de Cultura del Gobierno de Cantabria/Año Jubilar Lebaniego/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, I, pp. 303-316, en particular, pp. 308-310 y Nieves Baranda, «El dinamismo textual en la prosa de cordel: a propósito de la «Reina Sebilla», *Thesaurus*, LIV, 1 (1999), pp. 269-288.

22 Valga citar la edición moderna del *cuento* de A. Benaim de Lasry, *Carlos Maynes*, *op. cit.* (nota 20), pp. 113-173, que mantiene la titulación del manuscrito, y de la *historia* de Nieves Baranda, *Historias caballerescas del siglo xvi*, Madrid, Turner, 1995, I, pp. 417-496.

23 Véase Baranda, Nieves, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en Lacarra, M.ª Eugenia, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 183-191.

24 Baste recordar que hay testimonios recogidos desde Alfonso X, pasando por *Cárcel de amor* y otros textos del siglo xvi, hasta el *Quijote*. Pueden verse, (ya) sin necesidad de cita, en *CORDE* (y de nuevo las gracias a Juan Carlos).

25 Véanse todos los pormenores del asunto en la reciente edición de Juan Carlos Conde y Víctor Infantes, *La Historia de Griseldis (c. 1544)*, Viareggio/Lucca, Mauro Baroni, 2000.

Pedro Navarro escribe su *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluzia, llamada Griselda* (s. l., s. i., 1603) nos recuerda que sus fuentes son «En el libro Suplemento / podeys leer este cuento, / y en vn otro pequeñuelo, / que se llama el Patrañuelo»[26], pues al no conocer (obviamente) la edición impresa titulada «historia», su referente denominativo es (con evidente lógica oral) la de «cuento». El segundo afecta al *Abencerraje*: ya expusimos a propósito de la titulación de *historia* los pormenores de su complicada denominación[27], pues su mejor editor lo titula como *El Abencerraje*, con el subtítulo de «novela» pero los testimonios de su tradición impresa y manuscrita se niegan a reconocerlo como tal, pues en las dos *Crónicas* impresas donde se encuentra [1561 y s. a.] indican: «Dize la Chrónica», su inclusión en la *Diana* de Montemayor [1562]: «ora fuese historia o algún acaescimiento [...] acabada la historia», en el manuscrito: «Historia del Moro y Nárvaez», pero en el *Inventario* de Villegas [1565]: «Dize el cuento»; es evidente (de nuevo) que los diferentes autores implicados en la (re)creación de la obra remiten y (re)conocen fuentes muy distintas.

Nos quedan mencionar los cuentos exentos, las excepciones que antes indicábamos, que, como no podía ser de otra manera, también están llenas de excepciones.

El primero de ellos es el famoso *cuento* de *Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a vnos mercaderes*, hasta hace poco (sólo) conocido en dos ediciones exentas de comienzos del siglo XVI (Burgos, Fadrique de Basilea o Alonso de Melgar, *c.* 1515-1519 y Sevilla, Jacobo Cromberger, *c.* 1528-1530)[28], único y solitario ejemplo de un *cuento* editado aisladamente en todo el Siglo de Oro; aunque por su ensamblaje estructural sea un «conjunto de cuentos», como lo define Hernández Valcárcel[29], estamos (sin duda) ante un experimento editorial que, por las razones que sean —y Baranda ha sugerido algunas muy convincentes[30]— no cuajó en el universo áureo de la litera-

26 Véase el pasaje, con comentario e identificación, en Conde, Juan Carlos, «Un aspecto de la recepción del *Decamerón* en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda», *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario (2001), pp. 351-371, en particular, p. 361 (y Conde, J. C. e Infantes, V., *La Historia*, *op. cit.* (nota 25), p. 50).

27 Véase Infantes, Víctor «Tipologías [...] (IV)», *op. cit.* (en texto), p. 651; nuestra (auto)cita nos ahorra las comillas y las menciones bibliográficas.

28 De ambas hay edición facsímil de Baranda, Nieves, Madrid, El Crotalón, 1985, y allí está recogida la mención de otras ediciones de la obra.

29 En *El cuento español*, *op. cit.* (en texto, *cfr.* nota 10), pp. 77-78; lástima que no mencione (para nada) su condición de *texto impreso*, con todo lo que ello conlleva para su caracterización, y (tampoco) la citada edición facsímile.

30 Véase Baranda, Nieves, «Noticias sobre el primer cuento impreso de la literatura española: *Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a vnos*

tura popular impresa. De estas sólitas ediciones, junto a la mención de una posible impresión catalana del ¿mismo cuento? titulada «Pages e falcia tot nasque vn dia [...] Era vn pages pobre qui no avia sino vn ase e vn.» (s. i., Gerona, 1512) que poseyó (como casi siempre) Hernando Colón y que hoy nos es totalmente desconocida[31], se pasaba a una edición del siglo XVIII (Herederos de Juan Jolís, Barcelona, s. a., pero entre 1759 y 1770) donde aparecía con otra (extraña) titulación: *Verdadera relación de cómo un rústico labrador (aunque en este negocio no lo mostró) con su buena astucia, y pronto consejo de su Muger, engañó a dos Mercaderes por muy gentil y gracioso estilo*, con un (más que curioso) subtítulo: «Ahora nuevamente puesto en prosa» y con una (no menos peregrina) atribución: «Por el Maestro Juan Hernández de Tornón». Extraña sobremanera lo de «Verdadera relación» pues este rótulo, con sus precisas características retóricas, afectaba a un tipo de prosa breve e informativa que desaparece a mediados del siglo XVII[32]; aunque lo curioso del caso es que, a cambio, sí se mantiene en el ámbito exclusivo de los pliegos sueltos poéticos posteriores, pero como expresión denominativa de que allí se *relata* algo, no como marca denominativa de un *género* específico, el de las *relaciones de sucesos*. ¿Parece entonces lícito pensar que hubo una *(verdadera) relación* en verso, que «ahora nuevamente [se ha] puesto en prosa»?, pues es más que probable, especialmente porque al aparecer una nueva (y totalmente desconocida) edición el asunto deja de ser un (aparente) capricho de las titulaciones dieciochescas. Efectivamente, con el mismo título: *Verdadera relación, de cómo un rústico Labrador (aunque en este negocio no lo mostró) con su buena astucia, y prompto consejo de su muger, engañó a dos Mercaderes por muy gentil, y gracioso estilo*, con el mismo epígrafe: «agora nueuamente puesto en prosa», aunque con otra (peregrina) atribución: «por el Bachiller Manuel Sabio, natural de Albarrazín» nuestro cuento se imprimió casi un siglo antes (Zaragoza, Herederos de Diego

mercaderes (*c.* 1515)», en Criado de Val, Manuel, ed., *Literatura Hispánica Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento (Pastrana, 1986)*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 210-219.

31 Véanse los datos recogidos (y comentados) por Baranda, N., «Noticias [...]», *op. cit.* (nota 30), p. 214.

32 Véanse todos los pormenores de esta tipología en Infantes, Víctor, «¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)», en García de Enterría, M.ª Cruz, Ettinghausen, Henry, Infantes, Víctor y Redondo, Agustin, eds., *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750) Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, Alcalá de Henares, Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Publicaciones de La Sorbonne, 1996, pp. 203-211.

Dormer, 1694)[33]. Poco importa ese «Manuel Sabio» al que aparece atribuido —el apellido huele a una lexicalización más que pretenciosa—, y mucho, en cambio, el momento cronológico, pues en estas fechas —de nuevo lejos ya de la vida editorial de las *relaciones de sucesos*— nos vamos a encontrar (los) otros cuentos impresos exentos en nuestro (ya tardío y la verdad es que poco relumbrante) Siglo de Oro.

Nuestra *Verdadera relación* comparte espacio editorial con otras dos obritas, y seguimos (no creo que ocasionalmente) con matrimonios rústicos, burlas y engaños femeninos: el *Cuento muy gracioso que sucedió a vn arriero con su muger, y fue que porque no se santiguaua de las mugeres, quando ya fuera, su misma muger le hizo vna burla, dándole vn mal rato, auiéndole primero embriagado, y rapado la barua toda, y hecho la corona. Y de vna vengança que tomó el marido de su muger por la burla que dél hizo* y el *Gracioso cuento, y ardid, que tuvo vna muger para engañar a tres demonios, por librar a su marido de cierta promessa que les avía hecho; y la traza que dio para salir de su intención, es de mucho aviso y curiosidad* [...]*; y lleva al fin vn Romance, de cómo el Rey Don Alfonso ganó a a Toledo.*

La primera de ellas aparece en la *princeps* (hoy conocida), de muy a comienzos del XVII (s. l., s., i., 1603), atribuida a Francisco de Medina, pero tras esta solitaria impresión su mayor difusión editorial la va a tener a finales del siglo, con dos ediciones del mismo año (Zaragoza, Pedro Lanaja, 1680 y Sevilla, Juan Cabezas, 1680); la primera a nombre del famoso autor de pliegos sueltos Benito Carrasco del Mármol[34] y la segunda con la autoría de Pedro Malverde, «natural de Murcia»[35]. Los títulos de ambas varían escasamente: en la primera aparece como *Cuento gracioso, que sucedió a vn harriero con su muger. Y fue, que porque no se santiguava de las mugeres como del diablo, su muger le hizo muchas*

33 Agradezco de corazón a su poseedor la fotocopia y la noticia de su existencia. El impreso tiene una graciosa estampeta en portada del rústico en su burro, y los sangrados de las ediciones del siglo XVI aparecen mantenidas pero ahora nominadas como «Capítulos». El texto, salvo las (re)adaptaciones fonéticas y lingüísticas de época, es el mismo.

34 Este polivalente autor de numerosísimas obras poéticas en pliegos del siglo XVI aparece en esta ocasión con un segundo apellido, si es que se trata del mismo, dada su extensa producción —y sus no menos atribuciones— se nos presenta un siglo después (casi) como un tópico de autoridad; véase. Izquierdo Villaverde, Juan Carlos, «Un acercamiento a la obra de Benito Carrasco: autor en pliegos sueltos», en García de Enterría, M.ª Cruz, y Cordón Mesa, A., eds., *Actas del IV* [...] *(AISO)*, *op. cit.* (nota 1), 2, pp. 857-869.

35 De este pliego sevillano hay edición en los encartes preparados por Antonio Pérez Gómez para la revista *Monteagudo* bajo el rótulo de *Literatura murciana de cordel*, hace el nº 7 de 1954.

burlas, dándole vn mal rato, vistiéndole vn Ábito de Frayle, rapándole barba y cabeça, y lo demás que le sucedió, situando el arranque de la acción en Cuenca, y en la segunda, que se desarrolla en cambio en Valladolid (como en la *princeps*), *Cuento gracioso, que sucedió a vn arriero con su muger, y fue, que porque no se santiguava de las mugeres cuando iba fuera, su misma muger le hizo vna burla, dándole vn mal rato, aviéndole primero embriagado, y rapado toda la barba y haziéndole vna corona. Y de vna vengança, que tomó el marido de su muger, por la burla que le hizo*. Es necesario advertir que la fuente inmediata es un pliego suelto italiano del siglo XVI titulado (y no curiosamente): *Historia nova di tre donne, che ogni vna fece vna beffa al marito per guadagnare vn anello*. Tuvo una larga vida editorial y nuevas atribuciones autoriales, con más de una docena de ediciones hasta bien entrado el siglo XIX[36].

La segunda, que rememora un suceso acaecido en 1617, aparece a nombre de Francisco Aguirre y vuelve a publicarse (también) a finales del XVII (Juan Cabezas, Sevilla, s. a., pero *c.* 1675-1681), y en parecidas fechas a las dos ediciones del *Cuento* anterior y de la edición zaragozana de la *Verdadera relación de cómo un rústico labrador*. Ya en el siglo XVIII se conocen algunas ediciones posteriores, una de ellas de Juan Jolís, del mismo taller que la edición citada de la *Verdadera relación de cómo un rústico labrador*[37].

No parece casualidad —y no creemos en ella cuando se trata de ediciones de este tipo— que se publiquen hacia 1680 los tres únicos cuentos exentos de nuestra literatura áurea. Claro está que no se nos ha olvidado mencionar que las dos últimas obritas citadas, los dos cuentos graciosos, son en verso; el primero se inicia: «En Valladolid famosa, / tan rica de Ciudadanos», con la variante mencionada de: «En Cuenca Ciudad famosa, / tan rica de Ciudadanos», y el segundo: «Si me dan grato silencio, les contaré en tiempo breve»[38]. Quizá por ello cobra sentido literario el extraño epígrafe de la titulación de la *Verdadera rela-*

36 Varias las ofrece Wilson, Edward M., «Samuel Pepys's Spanish Cahp-Books, Part I», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, II, 2 (1955), pp. 127-154; «Part, II», *ídem*, II, 3 (1956), pp. 229-268 y Part, III», *idem*, II, 4 (1957), pp. 305-322; las citas que nos interesan en «Part, II», pp. 246-247.

37 Véase Wilson, E. M., «Samuel Pepys's [...], Part, III», *op. cit.* (nota 36), pp. 267-268.

38 Tiene un comienzo muy similar: «Si me dan grato silencio / os contaré en breve espacio», un pliego de Esteban Duch, titulado *Relación verdadera del nuevo reducimiento que se ha hecho en Barcelona de los Reales, sueldos, y sisenes, por su Excelencia, y Real Consejo, y por los Consejeros della, a los dies y seys de Mayo de este año. 1611* (Barcelona, Joan Amello, 1611), que nada tiene que ver con nues-

ción de cómo un rústico labrador, cuando señala «agora nueuamente puesto en prosa», ¿quiere decir que, aparte de las dos ediciones conocidas de principios del siglo XVI, la obra tenía una *versión* en verso, cuya amplia divulgación, que suponemos impresa, ha movido al Bachiller Manuel Sabio (el apellido obliga) a ponerla «nueuamente» en prosa? o ¿nos está (simplemente) recordando una tradición oral, desde luego versificada? No escasean los cuentos en verso en nuestras letras áureas, con la del Licenciado Tamariz a la cabeza[39], pero desde luego nunca fueron publicados exentos; por ello nos resulta cuanto menos verdaderamente curioso que, rebuscando en las «tipologías de la enunciación literaria de la prosa áurea» la titulación editorial exenta de cuento, hayamos tenido que encontrarla (precisamente) en unas obrillas en verso.

Nota bene. Tengo que agradecer el envío de la buena floresta de Jesús Maire Bobes, *Cuentos de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, AKAL, 2002; conocida después de redactar estas líneas y cuyo autor, para bien o para mal, oyó lo que en ellas se dijo.

tra obrita; véase. Cordón Mesa, Alicia, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos castellanos del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, nº 35.

39 Véase. Hernández Valcárcel, C., *op. cit.*, (nota 10), pp. 119-120, y los textos, con dos de los cuentos de Tamariz, la «Historia de Jocundo» y la «Novela del ahorcado», pp. 346-359.

Barroco virreinal de la Nueva España: *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano* de Francisco Bramón

Amalia Iniesta Cámara

Esta comunicación se enmarca en un proyecto de investigación acerca de Teatro Colonial como transformación del teatro español en América.

Para este trabajo me interesa considerar una obra teatral desde la perspectiva del relato de una fiesta religiosa en Indias, e indagar los primeros rasgos de una escritura propia. En él estudiaré un texto dramático de Francisco de Bramón, el auto sacramental titulado *Auto del Triunfo de la Virgen María y gozo mexicano*, incorporado en la novela *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, impresa en México el 4 de abril de 1620.

La figura del autor es ejemplo de un letrado colonial. Entre sus actividades en el México de comienzos del siglo XVII es significativa su vida clerical, y en el texto aparece el poeta como académico, opositor a la Facultad de Cánones.

Desde su condición de letrado y su pertenencia al círculo áulico de la sociedad de la Nueva España, Bramón escribe *Los sirgueros de la Virgen*, que contiene el auto sacramental en cuestión, al cual situamos en relación con el teatro sacro de Calderón de la Barca y el teatro de devoción y culto a la Virgen de Lope de Vega, que se utiliza para la propagación de la fe cristiana en Indias. La pieza teatral resulta ortodoxa en su factura dramática y en su concepción religiosa.

En el caso de Bramón y de la obra novelística y dramática que analizamos, nos encontramos con un eslabón de quienes comienzan a formar una cultura virreinal en Indias. Quisiera situarlo como mexicano y criollo de aquella sociedad nueva.

Nuestro dramaturgo contribuye a crear mundos culturales propios a partir de su textualidad. Se vale del aparato religioso del que procede para componer el auto sacramental y propagar la calidad de inmaculada de la Virgen. Para ello accede a personajes rústicos, los mismos de la novela, a la descripción minuciosa de la fiesta y a la representación del auto y su recepción, en todos los casos actuados por personajes del pueblo. Destaca el pastor-poeta que pertenece a la élite letrada de la corte.

Bramón posee una formación académica, universitaria, y pertenece al círculo de letrados de México colonial, sede de una corte rica en la cul-

tura española en América, formadora de una primera cultura hispano-americana refinada; es, pues, un letrado formado en una cultura española, aunque virreinal, en ese trasvase artístico entre la península y la Corte.

En el virreinato el sector dirigente lleva una vida espléndida. Entre sus actividades y distracciones ocupa un lugar principal la fiesta barroca, y en ella la representación de una obra de teatro.

Los aspectos barrocos de la obra podrían presentarse a partir del relato de la Fiesta: desde el marco escénico la fiesta religiosa constituye el despliegue de la vivencia teatral, de la actuación actoral, de la acción dramática y de la descripción del teatro mismo, desde el público que acompaña la festividad y asiste a la obra.

Por lo que respecta a los personajes, el poeta hace uso de la alegoría barroca en su construcción.

Son calificados de barrocos en otro sentido: la conjunción de las artes en la escritura y representación del auto y el carácter masivo del público al que eventualmente alcanzaría el mensaje evangelizador. Además, la mezcla de elementos españoles y autóctonos contribuye a la configuración barroca del texto. El gesto barroco aparece también en el relato de la Fiesta y en la puesta en escena, en la teatralidad de la celebración religiosa y naturalmente, en la representación del auto. Se trabaja internamente el carácter de lo teatral tan propio del barroco.

Si bien la narración de *Los sirgueros de la Virgen* está concebida en un ambiente principalmente renacentista, bucólico, pastoril, la prosa es de estilo manierista.

Sabemos que el «gozo mexicano» se relaciona con el ideario de la elaboración de México como lugar elegido para asiento de la Cristianidad y como privilegiado por la aparición de la Virgen, que son materia poética de los grandes letrados Sor Juana Inés de la Cruz —precisamente en su lírica y en su teatro sagrado— y Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Primavera Indiana*.

El juego de textos, intertextos y papeles que provoca el autor en el interior del texto mayor de la novela se hace muy interesante. Si bien no sería el conocido caso de teatro en el teatro, el narrador-religioso-poeta arma un conjunto de textos de distinta procedencia, aunque dentro de una unidad estructural, en la que una idéntica temática y argumentación se despliega en una variedad de aristas. En la celebración de la fiesta señalamos su preparación:

Bajo el manto de la alabanza de la Virgen María se despliegan los caminos para mostrar sus virtudes a través de meditaciones, explicaciones sobre el Pecado original, exposiciones de la doctrina cristiana o diálogos aparentemente casuales de pastores que se encuentran, se enamoran y platican con pastoras en un idealizado mundo arcádico. Graban —como el

pastor Anfriso— «los símbolos del nombre de la Virgen» en la corteza de un árbol; se describe a una pastora en su delicado amor a la Virgen; se convoca a todos los pastores para celebrar la Festividad de la Concepción. Marcilda promete levantar un arco triunfal en la puerta del templo al mejor estilo barroco, y Palmeiro ha de encargarse de los fuegos artificiales.

Esto es, se abren y multiplican los gestos culturales y religiosos a favor del mensaje fundamental de la pureza de la Virgen María, quien se aparece por primera vez en México a comienzos del siglo XVII. Y el narrador poeta reúne y suelta los hilos desde detrás de bambalinas en un curioso juego de dueño prestidigitador de la materia artística, pues emplea descripciones que crean una atmósfera pastoril renacentista: aparece como acomodador de los personajes atentos a ver la representación, introduce la misma a través de las explicaciones del prólogo; asoma por entre los parlamentos del personaje del Reino Mexicano, intercala poemas y canciones populares en la narración y en el texto sagrado; se desliza entre las didascalias que construyen pieza por pieza el mundo mexicano fundamentalmente musical, y sobre el final, nos guía con los personajes a la salida del teatro, al paso que nos muestra el edificio, la arquitectura del teatro mismo, y descubrimos con él el insigne trono de la Virgen, los cortinados, la suntuosidad acorde a su calidad. Ello ha de apreciarse en la narración y en las didascalias.

Situamos el complejo texto del escritor mexicano como de incipiente escritura americana. Como influencias en la composición destacamos: la tradición medieval española en la coreografía de las danzas de la Muerte, que construyen el personaje del Pecado; textos de la literatura sacra para la composición del auto, salmos en el edificio del teatro, personajes bíblicos y discusiones teológicas; utiliza intertextos sagrados. De la literatura clásica, acude a los mitos que unen a figuras sagradas, e incorpora alusiones y citas de las *Metamorfosis* de Ovidio, comentado y antologizado en la cultura medieval, y epigramas satíricos de Marcial.

Sigue modelos de composición de la tradición literaria española, si bien los resemantiza para el contexto novohispano: toma el arquetipo de la *Diana* de Montemayor y de la *Arcadia* de Lope para la construcción de la novela pastoril.

En cuanto al auto sacramental, cultiva el género que luego culminará en Calderón y en el Virreinato de Nueva España en Sor Juana Inés de la Cruz. El trabajo del letrado mexicano es de transculturación narrativa y dramática, a partir de modelos literarios de la literatura española renacentista y barroca, que supone a su vez la reelaboración de la tradición clásica. Transmite una visión del mundo religiosa y cristiana, que en la obra resulta deslindada de los otros mundos simbólicos prehispánicos.

En cuanto a la retórica, sigue un orden religioso restrictivo hacia la alabanza de la Virgen; ello se aprecia en los cantos de los nombres en favor de la Inmaculada.

Respecto del género, la obra *Los sirgueros de la Virgen* participa de la novela, de la alegoría religiosa, del teatro de devoción, del auto sacramental, de la autobiografía, y de la lírica en expresiones populares y cultas que preceden a la aparición de la Virgen: letrillas populares, glosas, romances, sonetos, poemas, redondillas, canciones. Se ha planteado por la crítica si la obra tiene el carácter de sermón, de tratado apologético o de análisis místico; otras posturas se refieren a la novela y al poema bucólico.

Otro juego que realiza el dramaturgo se relaciona con la recepción. En un plano, la sigue desde el texto narrativo, y luego mediante las didascalias desde el comienzo de la representación. Un narrador básico en tercera persona presenta la obra, hace de cronista teatral en la contemplación del público y en el relato de la Fiesta Religiosa.

La obra es de autoría de uno de los personajes, un pastor que es poeta, y la representan otros personajes de la narración, que suben al escenario para dramatizar el guión teatral. Se disfrazan, son actores de la representación del auto, y el público espectador está también conformado por otro grupo de personajes de la novela religiosa, de quienes se muestra cómo se preparan, en el marco de la fiesta, para asistir al espectáculo. Los espectadores de la representación, pues, ejercen de auditores, y en otro nivel estarían los lectores de la novela y del auto sacramental dentro de la sociedad mexicana en formación, a la cual está dirigida, en principio, la obra.

Hay un nuevo e interminable juego de espejos o pliegues entre el narrador y los personajes de la novela, al mejor estilo barroco. El novelista integra planos de narración y de dramaturgia, de descripciones de renacimiento artificioso y barroco, en que desenvuelve y mezcla pintura, escultura, frisos, frases bíblicas y poesía.

La parte siguiente del trabajo se centra en las didascalias del auto sacramental, que aportan perspectivas del propio letrado. Están presentadas por un dramaturgo, de carácter omnisciente, que conoce sucesos y personajes.

Se trata de indicaciones extensas que no parecen dirigidas tanto a un escenógrafo como a un lector; en este sentido sería un trabajo de traducción cultural. En estos textos el narrador-dramaturgo explica y hace comentarios; valora, critica, describe y, en definitiva, complementa el lenguaje visual.

Como introducción a la representación del auto, el poeta muestra el ambiente festivo que la precede, la concurrencia inquieta, la misa y la

música convocadora, hasta que aparece el Prólogo en el que se hace una presentación de la obra mediante un monólogo. Este personaje es tradicional en el teatro barroco español; es explicativo y sirve de modo de presentación del asunto.

La presencia de Ovidio en el texto se debe a que su lectura en América formaba parte de un saber elemental; los monjes lo traían en su equipaje y circulaba en México.

El dramaturgo presenta al criado gracioso con los atributos del ya consabido personaje lopesco. Es decir, lo tipifica, no lo describe. Su personalidad se acentúa en los apartes en que juguetea en frases picarescas con el Pecado, en una suerte de diálogo contrapunteado.

Nos acercamos al momento crucial de la aparición de la Virgen María, en el que, tras un diálogo con el Pecado, ha de llegar el clímax de la obra; el poeta hace indicaciones de la escenografía, en una ambientación barroca.

«Púsose el Pecado a los pies de María y Ella le pisó la frente, y con regocijo mucho de instrumentos se corrió la cortina del trono y cubrió a la Virgen triunfante...»

En el momento culminante del auto sacramental, es decir, del triunfo de la Virgen, el dramaturgo presenta los elementos autóctonos; une, pues, lo aborigen con lo hispano-barroco, y en ese instante hace su entrada en escena un personaje fundamental: el Reino Mexicano.

En un escenario caracterizado por lo indígena se plantea el tema del *tempus fugit*, hondamente barroco. En esta escena tenemos la disposición de los espacios del teatro en una representación barroca y renacentista. Se presenta al Reino Mexicano Azteca, personaje alegórico que, con el mecanismo de la tramoya, ha de conversar con el Tiempo.

Una vez concluida la representación, el narrador describe a los espectadores y actores del fin de fiesta que salen *«ricamente vestidos con el ropaje mexicano con flores e instrumentos en las manos, en orden concertados y haciendo profundas reverencias al Trono de la Virgen, que estaba descubierto»*.

Lo que nos interesa, al paso de que *«Con debida reverencia hicieron acatamiento a la persona real de la triunfante Virgen»* es la descripción que hace el dramaturgo de los instrumentos empleados para la danza; *«el más necesario se llama teponaztle, que es de palo, y todo de una pieza, muy bien labrado, hueco, y sin cuero ni pergamino por de fuera, con cierta hendedura o muesca por lo alto»;* e indica el modo de ejecución: *«tócase con palillos, aunque son los extremos delicados»*, y explica *«por ser de algodón»*.

El segundo instrumento empleado es descrito así: *«es mayor que éste, alto más que hasta la cinta, redondo, hueco, entallado por de fuera y*

pintado en su boca tiene un ancho parche de cuero de venado, bien curtido y estirado, que —apunta, en lo concerniente a la música—, *apretado, sube, y flojo, abaja el tono»*; y en la ejecución *«tócase con las manos, aunque con trabajo».*

Luego, en la coreografía, explica la danza *netotiliztle* y en vulgar *mitote* o *tocotín*, como conocedor etnográfico del baile, y observa, circunscribiéndolo a la circunstancia de *«como lo hicieron maravillosamente estos siete mexicanos, que excediendo y dejando atrás al arte, dieron suficientes muestras que sólo los movía y animaba el celo de su gozo y triunfo sacrosanto de la sin culpa Concebida».*

Y transcribe el texto de un canto popular que acompaña a la danza:

«Bailad, mexicanos;
suene el tocotín,
pues triunfa María
con dicha feliz.»

Al cual prosigue una extensa didascalia referida a la recepción: *«Con mucho gozo y general aplauso de los oyentes, dieron fin a la vistosa danza...»* y los personajes de la novela recorren la salida del teatro y observan la construcción barroca de la representación *«...ya en su medio, el trono suntuoso donde apareció la Virgen...»*

En el recorrido, quien oficia casi de cronista teatral contempla detalladamente las acciones de los grupos de espectadores y apunta aspectos escenográficos.

Sigue mostrando el teatro desde los entretelones y describe el espacio teatral y el ambiente que se vive según se sale del edificio.

La obra cierra: *«Con estos y otros motes adornó el teatro, Anfriso, que procuró este día dar más gusto que otras veces.»*

Como final del nuevo festejo el narrador detalla las fiestas con que concluye la celebración.

Prosigue el relato de la fiesta hasta terminar la novelita cuando cada uno vuelve a su sitio y el pastor poeta *Anfriso* regresa a su Real Academia donde es coronado *«con el verde laurel de la facultad de Cánones.»*

En el estudio de la Fiesta Religiosa en América, en una sede virreinal, el letrado elige una de las celebraciones más significativas: aquélla en honor de la Virgen María y el misterio de su concepción sin mácula.

Recordemos que España instauró el dogma de la Inmaculada Concepción —y por ende se preocupó de difundirlo en América— mucho antes de que fuese promulgado por el Papa Pío IV. En el teatro de evangelización, ésta sería una de las ocasiones del uso de un auto sacramental para ilustrar acerca de las virtudes de María Inmaculada al pueblo mexicano. En la fiesta de la Concepción que relata el texto se

manifiestan la descripción santuaria, la celebración de la misa y, para finalizar, se transcribe el auto de *El triunfo de la Virgen y gozo mexicano*. Apelamos a la significación de 'gozo' en cuanto composición religiosa, cuya materia son las virtudes, milagros y glorias. En este caso, consagrado a la máxima figura de la Virgen.

Serían notas características de la fiesta en Indias aparecidas en el texto: el repique de campanas que preludian la celebración, los fuegos de artificio, los cantos de vísperas, la música y la danza, las corridas de toros y los juegos de barras. En la representación escénica, las luces, la iluminación, el color, el sonido y, naturalmente, actores y público. En el aspecto religioso, la celebración de la misa solemne, la presencia de autoridades civiles y eclesiásticas, el ornato del templo, la fachada. Están presentes en el ambiente la diversión y el regocijo y el elemento lúdico.

Se trata, pues, de una forma de instaurar la celebración de una fiesta en la América virreinal que reproduce las formalidades de una fiesta religiosa española católica, que lleva en sí la propagación y doctrina de la fe cristiana.

Estudiamos así la escritura que elabora un letrado de la Nueva España en un texto colonial. Se trata de desplegar rasgos diferenciales de una escritura genuina, que surge y se afirma en el cultivo de géneros literarios, de modelos retóricos, procedentes de la España que llega a América.

Lectura y escritura, censura, inquisición, circulación de libros españoles en el Virreinato e instalación de la imprenta en México. Escritores y poetas, lectores y espectadores del teatro español en Indias. Escritura de un auto sacramental en la Nueva España; escritura de un auto dentro de la escritura de una novela. Escritura del relato de una fiesta religiosa en una narración. Juego de escrituras; juego de textualidades.

Texto dramático que posee existencia en cuanto lenguaje; texto literario como creación de lenguaje. Textos narrativos y textos descriptivos. Textos sagrados. Textos dialógicos, textos monológicos. Texto primario y textos secundarios. Apartes, didascalias. Texto dramático, texto espectacular. Texto novelado abarcador que comprende el relato de la Fiesta y la representación.

Un auto sacramental como obra teatral que posee una virtualidad: la de ser representado, fuera de la novela o independientemente de ella. Puesta en escena, sobre un escenario. En el contexto de una fiesta. Mundo español, naciente mundo americano. Relato de la celebración, personajes ficcionales: universo narrativo y dramático.

Lengua española que incorpora nombres y vocablos de la lengua *náhuatl*, que comienzan a ser americanismos, mexicanismos. Se desenvuelve en una prosa manierista de estilo pomposo, de largos períodos, series de epítetos, agudezas de concepto e imágenes cultas.

Un letrado que escribe una obra de género mixto, en cuya composición aparecen aspectos de una expresión nueva, en que lentamente convoca ese mundo también nuevo que ha de transmitir al circuito letrado constituido por personalidades coloniales y criollas. Bramón reconoce el mundo indígena y lo revaloriza, por eso lo desarrolla, lo expone, lo muestra en sus expresiones artísticas. Se instaura un delicado límite o frontera cultural; él se desplaza desde su ser mexicano hacia otro prehispánico, indio, azteca. Al desplazarse deja de ser él mismo; esto es, se lee desde los otros y llega a una nueva individualidad propia.

La intención del autor al incorporar la música, la danza y los instrumentos pre-hispánicos es comunicar un mundo que no es el suyo pero que él siente como propio. Una de las explicaciones de ese gesto cultural está en el hecho de que Bramón es un religioso, lo que le permite entender el fenómeno —estético en el ejemplo— desde una visión más universal, humanista, y transmitirlo al público, lector o espectador, español virreinal.

Es decir, en este punto se le quiebra el discurso español, ortodoxo, y él se vuelve un traductor cultural, un intercesor entre las partes. El autor, religioso, académico, poeta, trata de entender lo que es la cultura aborigen; ésta sería la clave del auto sacramental tal como lo presenta. El título de la obra sagrada sirve también a la explicación donde «triunfo de la Virgen» es lo que viene de afuera, del Cristianismo, que se quiere instaurar en Indias, y el «gozo mexicano» convoca ante el espectador el beneficio de la evangelización para el pueblo mexicano. Ello contempla los dos universos, que aparecen por separado.

En la exposición del dogma el dramaturgo, hombre religioso, es ortodoxo; en la coronación de la Fiesta en honor de la Virgen asoma el mundo estético subyacente, el indígena. Inevitablemente, nuestro sujeto colonial, desde su escritura, reconstruye los modelos españoles a la vez que agrega un material propio, específico, nuevo, para manifestar sus propuestas y su inserción en aquella densidad cultural, como ser americano.

Edición consultada

Bramón, Francisco, *Los sirgueros de la virgen sin original pecado,* prólogo de Agustín Yáñez, México, UNAM, 1944.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Arrom, José Juan, *Historia del teatro hispanoamericano*, Época Colonial, México, De Andrea, 1956.

Díez-Borque, José María, *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Ed. Del Serval, 1986.

Henríquez Ureña, Pedro, «El teatro de la América española en la América colonial», *Boletín de Estudios de teatro*, 7 (1949), pp. 161-181.

Iniesta Cámara, Amalia, «El mestizaje religioso en textos de la Colonia» en Carmen Perilli, comp., *Las Colonias del Nuevo Mundo*. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Tucumán, FF y L. UNT. (1995), pp. 97-110.

Iniesta Cámara, Amalia, «El espacio literario y cultural de la loa, de Sor Juana Inés de la Cruz», en: *El Hispanismo al final del milenio. V Congreso Argentino de Hispanistas. AAI. Córdoba, 1999*, vol III, pp. 1343-1353.

Iniesta Cámara, Amalia, «Barroco virreinal: Los cuatro reyes de Tlaxcala», en Melchora Romanos, coord., *Lecturas críticas de textos hispánicos*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, pp. 407-414.

López Cantos, Ángel, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. Madrid, MAPFRE, 1992.

Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.

Reverte Bernal, Concepción y Reyes, Mercedes de los, eds., *América y el teatro español del Siglo de Oro*, II Congreso Iberoamericano de Teatro. Cádiz, FIT, Universidad de Cádiz, 1998.

Reyes, Alfonso, «Los autos sacramentales en España y América», en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. VI.

Suarez Radillo, Carlos Miguel, *El teatro barroco hispanoamericano*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981, tomo I.

Aproximación a un intento de identificación del misterioso interlocutor de Mateo Alemán

Paula Jojima

Limitaciones de espacio me aconsejan favorecer el aspecto narrativo de mi comunicación, que por ahora apuntalo con una selección de citas. Si bien nuestras conclusiones divergen en algunos aspectos, la base inspiradora de mi trabajo son las obras de Michel Cavillac. Los datos históricos provienen en parte de las publicaciones de Ignacio Ezquerra Revilla y Luis María García-Badell Arias. Quiero expresar mi agradecimiento al Profesor Angel María García Gómez, de la Universidad de Londres (UCL), quien, a pesar de su inicial reserva, confió en la seriedad de mi propuesta y me prestó su ayuda y consejo.

El *Guzmán de Alfarache*, primera y segunda partes (GA1 y GA2) y el *San Antonio de Padua* (SA) pueden ser considerados, en ciertos de sus elementos, como un *roman à clef*. En GA1 Alonso de Barros declara que, a pesar de haber «disfrazado sus documentos», Alemán había conseguido un retrato tan al vivo de su pícaro que nadie le dejaría «de conocer en las señas». El autor mismo, en los preliminares del *San Antonio*, precisa que, si bien escribe como historiador, respetando la verdad «inviolablemente», se permite sin embargo algunos adornos formales «ya que todo no es para escrito». Temáticamente, las dos obras son piezas de un mismo conjunto. Para potenciar su acción y entendimiento deben de ser leídas conjuntamente[1]. La primera servirá de freno para aquellos que se viesen atraídos por el vicio, y la segunda de espuela a los «varones perfectos para que lo sean más». Son dos caras de una misma moneda; ambas obras, escritos moralizantes basados en hechos reales. Ello no obstante, el edificante mensaje de la hagiografía produce cierto desasosiego por lo desenfrenado de su hiperbolismo y por su implícita contradicción. ¿Cómo puede pretenderse perfeccionar lo que ya es perfecto? Y, lo que es más, ¿cómo presentarlo como algo accesible al hombre? Nos preguntamos si la vida del santo va a resultar ejemplo de humildad o modelo de orgullo desmedido, y finalmente llegamos a la conclusión de que se nos está invitando a una lectura en clave paródica.

1 Según nos aconseja Juan López del Valle en SA.

Pero la «llave dorada», el talismán interpretativo de las citadas obras alemanianas, se insinua entre las líneas de las dos cartas[2] de Alemán a su presunto amigo íntimo, el Doctor Cristóbal Pérez de Herrera, protomédico de galeras y autor de los *Discursos del Amparo de Pobres* (AP), a quien en esta correspondencia aplica el grandilocuente apelativo de Máximo. Bajo una semblanza de ampuloso asentimiento, las cartas esconden el más profundo disentir. Aúnan inextricablemente los aspectos ideológicos y afectivos de la relación entre Alemán y Herrera. Contienen el germen de todo el pensamiento alemaniano en torno a la reforma de pobres y de su contienda con Herrera en esta materia. Este Máximo-Herrera —interlocutor epistolar a quien, con la familiaridad del tuteo, Alemán parece invitar a apearse de su soberbio endiosamiento— sería el anónimo interlocutor a quien el autor interpela, no sólo en GA1 y GA2, sino también en SA. Ésta es, en esencia, la interpretación que ofrezco en esta ponencia, cuyo desarrollo, debido a lo limitado del espacio a mi disposición, es por ahora necesariamente abreviada y selectiva en sus líneas argumentales.

En su primera carta Alemán comunica a Herrera que tiene intención de escribirle de nuevo, sin especificar cuándo ni cómo. El esquema herreriano del amparo de pobres, cuya ejecución se había iniciado, le deja con una gran «preñez». Por ello le anuncia que reanudará su crítica instándole a que «lo enmiendes y corrijas». Alemán cumple con su promesa. Trocando el ámbito epistolar privado por el editorial y público, engasta su obra en una montura que le permitiría conservar el tono intimista de su inicial *tête à tête* con Máximo-Herrera. El «mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo» de su carta al *Discreto Lector* de 1599 (GA1), parece la continuación natural de su desolado «¡Qué pudiera decirte de cosas si hubiera de satisfacer mi gusto! ¡Cuántas, contra él, dejo de escribirte!» de su primera carta a Herrera. En 1599 el blanco de Alemán seguía siendo el mismo que en 1597: Herrera y sus peligrosas maquinaciones. Pero las circunstancias habían cambiado. Con la caída y muerte de Arce, en 1599, Alemán iba recuperando su libertad de expresión, y el *Guzmán* —su propio manifiesto de la reforma de la beneficencia, tal como lo declaró en su primera carta— pudo ver la luz sin tanto temor a la censura[3]. Giros, frases hechas, conceptos, *leitmotivs*... rebotan como imágenes proyectadas en

2 Del 2 y el 16 de octubre de 1597

3 En su respuesta oficial y definitiva al cuerpo de opinión contrario a su proyecto, publicada en 1596, Herrera había declarado —más bien diríamos retado— que a partir de ese momento toda crítica de su obra debía presentarse por escrito al presidente del Consejo; en otras palabras a Arce.

una galería de espejos deformantes entre las citadas obras de Alemán y Herrera, atestiguando su esperpéntica, aunque íntima, relación. Consta que el «enmiendes y corrijas» de la primera carta fue recogido por Herrera, quien a su vez, aunque cínicamente y de forma desvirtuada, lo receta[4] a sus lectores para que le ayudasen a dar el último toque a su tan cacareada «obra perfecta». Al concluir su propio discurso, el de su vida, Guzmán declara que le había sido otorgada una prórroga: «vida en que me corrija y tiempo para la enmienda» (GA2).

El género epistolar y el apelativo latino de Máximo situan formalmente las citadas cartas en el ámbito de un serio intercambio intelectual de corte humanista; no obstante, si la exposición es embrollada, la aclaración de Alemán de que no se trata de «burlas» induce a sospechar que su laberíntico urdir es intencionado. El grandilocuente apelativo marcará asimismo la pauta que, en tono superlativo, nos conducirá del sin par destinatario de las cartas —el que se expresaba por «divina inspiración» (1ª); el «endiosado» (2ª)— al «más excelso, más santo morador del cielo», al divino Antonio, a quien va dedicado el ditirámbico poema de los preliminares del *San Antonio* de 1605. Este Antonio paganizado, que sólo por descuido podría confundirse con San Antonio, es representado como el favorito de Júpiter, *Optimus Máximus*, padre supremo de los dioses, de quien, se nos precisa, Antonio recibía la gracia. Si, como propongo, Máximo y el divino Antonio son una misma persona, Cristóbal Pérez de Herrera; Júpiter, el máximo entre los máximos, representaría a Rodrigo Vázquez de Arce, máximo valedor de Herrera y distribuidor de la gracia real durante la jornada lusa (1580-1583) en la que ambos se conocieron.

La relación que SA tendría con la prometida tercera parte de la vida del pícaro nos la da a entender Luis de Valdés en su elogio a GA2 con un sutil juego de palabras. Tras explicar la demora en la publicación de esta «segunda parte», alaba las excelencias del SA alemaniano como su mejor y «tercero libro»; su joya «como lo dicen cuantos della pudieron alcanzar parte». Sin indicar interrupción temática Valdés prosigue en un nuevo párrafo: «¿Qué diré, pues, agora desta segunda de su *Guzmán*...», sugiriendo que naturalmente se refería a una segunda «parte». Mas la palabra «parte», enunciada en el parráfo anterior e insinuada en éste, se había sustantivado en su transcurso tipográfico y adquirido un nuevo sentido. Con ello Valdés parece invitarnos a otras sustituciones; la que se impone por su cercanía semántico-espacial es la de «tercero libro» por tercera «parte». Propongo que el SA es la prometida «tercera parte» del pícaro.

4 *Carta al Lector* AP 1598.

La primera edición conocida del SA fue publicada en Sevilla en casa de Clemente Hidalgo en 1604, sin al parecer contar con privilegio real o tasa en debida forma. Ello hace sospechar que se trata de una edición ilegal. Al parecer, Alemán quería publicar, contra viento y marea, la primera edición del SA antes que GA2, la cual ya estaba escrita. En mi opinión, la primera edición del SA no se hizo para cumplir un voto —esto fue una excusa, como veremos más adelante—, sino para reanudar el hilo narrativo cortado por la continuación apócrifa de Martí. Lo milagroso fue conseguir que la citada edición viese la luz[5], y no que Alemán resultase ileso en el burlesco episodio que nos presenta como el milagro de Cartagena para justificar la redacción del SA. La tirada apuntaba a una doble meta: facilitar la mejor comprensión de GA2, y prevenir al lector avisado contra la *Relación de Méritos*[6] que Herrera estaba componiendo en vena épica, solicitando mercedes que retribuyeran sus pretendidos heroicos servicios a la Corona; entre los cuales hacía resaltar, basándose en falsas declaraciones, su supuestamente ejemplar papel como «protector y reformador de los pobres». A partir de 1603 había reanunado con más ahínco sus infundadas pretensiones, reclamando a las Cortes un sueldo atrasado por un oficio que no ejercía, y para el que no había sido designado. La carta de Francisco de Vallés redactada hacia 1597, significativamente publicada por su autor en 1603, asume la misma doble función de memoria y de atalaya que el escrito de Alemán. La carta es una acerba sátira en la que denuncia como teólogo la impostura de Herrera y recuerda al lector que éste fue objeto de serias acusaciones y de escarnio.

En la citada *Relación* Herrera reivindica que, en lo relativo a la ejecución de su proyecto de reforma, el difunto rey «dejó ya casi acordadas leyes y pragmáticas en poder del licenciado Bohorques del Consejo de Cámara». No es coincidencia el que Alemán dedicase su versión del *San Antonio* de 1605 a don Antonio de Bohorques, hijo del citado licenciado y presunto depositario[7]. Alemán sugiere que fue el mismo santo quien le inspiró la elección de destinatario. El linaje Bohorques sería, pues, el vínculo entre el SA y la *Relación* de Herrera, quizá con el fin de animar al lector avisado a aplicar a los pretendidos méritos de éste un rigor investigativo parejo al que Alemán se esmera en detallarnos en su narración del proceso de canonización del Santo.

5 Luis de Valdés estima que, dadas las circunstancias, el SA se compuso «de milagro» (GA2).

6 SA puede considerarse como precursora versión paródica de la *Relación de Méritos*

7 Alemán parece apelar al prestigio y probidad de este último, y a la alcurnia de la familia como fuerzas de contención contra las embestidas de osadía herreriana.

Si tomamos al *San Antonio* como la tercera parte del pícaro, en ella el narrador habría conseguido su declarado fin: realizar un «hombre perfecto». Había concluído su segunda dejando una «obra con toda su perfección». Con ello mataría dos pájaros de un tiro: se adelantaría a Herrera en su obsesionante deseo de conseguir «una obra perfecta», y realizaría la declaración de su segunda carta, en la que decía que quedaba «a mi cargo ser inmortal precursor de tus obras». Tras el destierro y muerte de Arce, los proyectos de Herrera quedarían definitivamente suspensos. Ni su reforma llegaría a tener existencia legal ni su red de albergues existencia material. La obra de Herrera fracasó en sus ámbitos conceptual y físico. Alemán parece deleitarse construyendo la suya sobre un andamiaje metáforico sacado de la construcción. En el *Guzmán* fusionará al hombre y la obra bajo un mismo techo: «como el fin que llevo es fabricar un hombre perfecto, siempre que hallo piedras para el edificio las voy amontonando» (GA2). Es por medio de estas asociaciones gráficas como Alemán recuerda al «discreto lector» que la obra de Herrera y la suya propia están inextricablemente anudadas; y los nombres de Herrera y Arce enlazados para la posteridad. Estos quedaban grabados en una lámina de bronce enterrada, en solemne ceremonia, con la primera piedra del edificio destinado a ser la pieza maestra de la obra herreriana, el albergue de Atocha, que acabaría, como hemos visto, malograda.

Considero que entre el inicio de redacción de GA1 y la publicación del SA habrían transcurrido unos diez años, durante los cuales Alemán se había dirigido en sus escritos exclusivamente a un único interlocutor amonestándolo e instruyéndolo sobre los mismos temas. Podríamos definir su actuación como un caso de obsesión neurótica. Un hombre con una idea fija, condenado a la *vendetta*. Sin embargo, la venganza de Alemán parece haber correspondido a la medida del agravio del que fue víctima. Imaginemos cuál no sería la magnitud de su ira al descubrir con pavor, como lo revela en su segunda carta, que su presunto íntimo amigo Máximo, a quien estimaba por encima de todos, era en realidad su enemigo; y, lo que es más, proporcionalmente, su mayor enemigo. Aunando en tensión irónica esta amistad tornada enemistad, Alemán llegaría incluso a identificarlo con Satanás, el enemigo universal. El enemigo, dice, «es una atalaya que con cien ojos vela, como el dragón sobre la torre de su malicia, para juzgar desde muy lejos nuestras obras. Mucho importa no tenerlo y quien lo tuviere trátelo de manera como si en breve hubiese de ser su amigo. ¿Quiéres conocer quién es? Mira el nombre, que es el mismo del demonio, enemigo nuestro, y ambos una misma cosa» (GA1-I,ii,5).

El mismo Herrera se presentaba como médico de cuerpos y almas cuya finalidad declarada era acabar con el «enemigo universal». Alemán

se vengará de su máximo enemigo, Herrera, en cuerpo y alma. A Herrera, autor de un falseado *Amparo de Pobres*, Alemán le aconseja que se encomiende a San Antonio; auténtico «amparo» de los «desauciados de remedio». Herrera había denunciado a aquellos pobres que él tachaba de «fingidos» como «provocadores con sus pecados y excesos de la ira de Dios contra todo el pueblo» (AP,1598); en la misma vena, Alemán acusa a los «fingidos amigos, de trato falso, dobles y mentirosos» de ser la causa por la que Dios permite «que se causen las enfermedades, hambres y pestilencias» (SA). Alemán quiere acabar con los análisis sociales de intervencionismo a lo divino, campo acotado de los reformadores tendenciosos y oportunistas como Herrera. En el SA deslinda de nuevo la confusión herreriana. Al mismo tiempo que alaba la pobreza de espíritu condena la pobreza material, y, sobre todo, exonera al pobre. La víctima es inocente; especialmente en su manifestación paradigmática de el pobre que además sufre enfermedad. La condición humana es un gran misterio. El sufrimiento es en parte expresión de las limitaciones del saber humano; en particular de las de aquéllos que se toman por expresión emblemática del saber: los médicos con pretensiones de detentar la llave de su remedio: «Esta es la suma miseria y verdadera pobreza, faltar ciencia en el médico para el remedio... ni poder en el mundo con que se compre» (SA). Alemán reprueba a los soberbios que pretenden tener solución para todo. Lamenta que quiera «la imperfección ser autor de lo perfecto» (SA). Quizá su gesto más contundente sea la forma con que haría pagar a Herrera el haberle usurpado lo que definía como suyo. La frase «has tratado mis cosas por tuyas», proferida como acusación en su carta de denuncia a la falsa amistad de Herrera, encuentra un eco en el SA donde Alemán, ya casi desde el principio, invita a un interlocutor anónimo a participar activamente en la narración. Le invita, con el tono directo y el tuteo que empleaba con Máximo, a identificarse, como por juego, con un imaginario amigo suyo: «considérate un íntimo amigo mío». Alemán confiesa sentirse tan endeudado con el aludido, que su única forma de saldar la deuda sería tomar sus cosas tan a pecho como si de las suyas propias se tratase. Para ello se propone desenterrar «algo de lo mucho que tenía (casi ya) sepultado el tiempo». Acto seguido, y en estilo directo, anunciará a su interlocutor, transformado ya en imaginario amigo íntimo, que se dispone a «referir en presencia de un auditorio tan generoso [...] las grandes excelencias, cosas ilustres y memorables de tu patria, donde naciste, donde tienes el solar conocido de tu nobleza y de tus passados [...] que sin duda [...] las tales glorias y alabanças en ti cambian y quedan por tuyas propias». Pero Alemán no está hablando con un amigo; hemos visto que en su definición del enemigo aconseja a los que estuvieren afectados por esa la-

cra el tratarlo «como si en breve hubiese de ser su amigo». En realidad, Alemán está anunciando a su enemigo e interlocutor Herrera que, bajo la vida del santo, se disponía a revelar publicamente su biografía secreta; la auténtica y en absoluto canonizable.

Alemán utiliza medios complejos y elusivos para conseguir sus designios. Dada la prepotencia del recién desaparecido Arce y de lo encumbrado de su esfera de influencias, todo va escrito bajo el signo ambiguo de la polisemia, de la plasticidad, del ilusionismo; proteísmo de significado aplicable no sólo al pícaro, sino a todo el reparto, desde los personajes a los entes inanimados. Como botón de muestra hago notar que a nivel conceptual la atalaya aparece como símbolo de la amistad protectora y de la enemistad que acecha. La palma, como ilustración de la humildad del santo a la vez que como impetuoso gesto de rebelde soberbia: metáfora central del epigrama al «justo que florecerá como la palma», en los preliminares del SA. El justo parece designar a Enrique Alemán, de quien Alemán hace particular mención por desear inmortalizarlo: «del justo se tenga eterna memoria». Este caballero, significativamente ficticio, santo y taumaturgo, es el primer mártir celebrado en la hagiografía, precursor así de San Antonio. Comparte con Alemán no sólo el apellido, sino el hecho de que ambos son «inmortal(es) precursor(es)»: Mateo de las «obras» de Herrera, como índica en su segunda carta, y Enrique de los milagros del santo...

A veces Alemán nos da pistas; faros en su piélago desorientador. En su segunda carta comunicaba a Herrera su definición personalizada de la verdadera amistad: «consiste en una igualdad y tal que tú y yo seamos una misma cosa y cada individuo medio del otro, gobernados como por un sólo corazón, siendo conformes en querer y en no querer, sin haber tuyo ni mío». Aquí estaba proporcionándole el molde de su Guzmán, la encarnación de su venganza, en quien Alemán y Herrera quedarían fundidos. Alemán crea un híbrido formado por rasgos biográficos e ideológicos sacados de sí mismo, de Herrera y de sus respectivos entornos. Ello condenaría a su criatura de ficción a una constante tensión, producto de contradicciones insalvables, síntoma de su antagonismo endógeno. Aunque Guzmán es algo más que la suma de sus componentes, gran parte de la dimensión existencial del discurso de su vida es expresión de la visión alemaniana del complejísimo fenómeno de la pobreza. Por medio de este subterfugio, Alemán obliga a Herrera a sentir en sus propias entrañas el terrible sufrimiento del pobre, causado en gran parte por las indignidades a las que es sometido por ideólogos de su calaña: «entonces conocí que cosa era ser forzado» (GA2). Alemán reproduce la citada fórmula de composición híbrida en SA, con la diferencia de que aquí la fusión es tripartita. El santo proporciona un fondo histórico y geográfico

donde, desde la perspectiva de Alemán, se proyecta no sólo la sombra de Herrera, sino también la de su supremo protector Arce: la amalgama Arce-Herrera. En la hagiografía se insiste sobre la perfección del número tres, garantizador, como en la Trinidad, de la diversidad en la esencial unidad. Alemán nos invita a exhumar las identidades de aquellos que se encuentran soterrados debajo de un primer nivel de lectura de la vida del santo, y de su relación con Dios. En su segunda carta, Alemán designa a Herrera como el «endiosado», como alusión a su cercanía a una divinidad; en otras palabras, su privanza con su todopoderoso protector Arce. Una canción de Lope en los preliminares del SA reforzaría esta hipótesis: «Antonio vive en Dios, Christo se nombra de Antonio semejante [...] Mas si uno en otro vive, Quien de Antonio escrivió de Christo escrive». El juego conceptual se apunta sutilmente: Al escribir sobre San Antonio, Alemán escribe sobre Cristo(bal), quien, como Antonio en Dios, vive en el círculo del divino Arce. Alemán nos dice que en Lisboa San Antonio y Dios vivían en cercana vecindad espiritual, «que assi lo acostumbran los perfectos amigos». De parecida manera, Cristo(bal) Pérez de Herrera y Arce vivían en Lisboa, donde se conocieron, en entrañable cercanía afectiva. Recordemos que Alemán produce una aleación indisoluble de la perfecta amistad: como el «azogue con el oro» que precisa de la purificadora acción de la muerte por el fuego para lograr su división (GA2).

Herrera y Arce se conocieron en Lisboa durante la anexión de Portugal. Arce, con título de embajador, desempeñaba con gran pericia diversas e importantes funciones. Fue encargado de administrar la gracia cerca de la persona real durante la jornada lusa, y de iniciar la instrucción secreta contra Antonio Pérez. A raíz de su estancia lisboeta, las vidas de Herrera y Arce quedaron inextricablemente enlazadas y ambos conocieron un meteórico ascenso. El de Herrera no se debió, como alega en su *Relación*, a una supuesta intervención del Dr. Francisco de Vallés —retirado en Burgos 1591; † Burgos 1592— sino al apoyo de su ángel guardián y «autor»: ARCE. Podría decirse que Herrera, como San Antonio, nació en Lisboa. Desde allí, y aprovechando la inmunidad que le proporcionaba su ascendiente sobre el rey, Arce intrigaba a favor del grupo castellanista, haciendo uso faccional del programa de rehabilitación moral de los laicos lanzado en Trento, conocido como Reformación de Costumbres; probablemente el proyecto social más ambicioso del reinado filipino. Arce y el confesor real Chaves actuaban como «centinelas de la rectitud moral», calumniando a sus enemigos políticos. Embriagado por el poder, Arce se sentía indestructible. Ello no obstante, en la década siguiente temió que su control sobre el brazo ejecutivo se viese menguado por las reformas que Felipe II tenía previstas para el Consejo Real de Castilla. Con el fin de facilitarlas teniéndolo por aliado, el rey le había nombrado presidente de dicha institución en 1592. Para

sorpresa de muchos, en vez de colaborar Arce se reveló contra el monarca. Rechazó las propuestas de forma rotunda y airada, aferrándose a su autoridad en asuntos de gobierno, y para ello reactivó el paralizado proyecto de reformación general de costumbres, reduciéndolo, sin embargo, a una versión esquilmada: una reforma de costumbres exclusivamente limitada a los pobres. Este designio de control absoluto sobre el mundo de los menesterosos era manifestación de su voluntad de defender su universal prepotencia como Presidente del Consejo, tanto en el ámbito legislativo como en el ejecutivo. Se trataba de un proyecto ideológicamente adulterado; un despliegue de soberbia con fines políticos, y no una propuesta seria con intención humanitaria. Detrás del proyecto herreriano se yergue amenazante la sombra del Presidente. El misterio radica en que pusiese a su frente a un hombre de paja tan inculto, trepador y mudable como Cristóbal Pérez de Herrera[8]. ¿Qué tipo de lazos les unían? ¿Quizá de cariño paterno-filial, tras la muerte de Antonio, el hijo unigénito de Arce? ¿Lazos más íntinos y ambiguos, como parece insinuar Alemán? De lo que no cabe duda es de que Herrera era «hechura» de Arce.

Para terminar, y como reflejo y corolario de lo hasta ahora expuesto, propongo la siguiente lectura de determinados elementos en GA1 y GA2, y su imbricación con SA. Si sustituimos la corte romana del final de GA1 por la corte lisboeta, la muerte del anciano cardenal aludiría en efecto a la del rey cardenal Enrique de Portugal, fallecido en 1580. Bajo la figura del hábil negociador y embajador de Francia en GA2 —a quien Alemán designa alguna vez, creo que deliberademante, como embajador de España— se escondería la realidad histórica de Arce, distribuidor de gracias cuyo beneficiario era Herrera, de parecida manera a como el «gracioso» Guzmán lo era de las mercedes del embajador[9]. Aquí se encierra la clave de por qué Herrera, como Guzmán, era «dueño de su amo»; «señor de su voluntad» y «tenía la llave dorada de su secreto»[10]. GA2 termina evocando la investigación de Cartagena, en la que participó Alemán como interino de Contaduría en 1591, acerca de un fraude de gran envergadura sobre el bizcocho destinado a las galeras[11].

8 Consta que se graduó como bachiller, mas nada nos confirma que llegase a licenciarse o doctorarse.

9 Su regalo, la «cadenilla de oro», tendría para Guzmán un valor talismánico. Para el lector es evocador de la *Cadena de Oro*, importante obra del reformador Miguel Giginta; nunca públicamente reconocido por Herrera, su plagiario y adulterador, como su fuente de inspiración.

10 En el SA se nos precisa, deplórandolo, que en «los antiguos» e incluso entre «algunos presentes» hay quien, llevado por sus apetitos, da «a otro menos poderoso y noble su gloria», y acaba siendo «governado por su voluntad».

11 Recién llegado a las galeras, Guzmán declara que todavía no quería «remojar el bizcocho», es decir, que aplazaba el asunto a un momento más propicio.

Herrera, en su papel de protomédico encargado del bastimento, fue interrogado como sospechoso. En su *Relación*, Herrera alude al episodio y se congratula de que «sólo él fue dado por libre», como Guzmán al final del GA2. Paralelamente, la hagiografía comienza en Lisboa y culmina con la descripción de una inspección llevada a cabo por Alemán en Cartagena, en 1591, la cual se nos precisa con inusitado lujo de detalles. Significativamante, fue en dicho marco donde ocurrió el presunto —pero en realidad burlesco— milagro en el que, si bien el sombrero de Alemán sufrió una gravisíma perforación, su cabeza, objeto del milagro, sólo quedó con un chichón que le duró una hora. Sugiero que el auténtico milagro de Cartagena fue el hecho de que Herrera «sólo» fuese «dado por libre».

Pongo punto final a este breve esbozo, anticipo de un futuro trabajo más elaborado, recordando que GA2 y SA van flanqueadas por la evocación de dos encuentros fundamentales en la vida de Herrera: el primero con Arce, y el segundo con Alemán en Cartagena. Quede pendiente esta última pregunta: ¿quién salvaría a Herrera de lo que se le acusaba en Cartagena, y por qué?

Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico

Lola Josa
Mariano Lambea

La seguidilla iba a ser la protagonista del presente trabajo a propósito de la evolución del género poético-musical al que, ya hace unos años, venimos llamando romancero lírico[1]. Y hace tiempo, asimismo, que nuestro proyecto de edición e investigación interdisciplinaria nos permite comprobar cómo, efectivamente, conforme avanza el siglo XVII, y en aras de esa «variedad como rasgo barroco» que lleva implícita «la tendencia a unificar lo múltiple y a asociar lo contradictorio»[2], la seguidilla, como estribillo, cobra un protagonismo incuestionable. Los estribillos del romancero lírico van ganando en complejidad compositiva conforme avanza el barroco poético-musical, hasta tal extremo que llegan a cobrar autonomía respecto al romance, bien por la recreación que en ellos se hace del tema poético, o bien porque, temáticamente, entran en contraste con él. Pero esto último sucede sólo cuando el romance en cuestión es un lamento del dolor del yo poético. Es entonces cuando una alegre seguidilla —reacia, musicalmente, a las manifestaciones de dolor— juega el papel de contrapunto a la voz lastimosa del yo poético. La explicación a este fenómeno poético-musical radica en el juego de opósitos barroco que alentaba la mezcla de lo trágico con lo cómico, así como en la desmitificación a que empieza a someterse, desde el estribillo, a lo que las cuartetas cantan. Con todo ello vendríamos a justifi-

1 Véase Lambea, Mariano y Josa, Lola, «La Música» y «La Poesía», en *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I Libro de Tonos Humanos*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 65-95 y 19-63; y, de los mismos autores, «Música y Poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», en Lolo, B., ed., *Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1155-1166, vol. II, y «El juego entre el arte poético y el arte musical en el romancero lírico español del siglo XVII», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. (Nueva York, 16-21 de julio de 2001)*, (comunicación aceptada y en prensa).

2 Véase Egido, Aurora, «La *hidra bocal.* Sobre la palabra poética en el barroco», en *Fronteras de la poesía en el barroco,* Barcelona, Crítica, 1990, p. 34.

car, en suma, el cambio que se aprecia en el arte del romancero lírico, así como la popularidad que la seguidilla adquirió durante el siglo XVII[3].

Sin embargo, hemos pospuesto nuestro trabajo sobre la seguidilla para más adelante, y hemos considerado pertinente dar preferencia hoy a uno de los poetas que cultivó con asombrosa maestría el romance lírico: Francisco Manuel de Melo (1608-1666), a quien nos acercamos a raíz de un reciente artículo[4] en el que dimos noticia de los poemas «para música» que el poeta portugués había incluido en sus *Obras métricas*. En ellas descubrimos casi una cincuentena de poemas —entre romances, tonos, madrigales, letrillas y otras formas métricas— que Melo puso a disposición de los compositores de su tiempo para ser musicados, indicándolo al inicio de los mismos con expresiones como «para música», «puesto en música», «para cantarse» y «para cantarse al uso». Asimismo, comprobamos que el poeta homenajeó a los músicos que llevaron sus versos al pentagrama, colocando sus nombres al lado de las expresiones que hemos referido. Y, pese a que el resto de su producción poética no trae indicaciones musicales, no significa, necesariamente, que los compositores no se hubieran sentido atraídos por alguno de esos poemas. Tal es el caso, por ejemplo, del romance «Ave real peregrina» al que Melo no le reservó indicación musical alguna pero que, sin embargo, fue puesto en música por un compositor anónimo en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[5]. Lo cierto es que, de momento, nuestras investigaciones sólo nos han podido deparar el hallazgo de tres versiones musicadas de los romances «melodinos». De la pérdida irreparable de muchos poemas también se lamentó el anónimo escritor de la «Epístola a los letores por un aficionado del autor y del estudio poético» —que precede «El tercer coro de las musas del Melodino y última parte de sus versos»—:

> Por esta razón vengo aquí a decirte solamente cómo son éstos, los últimos, si no ultimados, consonantes del Melodino que llegarán a tus manos, bien que no todos; porque sus desgracias, y

3 Ya hicimos un avance de la importancia de la seguidilla en el romancero lírico en «La Poesía», *op. cit.* (nota 1), p. 29.

4 Véase Josa, Lola y Lambea, Mariano, «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo», *Bulletin Hispanique*, 2 (2001), pp. 427-448.

5 Dicho cancionero se conserva en Lisboa (Palácio Nacional da Ajuda, Biblioteca da Ajuda) en cuatro cuadernos manuscritos con la siguiente distribución de voces y signaturas:

Voz instrumental	«Guião a 4»	Signatura: 47-VI-10.
Primera voz:	«Tiple 1° a 4»	Signatura: 47-VI-11.
Segunda voz:	«Tiple 2° a 4»	Signatura: 47-VI-12.
Cuarta voz:	«Tenor a 4»	Signatura: 47-VI-13.

> aún las nuestras, han hecho como destos versos se perdiese grande parte. [...] Es cierto que los años y las infelicidades (también de años) no se amasan con los líricos entretenimientos. Todo se reconoce en la confusión de sus borradores, donde apenas pudo sacarse obra entera, siendo muchas y grandes las que en ellas se malograron[6].

De la misma manera, filólogos y musicólogos deploramos hoy el extravío de cancioneros poético-musicales que no han podido resistir el paso del tiempo[7]. Es por ello que poder identificar a Melo como el autor de poemas que son la fuente literaria de tres romances líricos del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* ya es, por sí mismo, un estímulo gratificante para nuestras investigaciones. Por un lado porque, como dijimos recientemente en una ponencia, sólo «la consideración del conjunto de categorías generales del que depende cada romance, es decir, la hipertextualidad»[8], es el método adecuado para el estudio y análisis del romancero lírico. Por otro lado porque Melo se nos ha convertido en un indicio para datar, aunque sea aproximadamente, esta fuente poético-musical lisboeta, la cual no trae fecha alguna referente a su compilación[9]. Junto a ello, porque algunas de las indicaciones o epígrafes del poeta que preceden a los poemas y que sintetizan el argumento de los mismos, convertido en materia poética, son muy útiles para conocer el contexto, la finalidad y la funcionalidad de esas poesías musicadas, y, por extensión, del propio cancionero. En este sentido, tenemos ejemplos de tonos de Melo puestos en música por el maestro Miguel de Herrera «para cantarse a la mesma serenísima reina, después de un

6 [Melo], *Obras métricas*, León de Francia, Horacio Boessat y George Remeus, 1665, p. 3.

7 Como, por ejemplo, los folios que se conservan de la voz Alto de lo que, sin duda, sería un cancionero polifónico. Al menos esto es lo que se deduce del contenido poético-musical y del copista que lo trasladó, cuya grafía es la misma que la de uno de los copistas del cancionero que nos ocupa. Los folios en cuestión se custodian en la Biblioteca da Ajuda. Para la descripción de los mismos consúltese Mariana Amelia Machado Santos, *Catálogo de música manuscrita*, Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 1964, p. 171, vol. II.

8 Véase Josa, Lola y Lambea, Mariano, «Las *trazas* poético-musicales en el romancero lírico español», Seminario Internacional «Edad de Oro XXII» de la Universidad Autónoma de Madrid: «Literatura y Música en los Siglos de Oro», Madrid-Cuenca, del 8 al 12 de abril de 2002, *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 29-78.

9 Todo lo contrario nos sucede con el otro cancionero poético-musical que estamos editando en la actualidad y que se denomina *Libro de Tonos Humanos*, que viene perfectamente datado por su copista principal, Diego Pizarro, entre las fechas 3 de septiembre de 1655 y 3 de febrero de 1656. *Cfr.* Lambea y Josa *op. cit.* (nota 1), p. 11.

sarao real en que danzaron los reyes»[10] o con la intención de ofrecer las «Buenas Pascoas a la Majestad de la Reina de Inglaterra, para que se cantase en su cámara»[11]. Y, por último, porque descubrir, a propósito de un romance lírico, el hipotexto nos orienta aún más sobre las posibilidades que se barajaban a la hora de convertir un romance poético en poético-musical, y, en consecuencia, de qué forma «la música imponía toda una lógica poética al romancero lírico español del siglo XVII»[12].

En cuanto al *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* hemos de decir que es una de las fuentes de esta índole más importantes del siglo XVII. Tanto por el número de obras como por la calidad artística de sus músicas y sus poesías, y también por la destinación cortesana de su repertorio, puede equipararse a otros dos cancioneros polifónicos muy valiosos, prácticamente coetáneos suyos: el *Cancionero de Claudio de la Sablonara* (1625)[13] y el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656)[14], ambos copiados en Madrid. A este cancionero lisboeta se le conoce por otros nombres[15] pero el que nosotros le hemos asignado es el que, a nuestro juicio, mejor se le acomoda, ya que hace referencia a su contenido —poesía y música formando un solo arte—, a su área de influencia cultural y política, y también a la ciudad en la que se conserva. Consta de 130 composiciones, en su inmensa mayoría romances líricos, de los cuales 90 traen estribillo y 7 contienen coplas.

Si los maestros Manuel Correa, Manuel Machado, Filipe da Cruz, Antonio de Viera y el Portugal natal de todos ellos significaron para nuestra edición del *Libro de Tonos Humanos* la prueba definitiva con que delimitar el marco cronológico de uno de los períodos creativos del cancionero en cuestión —1621-1640, los «dorados años» de la corte de Felipe IV, que no son otros que los del gobierno del conde-duque de Olivares—[16], de nuevo, ante la edición de otra no menos preciosa compilación poético-musical cortesana, Portugal vuelve a brindarnos el ingenio, en este caso poético, de Francisco Manuel de Melo. Este escritor, político y militar, que nació y murió en Lisboa, es un valioso ejemplo, por su vida y por su obra, del intercambio artístico y las in-

10 Se trata del tono «Apeóse el firmamento» perteneciente a *La Avena de Tersícore, octava musa del melodino* en [Melo], *op. cit.* (nota 6), p. 54.

11 También se trata de un tono que tiene por primer verso «Vengo a daros buenas reinas», *ídem*, pp. 53-54a.

12 Véase Josa y Lambea, *op. cit.* (nota 8).

13 Etzion, J., ed., *El Cancionero de la Sablonara*, London, Tamesis Books, 1996.

14 Hemos publicado el primer volumen de los cuatro de que constará la edición completa. Remitimos a la nota 1.

15 Véase Josa y Lambea, *op. cit.* (nota 4), pp. 429-430.

16 Véase Josa y Lambea, *op. cit.* (nota 9), pp. 14-17.

quietantes relaciones que sobrellevaron España y Portugal a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. Y también, en esta ocasión, se nos cruza Olivares en nuestras investigaciones sobre Melo. El conde-duque lo designó su representante en las negociaciones para pacificar la rebelión de Évora[17], y, posteriormente, ordenó encarcelarlo —enero-febrero de 1641— bajo la acusación de conspirar contra Felipe IV en el seno de las tropas portuguesas del frente de Cataluña. Una vez en libertad, la intención de Melo era quedarse al servicio de la monarquía española pero, finalmente, tomó partido por la independencia de Portugal. La decisión no le comportó mayor ventura, puesto que, bajo sospecha de conspirar contra los portugueses por permanecer todavía al servicio de los españoles, fue exiliado a Brasil, de donde regresó, tras la muerte de João IV, para dedicarse a la tarea de diplomático. Otros estudiosos (Braga, por ejemplo) se arriesgan a sostener que la causa por la que el monarca portugués castigara a Melo fue la rivalidad amorosa por doña Blanca de Silveira. Sin embargo, su «vida amorosa [...] sigue siendo una de las más importantes lagunas de su biografía»[18].

En cuanto a su poesía, el propio Melo nos dice en una carta que sirve de introducción a sus *Obras métricas*:

> Veréis (y todos) que de la [*sic*] ajeno estilo, no es poco precioso el robo que hemos hecho. No sin trabajo propuse templar los modos modernos de nuestros vulgares; lo cándido de los Vegas; lo severo de los Leonardos; lo culto de los Góngoras y Ortensios. Si advertís, los veréis añudados en paz y armonía. Escribir claro no es humilde; majestuoso no es áspero; breve no es confuso. Aspiré siempre a observar los decoros, no teniéndole por sólo cargo de los épicos o cómicos, mas también de los líricos, que algunos no poco han olvidado. Esto pienso yo he conseguido por haber estado en mi mano[19].

Y, ciertamente, ser lector de sus *Obras métricas* es serlo de «todas las tendencias poéticas de su tiempo»:

> Lo que hace sobresalir a Melo como poeta es su extraordinaria versatilidad, que le permite pasar de la imitación arcaizante de los modelos renacentistas a curiosas anticipaciones de la poesía

17 Véase Estruch Tobella, Juan, *Vida y obra de Francisco Manuel de Melo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1985, p. 2.

18 Véase Estruch Tobella, Juan, «Un muestrario de la poesía barroca portuguesa: *As segundas três musas*, de Francisco Manuel de Melo», *Quadrant*, 8 (1991), p. 11.

19 [Melo], *op. cit.* (nota 6), p. 12.

> vanguardista, de los estilos populares y tradicionales a los más refinados, de los temas más frívolos y académicos a la efusión sentimental y religiosa...[20]

Sin embargo, pese a ser valorado por Menéndez Pelayo como el mayor ingenio que produjo la Península en el siglo XVII, junto a Quevedo, «todavía sigue siendo un autor mal conocido y peor estudiado [...]. Mientras en Portugal sólo se estudia su obra portuguesa, en España únicamente es recordado por su obra maestra, la *Guerra de Cataluña*»[21], por lo que resulta evidente concluir que su poesía ha sido la que más se ha resentido de este abandono crítico. Tal es así que, hasta el presente, sólo se ha podido valorar la influencia de Góngora en cuanto «a los poemas extensos de Melo, sin extenderla al conjunto de su amplia y variada producción poética»[22]. Y es en este punto en el que nuestro trabajo retoma los versos «melodinos» para seguir delimitándolos cada vez más a su propia realidad poética. «El basalisco encarnado», «Ave real peregrina» y «Rayaba el sol por las cumbres»[23] son importantes, por un lado, porque, como ya hemos dicho, son la fuente literaria de tres romances líricos, y, por otro, porque el tercer romance, «Rayaba el sol por las cumbres», es una prueba definitiva de que debemos ampliar la influencia gongorina más allá de los poemas extensos de Melo, y, a su vez, de que el cancionero lisboeta alberga romances líricos pensados para la corte de Felipe III. Pasemos a comprobarlo.

El «cegador brillo de las *Soledades* de Góngora»[24] no sólo resplandece, como se ha venido considerando, en el melodino *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade*, sino también —cómo no— en sus romances. Desde el primer verso de «Rayaba el sol por las cumbres», resurge uno de sus hipotextos, que no es otro que el inicio de la «Soledad segunda» del poeta cordobés[25]. Digamos, asimismo, que es uno de los

20 Estruch, *op. cit.* (nota 18), p. 31.

21 Véase Estruch Tobella, Juan, «Un poema gongorino (inédito) de Francisco Manuel de Melo», *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua Tejeiro*, 1 (1983), p. 155.

22 Estruch, *op. cit.* (nota 17), p. 20.

23 «El basalisco encarnado» y «Rayaba el sol por las cumbres», junto a sus respectivos romances líricos, los escogimos como ejemplos de trazas por *trasentonación* y por *concisión*, respectivamente, para ilustrar nuestro trabajo: Josa y Lambea, *op. cit.* (nota 8), p. 75 y p. 70; pp. 41-42 y pp. 37-40.

24 Véase Estruch Tobella, Juan, «Tras las huellas de las soledades: el *Panteon*, de F. M. de Melo», en García Martín, M., ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, [s. a.], p. 331.

25 «Los escollos el Sol rayaba...» (v. 33). Góngora, Luis de, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable.* Edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2000, p. 396.

momentos «más bellos, más sentidos, y desde luego más elevados del poema» gongorino[26], motivo que justificaría esta inspiración romanceril de Melo. Pero, a propósito de este peregrino melodino, hemos de desvelar otra fuente textual, la que nos descubren los versos 11 y 12, que no es otra que *El peregrino en su patria* de Lope de Vega[27]. Es muy significativo que, pese a que el peregrino de las *Soledades* esté enamorado, su naufragio y su itinerario sean mero pretexto para adentrarnos en el bello escenario de la naturaleza. Por este motivo, estos versos de Melo —junto al estribillo y la última cuarteta— nos revelan que, a la intertextualidad con las *Soledades* gongorinas, Melo incorpora la talla del peregrino de amor de Lope, lo que no impide al peregrino del romance que nos ocupa exclamar un hermoso apóstrofe al mar y al viento, así como un dolorido lamento amoroso (vv. 21-32), que resultan ser, también, hipertextos del canto del peregrino de Góngora de la «Soledad segunda»[28]. Asimismo, en el estribillo de Melo nos sobreviene la imagen del cautivo «amarrado al duro banco / de una galera turquesca, / ambas manos en el remo»... (vv. 1-3) del famoso romance del poeta cordobés: el peregrino de Melo es «cautivo de amor» y cautivo de las «turquesas lunas» —los estandartes de los turcos que lo persiguen—, por lo que el primer tipo de cautiverio es el remo «voluntario» (v. 37), y el otro, el de los turcos, es el remo «forzado» (v. 36).

Por último, nos queda otro romance más de Góngora que late bajo los versos de «Rayaba el sol por las cumbres». En este caso se trata de «Según vuela por el agua», romance del que Melo extrae la persecución al «bajel medroso» (v. 6) por parte de «tres galeras bastardas» (v. 7) y la referencia a Génova (v. 9)[29]. Referencia que, por su parte, el poeta del romance lírico —sea Melo o no— omite para sustituirla por otra que resulta de lo más elocuente para nuestra edición del cancionero lisboeta: «Denia» (v. 16). En este caso, estamos ante la recuperación del propó-

26 Véase Jammes, Robert, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, II (1983), p. 116.

27 Este libro de Lope y el *Persiles y Segismunda* de Cervantes representan «la peregrinación amorosa que [...] funde el idealismo platónico de la novela bizantina y la idea bíblica del peregrinaje de la vida humana». Pero es que, además, el peregrino de amor de Lope «concibe también la peregrinación como una aventura». Véase Vilanova, Antonio, «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1949), p. 114.

28 «Si de aire articulado...», vv. 116-171. Góngora, *op. cit.* (nota 25), pp. 398-400.

29 Según vuelan por el agua
tres galeotas de Argel,
un aquilón africano
las engendró a todas tres;

sito con que Góngora dispuso la salvación de la tripulación del «bergantín genovés»[30]; propósito que no fue otro que el de referir el poderío de don Francisco Sandoval y Rojas, duque de Lerma, valido de Felipe III, y, por aquel entonces, marqués de Denia[31].

Esta variante que nos ofrece el romance lírico se ha convertido en un indicio más que nos lleva a considerar el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* como un repertorio poético-musical cortesano de los últimos años del reinado de Felipe III y los primeros del de Felipe IV, ya que veníamos observando en nuestras transcripciones que muchos de los romances son más tempranos que los del *Libro de Tonos Humanos* —más adelante, a propósito de la música, volveremos a incidir en ello—. Y, en última instancia, lo que podría resultar una modesta variante textual, una vez más ha venido a confirmar la suma importancia que tiene en un romance lírico, puesto que, cuanto más avanzamos en nuestras investigaciones, más conscientes somos de que «esas variantes [...] que antes sólo tenían mucho o poco interés poético», van descubriéndosenos «como elocuentes testimonios de la música»[32], porque lo dicen todo en cuanto al porqué de esa versión musicada del poema, y no otra. En el caso de este romance lírico, si existe la voluntad de evidenciar la recreación que hizo Melo del romance gongorino «Según vuela por el agua» —y que tan bien supo acomodar a las *Soledades* y al romance «Amarrado al duro banco»— es porque quiso recuperarse el elogio que Góngora dirigió desde sus octosílabos —y que Melo silenció— a Felipe III y a su poderosísimo valido[33]. No olvidemos que este romance del poeta cordobés gozó de tal fama que fue «vuelto a lo divino y a lo burlesco, y adaptado en un entremés»[34], por lo que el recuperar la mención a la ciudad levantina remitía, de inmedia-

y según los vientos pisa
un bergantín genovés,
si no viste el temor alas,
de plumas tiene los pies (vv. 1-8).

Góngora, Luis de, *Romances.* Edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2000, p. 397.

30 Ya surcan el mar de Denia,
ya sus altas torres ven,
grandeza del duque ahora
título ya del marqués (vv. 29-32).

Góngora, *Romances...*, p. 399.

31 *Ibíd.*.

32 Véase Josa y Lambea, *op. cit.* (nota 8), p. 32.

33 Jammes, Robert, *La obra poética de Luis de Góngora y Argote,* Madrid, Castalia, 1987, pp. 223-224.

34 Góngora, *Romances...*, p. 397, nota.

to, al marqués de la misma y a la corte de Felipe III[35], aquélla que debió de escuchar los versos y la música de este romance lírico. Porque, ciertamente, resulta bastante imposible suponer a la corte de Felipe IV y su valido, el conde-duque de Olivares, consintiendo semejantes licencias poético-musicales[36].

Dejamos para nuestra edición íntegra y su estudio introductorio del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* la edición crítica de éste y los otros dos romances líricos junto a sus fuentes melodinas. Pero valga hasta entonces el comentario que aquí hemos realizado de algunos de los «mejores concetos» y «bellas palabras»[37] de «Rayaba el sol por las cumbres», y de cómo su correspondiente romance lírico ofrece una variante en la que cabe todo un reino.

***

Atendiendo a la recién mencionada repercusión social de las composiciones que nos ocupan —sobre todo si tenemos en cuenta que se interpretaban en la corte y en los salones privados de la nobleza, en reuniones, fiestas palaciegas y saraos—, es lógico pensar que nos hallamos ante obras poético-musicales de primera categoría artística. A unos textos de extremada elaboración poética forzosamente habían de corresponderles unas músicas compuestas con idénticos parámetros expresivos y ambición estética. La base de recursos técnicos ordinarios que la polifonía vocal de esta época utiliza es prácticamente idéntica tanto para la música litúrgica en latín (misas, motetes, salmos...), como para la música religiosa en lengua romance (villancicos y romances sacros, y tonos a lo divino) e, incluso, para la música profana de la que tratamos (villancicos, romances y tonos a lo humano). Sin embargo, los recursos técnicos que, por su especificidad, podríamos denominar como extraordinarios, son exclusivos de la música profana. Nos explicaremos mejor: desde el renacimiento, y aún antes, el compositor ha pretendido siempre imitar, expresar o sublimar con la música el sentido del texto poético. Para ello ha acomodado el lenguaje musical a las necesidades expresivas de la letra, siguiendo la sugerencia que la preceptiva musical

35 Tal como recuerda Carreño, Jammes vio en el romance de Góngora, no sólo una alabanza al duque de Lerma, sino, también, a la razón de ser de la Corte. Góngora, *Romances...*, p. 397.

36 Remitimos a las interesantísimas páginas de Elliott, John H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia,* Barcelona, Crítica, 1991 (6ª), pp. 54-67.

37 [Melo], *op. cit.* (nota 6), p. 6.

le indicaba. De esta manera lo manifestaba el teórico Juan Bermudo (*ca.* 1510-*ca.* 1565):

> [...] todo lo que dice la letra que con el canto se pueda contrahacer, se contrahaga en la composición. [...] si fuere una palabra triste debe poner un bemol. Si fuere una doctrina que suspende, tales puntos se deben poner que, en todo y por todo, sean muy conformes a la letra. El que fuere gramático, poeta y retórico entenderá más de lo que en este caso digo[38].

El resultado de la aplicación de estos postulados vendría a significar la representación musical de la expresión textual a través de procedimientos intelectuales o pictóricos[39]. Con ello se obtenía la constatación de que la música era capaz de «representar» los afectos o sentimientos del texto o «pintar» los fenómenos de la naturaleza descritos en él. En esta época de su historia, la música aún no tiene configurado un lenguaje autónomo capaz de expresarse libremente al margen de un texto poético. La actitud de servidumbre hacia la letra hará posible que la técnica compositiva, dentro de su evolución diacrónica normal, vaya configurando un muestrario de «novedades» técnicas capaces de satisfacer las necesidades expresivas de la poesía. En el renacimiento estas novedades se manifiestan de manera controlada, como es de esperar de una época en la que el arte y el pensamiento muestran actitudes de equilibrio y moderación. Ya lo advertía Pedro Cerone (1566-1625), tratadista musical bergamasco, para quien resultaba conveniente:

> acompañar en tal manera cada palabra que, adonde significa crueldad, amargura, dolor, pasión, aspereza, dureza, llanto, sospiros y cosas semejantes, la música también ha de ser dura, áspera y triste, *empero regoladamente ordenada*[40].

Estos parámetros expresivos pueden observarse en nuestro *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, cuyas piezas, aunque *regoladamente* compuestas, se alejan cada vez más del comedimiento renacentis-

38 Bermudo, Juan, *Declaración de instrumentos musicales,* Osuna, Juan de León, 1555, fol. CXXVr, col. II. Edición facsímil de Macario Santiago Kastner, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 1957.

39 Véase Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 20.

40 Véase Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y prática*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 669. El subrayado es nuestro. Edición facsímil a cargo de F. Alberto Gallo, Bologna, Forni Editore Bologna, 1969, 2 vols.

ta. Hemos de tener presente que, a partir de las primeras décadas del siglo XVII, en el desarrollo evolutivo de la música culta occidental —y concretamente en Italia, irradiando simultáneamente hacia Europa—, se inició una época de superposición de estilos que tuvo importantes consecuencias de orden estilístico, técnico, expresivo y conceptual. En efecto, paralelamente a la composición del género que nos ocupa, o sea, el tono humano polifónico, surgieron otras necesidades de expresión musical que acapararon el interés de los compositores, concretamente hacia tipologías o géneros como la melodía acompañada y la ópera. Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que los avances técnicos y estilísticos que diluyen el espíritu musical renacentista son fruto tanto de la propia evolución del madrigal italiano en su última fase expresiva —es decir, con el concurso de una técnica refinadísima de plasmación de los afectos del texto poético a través de lo que se conoce como «madrigalismos»— como de la presión que ejerce la incipiente mentalidad musical barroca que, con su representación de los afectos extremados de alegría exultante o dolor intenso, expresados libremente, sin el pudor renacentista, acabará dando paso al estilo barroco pleno. De esta manera, la superposición de estilos que mencionábamos anteriormente nos permite afirmar que en nuestro cancionero lisboeta no hay música barroca ni música renacentista propiamente dichas, sino que hay música que se corresponde a un período de la historia de la música que podemos denominar de transición, el cual muestra en su exposición y desarrollo rasgos idiomáticos de ambos estilos.

De las diversas aproximaciones que pueden realizarse sobre el estudio y análisis de estos rasgos idiomáticos destaca la que puede llevarse a cabo desde la influencia que la retórica ejerce sobre el arte de la composición en la época que tratamos, en la cual la teoría musical tenía debidamente codificadas las aportaciones más relevantes. Como señala López Cano:

> Las investigaciones contemporáneas han venido descifrando el funcionamiento del complejo sistema de la teoría retórico-musical, gracias a la gran cantidad de tratados musicales que, escritos entre 1599 y 1792, se dedican al estudio de diversos aspectos musicales bajo los principios de la retórica. En estas obras se hace referencia directa a la estrecha relación entre música y retórica, al papel del músico como un orador cuya tarea fundamental es la persuasión de su auditorio, al origen y funcionamiento de los afectos y al modo en que opera el sistema retórico musical[41].

41 López Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 40.

Un romance antecedido de las indicaciones «para música» o «para cantarse al uso»[42] presupone siempre la colaboración entre otro poeta (o el mismo de la fuente literaria) y el compositor, con vistas a realizar la versión poético-musical del mismo. De esta manera se consigue hermanar la retórica poética con la musical, teniendo en cuenta, además, que esta última es doblemente retórica, puesto que viene a sublimar lo ya embellecido. El canto es un elemento de expresión más directo y eficaz que la recitación o la declamación. La plegaria dirigida a Dios cristaliza en la oración mental o musitada; los salmos, primero recitados y después cantados, dan lugar al canto gregoriano que es la oración cantada por antonomasia, y el principio y origen de toda nuestra música posterior. La retórica, y quizá la musical en mayor medida que la poética, llega al intelecto, a la razón por la vía de la sensibilidad. Por este motivo, los compositores del cancionero lisboeta actúan como oradores y se afanan en reinterpretar los textos poéticos en clave de discurso persuasivo, salpicándolo de momentos expresivos culminantes que se corresponden al verso dominante, a la palabra clave, a la imagen impactante. Si, como dice el director Nikolaus Harnoncourt, «todo músico del siglo XVII y de buena parte del XVIII tenía perfecta conciencia que su deber era hacer siempre una música elocuente»[43], entonces hemos de dirigir una mirada al «arte del bien decir» para constatar hasta dónde llega la actitud del compositor en este sentido.

El maestro Luiz de Christo (1625-1693) para «El basalisco encarnado»; un compositor anónimo para «Ave real peregrina»; y el maestro Filipe da Madre de Deus (*ca.* 1630-en o después de 1688) para «Rayaba el sol por las cumbres» utilizaron varias figuras retóricas en la *decoratio* musical de estos tres romances líricos «melodinos». Ejemplificaremos algunas de ellas para ilustrar nuestro trabajo, teniendo en cuenta que las lógicas limitaciones de espacio nos obligan a ser selectivos.

Dice Helena Beristáin que «la repetición es un *procedimiento retórico general* que incluye un gran número de figuras que afectan a la morfología de las frases»[44]. En este sentido, podemos observar la sinonimia que tiene lugar en los compases finales de la estrofa inicial de «El basalisco encarnado», concretamente en el verso «¡oh, qué sangriento que viene!». Entendemos por sinonimia «la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel»;[45] en el ejemplo que nos ocupa, el

42 Véase Josa y Lambea, *op. cit.* (nota 4), pp. 427-436.

43 Véase Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 164; Cano, *op. cit.* (nota 41), p. 35, nota 15.

44 Véase Bersitáin, H., *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988, pp. 419-420 (el subrayado es de la autora); Cano, *op. cit.* (nota 41), p. 124.

45 Véase Cano, *op. cit.* (nota 41), p. 134.

fragmento musical comprendido entre los compases 11 y 14 se repite entre los compases 15 y 18 pero transportado a un intervalo de segunda mayor ascendente[46].

Versión del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[a]

[1] El basalisco encarnado,
aquel de las manchas verdes,
por volver pálido el mundo,
¡oh, qué sangriento que viene!

¡Recoger, recoger, aprisa
que en campaña está Leonida!

[2] Leonida es la de la corte.
Si acaso ¿no es león rompiente?
¡Que sí será!, pues que rompe
promesas como billetes.

[3] Antojósele a la niña
que era lindeza el ser sierpe,
porque oyó que las hermosas
han jurado de crüeles.

[4] Juntóse, que no juntara,
contra mí todos desdenes;
hizo bien, que mis cuidados
pecarán por todos siempre.

[5] Plegue a Dios que no le embarguen
sus filos los de la muerte,
probando que en sinrazones
nunca han podido vencerles.

¡Recoger, recoger, aprisa,...

«El basalisco encarnado». Música de Luiz de Christo
Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa
(tiple 1º, tiple 2º y tenor, compases 11-18.
Transcripción: L. Josa y M. Lambea)

46 Agradecemos a Rosalía Plana Rey su competencia en la realización informática de los ejemplos musicales.

a La primera numeración que se podrá observar para cada uno de los tres romances es la que tendrán en nuestra edición, coincidente con la del índice en el original; a continuación, ofrecemos la foliación moderna en tampón que presentan los cuadernos manuscritos. De este modo, el presente romance es el nº 9, ff. 10v-11r (en ms. 47-VI-10) y ff. 9v-10r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13).

El poliptoton «es la repetición de un mismo fragmento musical en otra voz»[47], y así puede verse en los compases iniciales del estribillo de la pieza «Ave real peregrina», en un fragmento del verso «¡Ay, que el alma me lleva!», cantado, en primer lugar, por el tiple 2º (compases 15-18), y, a continuación, por el tiple 1º (compases 18-20). En nuestro ejemplo musical incluimos la parte del guión instrumental.

Versión del *Cancionero*
***Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[b]**

[1] Ave real peregrina,
que por estas selvas das
a las aves y a los hombres
qué sufrir y qué admirar.

¡Ay, que el alma me lleva
su ligero vuelo en mil cadenas!

[2] Por cuyos negros peñascos
el día turbado va,
toda su luz, porque, toda,
vista a vuestra oscuridad.

[3] Celosas de sus tinieblas,
las luces viven de hoy más,
timiendo que su lucir
le[s] eclipse su alumbrar.

[4] Ave sois, toda misterios,
que en no vista llama estáis,
haciendo el Fénis mentira,
siendo del Fénis verdad.

¡Ay, que el alma me lleva...

«Ave real peregrina». Música de compositor anónimo
Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa
(tiple 1º, tiple 2º y guión, compases 14-20.
Transcripción: L. Josa y M. Lambea)

La síncopa «es un retardo. Una nota que, introducida como consonancia dentro de un acorde, se transforma en disonancia al ligarse o repetirse en el acorde siguiente. Esta disonancia, que habitualmente ocu-

b Nº 13, ff. 14v-15r (en ms. 47-VI-10) y ff. 13v-104r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13).

47 Cano, *op. cit.* (nota 41), p. 138.

rre en un tiempo fuerte, se resolverá en una consonancia en el siguiente tiempo débil»[48]. En efecto, esta figura retórica puede observarse en el segundo verso de la estrofa inicial de «Rayaba el sol por las cumbres», que dice «de dos erguidos escollos». El compositor Filipe da Madre de Deus, con muy buen criterio, introduce una nota consonante en el tiple 1°, sobre la sílaba «es» de la palabra «escollos». Al repetirse dicha nota en el acorde siguiente, concretamente sobre la sílaba «co», hace disonancia con el tenor. Es, precisamente, este efecto disonante el que busca el músico para resaltar el contenido semántico de la palabra «escollos», puesto que, de la misma manera que este accidente geográfico perturba la «paz de la orilla», así esta disonancia aislada resalta sobre el resto de consonancias del fragmento. Para el teórico alemán Sethus Calvisius (1556-1615) «la *syncope* hace más interesante la armonía y pone en evidencia la fuerza de un texto»[49]. Téngase en cuenta que en nuestro ejemplo musical escribimos la parte del Alto que no se nos ha conservado.

«Novela desdichada. Puesto en música por el P. M. F. Felipe de la M. de D.»[c]

TONO XVII

Rayaba el sol por las cumbres
de dos erguidos escollos,
que, siendo paz de la orilla,
son siempre guerra del golfo,
cuando de espumas ceñido
volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo.
Donde a Génova pasaba,
peregrinando sus golfos,
un amante peregrino,
en su patria y en sí solo.
Amor le lleva sin guía,
porque ha dejado sus ojos
en los ojos de su dama

Versión del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[d]

[1] Rayaba el sol por las cumbres
de dos erguidos escollos,
que, siendo paz de la orilla,
son siempre guerra del golfo.

¡Ay, pobre peregrino,
cautivo sobre cautivo!
Tu mal no es ordinario:
forzado a un remo,
al otro voluntario.

[2] Cuando de espumas ceñido
volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo.
donde él se quedaba todo.

48 Cano, *Op. cit.* (nota 41), p. 167.

49 Véase Civra, Ferruccio, *Musica poetica*, Torino, Utet, 1991, p. 169; Cano, *op. cit.* (nota 41), p. 167.

c [Melo], *La avena de Tersícore*, en *op. cit.*, pp. 65-66. En cuanto a «novela», Melo recurre al término como sinónimo de «ficción» (*Aut.*).

d N° 128, ff. 109v-110r (en ms. 47-VI-10) y ff. 108v-109r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13).

Viendo, en fin, ya del contrario
vecinos los remos corvos,
y que en su desdicha pueden
más los brazos que los soplos,
«¡generosas ondas —dice—,
que os paráis a mis sollozos,
cuánto más bien emplearais
en mi curso vuestro enojo!
Vientos, de quienes fiaba
la esperanza sin asombro,
pruebe, como antes los daños,
esta vez vuestros socorros.
Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro,
y, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros».

¡Ay, pobre peregrino,
cautivo sobre cautivo!
Tu mal no es ordinario:
forzado a un remo,
al otro voluntario.

[3]

[4]

[5]

Alas prestan a su vuelo
los suspiros amorosos
de un peregrino que Denia
notó su paso y su voto.

«¡Generosas ondas —dice—,
que os paráis a mis sollozos,
cuánto más bien acallarais
con vuestro curso mi asombro!

Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro,
mas, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros.»

¡Ay, pobre peregrino,...

«Rayaba el sol por las cumbres».
Música de Filipe da Madre de Deus
Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa
(tiple 1º, tiple 2º, [alto] y tenor, compases 8-12.
Transcripción: L. Josa y M. Lambea)

El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro

Encarnación Juárez Almendros

Mi comunicación examina el papel de las ropas en la construcción de la identidad en cuatro autobiografías de soldados del Siglo de Oro: Alonso de Contreras, Catalina de Erauso, Diego Duque de Estrada y Miguel de Castro. En estas autobiografías las apariencias son motivos centrales y recurrentes que, entre otras funciones, reflejan paradigmas culturales y preocupaciones de la época, y confirman la capacidad de autocreación de los agentes o protagonistas. En un periodo en el que el discurso autobiográfico carece de introspección, la ropa es un lenguaje que habla por el individuo y da forma al sujeto.

En estas autobiografías el vestido refleja las cambiantes y conflictivas posiciones de los protagonistas, así como los intercambios con sus circunstancias sociales, culturales e históricas. Las apariencias son también estrategias textuales adoptadas por los narradores para expresar su posición ética en su apología hacia los demás. Si se toma como metáfora, la ropa ilumina la complejidad del acto autobiográfico, en el cual las subjetividades creadas evocan deseos profundos, necesidades psicológicas y emociones contradictorias. Los vestidos y decoraciones son materiales culturales y prácticas sociales llenas de sentido simbólico. Pero sus códigos evocan signos continuamente en proceso en una forma alusiva, ambigua e incoativa. Estos significados apoyan estructuras sociales jerárquicas basadas en clasificaciones del cuerpo tales como la edad, la clase, el estatus, la etnia y el género. Vestirse es también un acto creativo que expresa nuestra personalidad y el papel al que aspiramos o buscamos representar. Este acto revela ambivalencias y ambigüedades[1].

1 Tengo en cuenta numerosos estudios teóricos que analizan diferentes aspectos y funciones de la ropa. Veánse, por ejemplo, los trabajos de Barthes, Roland, *The Fashion System,* New York, Hill and Wang, 1983; Bernis, Carmen, El *traje y los tipos sociales en* El Quijote, Madrid, El Viso, 2001; Blau, Herbert, *Nothing in Itself. Complexions of Fashion,* Bloomington, Indiana UP, 1999; Craick, Jennifer, *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*, London, Routledge, 1994; Davis, Fred, *Fashion, Culture, and Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992; Flügel, John Carl, *The Psychology of Clothes (1884-1955)*, New York, AMS P., 1976; Goffman, Erving, *The*

La centralidad de este motivo en las autobiografías del Siglo de Oro está relacionada con la idiosincrasia del periodo en el que las apariencias configuran el cuerpo social e individual. Según Ann Jones y Peter Stallybrass[2], en el Renacimiento los vestidos moldean y dan forma física y social a los sujetos, para constituir sujetos a través de su poder como memorias materiales. En la sociedad pre- o proto- capitalista, la ropa, según estos críticos, es un mundo de relaciones sociales que se coloca sobre el cuerpo del que la lleva.

Pero el concepto de la indumentaria como conformadora del cuerpo personal y social entra en conflicto con la idea de moda como cambio, y con una mayor autoconciencia sobre la formación de la identidad humana entendida como un proceso manipulable y artificioso, como señala Stephen Greenblatt[3]. La moda es un fenómeno conectado en Europa con el incremento del comercio, el empuje de la clase media y las prácticas del trueque de ropas como materiales culturales dispensables e intercambiables. Estas prácticas culturales legitimizan durante los siglos XVI y XVII la autonomía individual para determinar la apariencia personal y adquirir el poder simbólico necesario para obtener y sostener una posición en un grupo.

El vestido funciona de manera diferente en cada historia personal, pero todos los protagonistas manifiestan la misma convicción en su capacidad de automoldearse y en su capacidad de alterar así el orden establecido. En sus continuos movimientos geográficos y sociales narrados en sus *Vidas,* estos sujetos incorporan transformaciones sociales, políticas y culturales a través de las ropas[4].

Presentation of the Self in Everyday Life, Garden City, Doubleday, 1959; Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-fashioning, From More to Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press, 1980; Herrero, Miguel, «Estudios de indumentaria española en los siglos XVI y XVII», *Hispania,* 5, 1945, pp. 286-307; Hollander, Ann, *Seeing Through Clothes*, New York, Viking Press, 1978; Hunt, Alan, *Governance of the Consuming Passions: a History of Sumptuary Law*, New York, St. Martin Press, 1996; Jones, Ann Rosalind y Stallybrass, Peter, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; Lurie, Alison, *The Language of Clothes,* New York, Random House, 1981; Lipovetsky, Gilles *The Empire of Fashion,* Princeton, Princeton University Press, 1994; Roche, Daniel, *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Regime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Sempere y Guarinos, Juan, *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 1788 (Madrid, Atlas, 1973) y Squicciarino, Nicola, *El vestido habla,* Madrid, Cátedra, 1998.

2 Véase *op. cit.*, (nota 1), pp. 2 y 3.

3 Véase *op. cit.*, (nota 1), pp. 2 y 5.

4 Sobre la autobiografía en el Siglo de Oro son básicos los estudios de Cossío, José María de, estudio preliminar a *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1956, vol. 90; Levisi, Margarita, *Autobiografías del*

La autobiografía de Alonso de Contreras (1582-1640?) es la historia de un hombre que se construye a sí mismo por su fuerte voluntad de disociarse de sus orígenes humildes. A pesar de su ascendencia y gracias a sus méritos y trabajos, disfruta de una cierta comodidad económica, avanza en su carrera y adquiere al final una situación social superior. A lo largo de su vida observamos sus esfuerzos para alcanzar diferentes puestos en contra de los obstáculos sociales y sus estrategias para superarlos. La preocupación por su apariencia externa, así como por la adquisición de símbolos de prestigio y estatus, acompaña la evolución humana, social y económica del protagonista[5].

Para cumplir sus aspiraciones, el joven abandona a los quince años la casa materna para seguir la armada real y corta simbólicamente los lazos con su madre y con su existencia anterior al adquirir la lanza y el escudo del soldado, emblemas masculinos que lo introducen en el mundo de los hombres y del poder. Como soldado en la Armada real y como aventurero en la Orden de San Juan, en Malta, sus arriesgadas acciones en el Mediterráneo le acarrean pronto fama y grandes ganancias. Cuando a los veintiún años consigue el rango de alférez, el narrador refleja un sentimiento de dignidad que armoniza con sus bravuras, hazañas y juventud, y que se traduce en la típica apariencia del «miles gloriosus»: «me puse muy galán, a lo soldado, con buenas galas, que las llevaba»[6]. Pero Contreras pronto aprende que este aspecto no le funciona en la corte, donde busca reconocimiento por sus servicios militares. Allí el valiente soldado choca con un ambiente burocrático y distinguido, donde los signos corporales y el desconocimiento de la conducta y manierismos de la clase alta delatan su baja condición y lo reducen a objeto del ridículo.

Para Contreras, el proceso de la autoconstrucción depende de la adquisición de los materiales externos y de las prácticas convencionales exigidos al papel que quiere vivir. Su convencimiento se epitomiza en

Siglo de Oro, Madrid, SGEL, 1984; Pope, Randolph, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Berne, Lang, 1974; Spadaccini, Nicholas y Talens, Jenaro, *Autobiography in Early Modern Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1988; así como las *Actes* de los dos congresos sobre la autobiografía hispana en Aix-en-Provence (*L'Autobiographie dans le monde hispanique, Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980 y *L'Autobiographie en Espagne, Actes du IIe Colloque International de la Baume-lès-Aix*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982).

5 Exploro extensamente este tema en mi «Alonso de Contreras: política del vestido y construcción del sujeto autobiográfico en el barroco», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1991), pp. 179-195.

6 Sigo la edición de Henry Ettinghausen (Duque de Estrada, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo,* Madrid, Castalia, 1982, p. 133).

el episodio en el que decide hacerse eremita a través de la apropiación del hábito y otros objetos conformadores de tal rol: «Compré los instrumentos para un ermitaño: cilicio y disciplinas y sayal de que hacer un saco, un reloj de sol, muchos libros de penitencia, simientes y una calavera y un azadoncito»[7], requisitos con los que piensa que «ya estuviera harto de hacer milagros»[8] de haber continuado con el hábito. Contreras moldea su identidad a través de lo que hace y de lo que parece más que a través de la exposición del desarrollo interno de su personalidad.

La cima de su trayectoria vital y el mejor premio de sus esfuerzos está representada en el texto por el hábito de la Orden de San Juan, que obtiene en Malta en 1611. Es decir, por la adquisición de una posición económica y socialmente privilegiada, y de unos emblemas simbólicos que le confieren el deseado respeto de los demás.

Al final de la narración vemos a un protagonista maduro, caballero de San Juan y capitán de caballos, al servicio del Virrey de Nápoles, que claramente ha adoptado el gusto y las prácticas de la vida cortesana. Gusto que, según Pierre Bourdieu[9], es un componente central y necesario para pertenecer al grupo elegido. En la siguiente cita, la detallada descripción de los colores, decoraciones, plumas y otros ornamentos de sus soldados y caballos en una procesión que muestra su total inmersión en el pomposo ambiente de la corte virreinal napolitana:

> ¡Qué sería menester de galas para este día que yo, con ser pobre, saqué mi librea de dos trompetas y cuatro lacayos, todos de grana, cuajados de pasamanos de plata, tahalíes y espadas doradas y plumas, y encima de los vestidos gabanes de lo mismo; mis caballos, que eran cinco con sus sillas, dos con pasamanos de plata y todos con sus pistolas guarnecidas en los arzones! Saqué unas armas azules, con llamas de plata, calcillas de gamuza cuajadas de pasamano de oro, y mangas y coleto de lo mismo, un monte de plumas azules y verdes y blancas encima de la celada, y una banda roja recamada de oro, cuajada, que, a fe, podía servir de manta en una cama[10].

No queda duda de que el capitán se somete a las instituciones políticas de la autoridad tradicional, cuyos paradigmas reproduce y absor-

7 *Ídem*, p. 161.
8 *Ídem*, p. 164.
9 Bourdieu, Pierre, *Distinction*, trad. Richard Nice, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
10 Duque de Estrada, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo,* cit., p. 241.

be. Por otro lado se confronta con el orden establecido al resistir encasillarse en la situación en la que nace. La carrera militar le permite cruzar barreras sociales por medio de unas ganancias financieras que se acompañan de una transformación externa. En el discurso de su vida Contreras cambia gradualmente desde la apariencia humilde de su niñez y los colores chillones de su aspecto juvenil hasta el hábito con la cruz emblemática del caballero de San Juan, el más preciado premio del capital simbólico requerido para su asimilación al grupo privilegiado.

En su autobiografía, Catalina de Erauso (1592-1650) cuenta la historia extraordinaria de una mujer que se atreve a cruzar las barreras de la división genérica. En 1600, a la edad de quince años, la joven, ya novicia, se escapa de un convento y cambia su hábito de monja por un traje de hombre. En un bosquecillo detrás del edificio ejecuta el rito de iniciación a su nueva personalidad, corte de cabellos y cambio de vestidos, que marca el comienzo de su nueva existencia, y que está descrito con todo detallismo en el texto:

> Salí del coro, tomé una luz, fui a la celda de mi tía, tomé allí unas tixeras i hilo, i una aguja; tomé unos reales de a ocho que allí estavan, tomé las llaves del convento i salí, i fui abriendo puertas i emparexándo[las], i en la última que fue la de la calle, dexé mi escapulario, i salí a la calle, sin haverla visto, ni saber por dónde echar, ni adónde me ir. Tiré no sé por dónde, i fui a dar a un castañar que está fuera i cerca, a las espaldas del Convento, i acogíme allí; estuve tres días, trazando i acomodándome i cortando de vestir: corté i híceme de una basquiña de paño azul conque me hallava, unos calzones de un faldellín verde de perpetuan, que traía debaxo, una ropilla i polainas: el hábito de lo dexé por allí por no ver qué hacer de él. Cortéme el cabello i echélo por allí, i partí la tercera noche, i eché no sé por dónde[11].

En esta cita observamos un movimiento real y simbólico del espacio femenino enclaustrado al espacio exterior, privativo del hombre y desconocido por la joven. El ritual del cambio de ropa constituye todo un acto simbólico de castración femenina, corriente en narraciones de

11 Sigo la edición de Rima de Vallbona (*Vida i sucesos de la Monja Alférez,* Tempe, Arizona State University, Center for Latin American Studies, 1992). Véanse además mis estudios «La mujer militar en la América colonial: el caso de la Monja Alférez», *Indiana Journal of Hispanic Literature* 10-11 (1997), pp. 147-164 y «Señora Catalina, ¿dónde es el canino? La autobiografía como búsqueda y afirmación de identidad en *Vida i sucesos de la Monja Alférez*», en Paolini, Claire J., ed., *LA CHISPA '95, Selected Proceedings*, New Orleans, Tulane University, 1995, pp. 185-195.

mujeres disfrazadas, y marca un renacer a la otra identidad genérica, que Catalina de Erauso adquiere para el resto de su vida, que transcurre mayormente de soldado y aventurera en América[12].

En su narrativa transgenérica la joven supera diversas y complejas situaciones y retos con el propósito de esconder su cuerpo de mujer y de perfeccionar el arte de transformarse y hacerse pasar por hombre. La protagonista absorbe las cualidades del otro sexo a través de las vestiduras masculinas para adquirir la categoría universal y una conciencia del yo que le garantiza la autoridad y el derecho de hablar, de ser un sujeto agente de su historia.

Sin embargo, su autobiografía es una obra híbrida. La figura de la Monja Alférez atrae porque personaliza el problema de las apariencias y del engaño, y por esa razón ejerce un encanto similar al de las figuras vestidas de hombre del teatro. Esa ambigüedad esencial del personaje teatral se extiende a todo el fenómeno del travestismo, como ha estudiado Marjorie Garber[13]. Jacques Lacan[14] define la figura del travestido a través del arte anamórfico. En realidad, tanto la individualidad de la protagonista como su misma narración hay que entenderlas como un retrato anamórfico en el que se traza una imagen distorsionada que sugiere diferentes posibilidades de interpretación[15]. Garber[16] asegura que el travestido personaliza una tercera categoría, diferente de la de hombre o mujer, que reta y rompe con el binarismo estructural en el que se basa nuestra cultura y que crea inestabilidad y ansiedad alrededor, lo que llama una «category crisis». De este modo, el travestido encarna la otredad y se coloca automáticamente en el margen de la sociedad[17]. La autobiografía *Vida i sucesos* ofrece un discurso ambiguo y alternativo, puesto que Catalina de Erauso, identificada con el poder masculino, es-

12 Elisabeth Perry comenta que «in contrast with other heroines of this period, Catalina de Erauso made a complete and total renunciation of her femaleness», y que ésta es la cualidad que la convierte en una rebelde sexual legendaria (véase Perry, Mary Elisabeth, *Gender and Disorder in Early Modern Seville,* Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 128).

13 Garber, Marjorie, *Vested Interests, Cross-dressing and Cultural Anxiety*, London, Routledge, 1992.

14 Lacan, Jacques, «The Signification of the Phallus», *Ecrits: A Selection,* trad. A. Sheridan, New York, Norton, 1977, pp. 281-291.

15 Véase *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trad. Alan Sheridan, New York, Norton, 1998, pp. 104, 107. Para el concepto de anamorfis en las autobiografías, véase el trabajo de Howarth, William L, «Some Principles of Autobiography», en Olney, James, ed., *Autobiography. Essays Theoretical and Critical,* Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 84-114.

16 Véase Garber, Marjorie, *op. cit.*, (nota 13), p. 16.

17 *Ídem*, p. 18.

cribe su «historia» sobre el cuerpo de la mujer del comienzo de la narración. Su vida sigue por un lado el modelo de la institución masculina por excelencia, el ejército, y, por otro, la rica tradición de la mujer guerrera y enmascarada que sufre tribulaciones semejantes a tantos otros casos históricos y literarios de mujeres disfrazadas. De nuevo, el vestido es el núcleo significativo de la compleja presentación del yo en esta autobiografía.

Las apariencias de Duque de Estrada (1589-1647) en sus *Comentarios del desengañado* responden principalmente a las demandas del grupo privilegiado en el que nace y crece. El protagonista manipula frecuentemente su aspecto para mantener y mejorar su inestable posición social en los bajos escalones de la nobleza por medio de la indumentaria militar y de la imitación y acomodación al aspecto de sus superiores, de los que busca aprobación y apoyo. Además, Duque cubre su complejo de inferioridad causado por su corta estatura, sus sentimientos de culpabilidad producidos por sus actos criminales, su vergüenza por sus frecuentes rechazos sociales y la impotencia de su vejez por medio de extravagantes vestiduras, disfraces y hábitos institucionales. A través de estas estrategias sartoriales en su texto crea una imagen de sí mismo llena de dignidad, orgullo e inocencia que lo exonera de sus crímenes. La ropa en esta autobiografía muestra las heterogéneas posiciones en el desarrollo de la individualidad del autobiógrafo y ayuda a construir su apología hacia el otro[18].

En la siguiente cita podemos ver la indumentaria de Duque de Estrada, cuando a sus cuarenta años se prepara para tomar posesión del puesto de castellano del castillo de Fraumber, ya capitán de caballos[19]. La descripción del lujoso atuendo es la más extensa del texto, y, según Randolph Pope[20], la más elaborada que se puede encontrar en los textos del Siglo de Oro. El traje es un fulgor de rojo y oro sobre blanco y simboliza al más alto momento de poder y gloria del protagonista:

> Hice para esta ocasión un vestido de raso carmesí forrado en rica tela de oro fino, riza con ocho guarniciones de oro y botones de oro en medio, y todo el calzón largueado de pasamanos sobre pestaña de raso picado, y entre estas guarniciones, que descubría, tafetán blanco y la tela de oro. El jubón era de los mismo, a la tudesca, abiertas las mangas, guarnecidas de muchas trencillas y

18 Sobre la autobiografía entendida como apología hacia los demás véase el estudio de Loureiro, Angel G., *The Ethics of Autobiography*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.

19 Duque de Estrada, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo,* cit., p. 435.

20 Pope, Randolph, *op. cit.* (nota 4).

> puntas de oro, con los mismos aforros de tafetán y tela de oro; y por ser todo partido en fajas, decubría a partes la almilla de tela de oro y una riquísima camisa abotonada de oro, y tres órdenes de punta de Flandes y bandas, de valor de cincuenta escudos, que de éstas tenía seis. Llevaba un coleto de ante fino, tal que pocos había sus iguales en Alemania, cuyo valor era de cien escudos, y éste guarnecido de oro sobre pestaña de raso, con fajas muy anchas y en el pecho de muchos alamares de oro y botones gruesos con perlas y rubíes sobre la misma pestaña. El ferreruelo era del mismo raso carmesí, forrado en la misma tela de oro, con veintiséis guarniciones sobre la misma pestaña, que casi se cubría todo; el sombrero, con muchas plumas, rojo y guarnecido su aforro como el vestido; dos joyas de diamantes, una en él y otra en el pecho en una gruesa cadena, y el tahalí de ante recamado, y con él una espada y daga de mucha invención y labor; botas blancas, espuelas doradas, guantes de ante guarnecidos de oro[21].

Finalmente la autobiografía de Miguel de Castro (1590-?) se enfoca en los siete años de su juventud transcurridos en Italia, de 1605 a 1612, donde sirve como soldado a dos capitanes, al Virrey de Nápoles y a varios caballeros de Malta. En el relato el narrador explora con meticulosidad su despertar a la sexualidad y sus dudas entre el abrazar las normas de las instituciones o el de seguir las riendas de sus pasiones. En el texto, el alternativo vestirse y desnudarse del protagonista son actos que catalizan una personalidad escindida y compleja. Castro dramatiza el complejo de Edipo en la creación de su identidad por su resistencia a abandonar el principio del placer del estadio pre-edípico (o etapa imaginaria), conectado con sus amoríos con mujeres mayores que reproducen su relación primordial materna, y a abrazar la Ley del padre o el orden simbólico, según la terminología lacaniana, que representan sus paternales amos.

En efecto, el núcleo estructural de esta autobiografía lo forma la relación ambigua con los representantes de las instituciones patriarcales que le constriñen en los espacios masculinos y que subrayan las normas, mientras que el soldado-sirviente se obsesiona rebeldemente en garantizar la satisfacción de su deseo con multitud de mujeres marginadas. Esta tensión entre el poder de los superiores y la agencia y libertad del protagonista se expresa en el texto a través de una rica variedad de signos relacionados con espacios físicos cerrados u abiertos, y con cuerpos

21 Duque de Estrada, Diego, *Comentarios del desengañado de sí mismo,* cit., pp. 435-436.

que se visten o se desnudan. Hay que tener en cuenta que el «cuerpo político» se compone en la época de los diferentes actos de investiduras a través de la construcción de las apariencias[22]. Castro participa en la investidura del poder, al vestir literalmente a sus amos como ayuda de cámara, mientras que sus superiores también lo conforman socialmente como criado, al vestirlo con libreas y regalos de ropa usada, a través de los cuales se establecen las jerarquías, como ha demostrado Marcel Mauss[23]. En su *Vida*, Castro nos presenta una escena vívida de la creación de la figura del poder (o investidura) a través del ceromonial de ser vestido. Se trata de un fragmento de la larga descripción de la rutina matinal del Conde de Benavente, virrey de Nápoles, al que Castro sirve de ayuda de cámara. En él se describe la complicada ceremonia que acompaña al levantarse y vestirse del Conde, y los múltiples subordinados que intervienen en el rito. Cada uno de los sujetos, desde la camarera que abre el aposento, los mozos de cámara encargados del retrete, pajes, zapatero, ayudas de cámaras, camarero, hasta los dos gentiles hombres de turno, tienen funciones concretas, organizadas de acuerdo con su posición en la escala jerárquica, que consolidan en el acto diario de vestir al virrey la organización social[24]. Por último, la descripción detalladísima de la indumentaria de Castro muestra de nuevo la importancia y la seriedad con que trata el tema. Lo curioso es que, mientras el autor nos informa del tipo de tejidos, colores, piezas y formas y las minucias de ornamentos, nos quedamos sin saber cómo era su rostro o el color de su cabello y de sus ojos:

> El vestido era de paño, de una color argentino, algo oscuro, que costó nueve escudos la cana, y fueron veinte palmos, hecho al uso, y con guarnición de botones amelonados, a espiguilla en los calzones, sin otra guarnición, ojales abiertos, la ropilla abierta por los lados, y por delante de arriba abajo, y aforrada de carmesí color de mar. Los botones y ojales de dos colores, color de mar y camuzado. Las mangas de la ropilla, al uso, anchas y con dos golpes en cada una arriba, y los botones no muy grandes ni pequeños, espesos. Fueron en calzón y ropilla trescientos botones. El herreruelo, largo más de la rodilla dos dedos o tres, con golpe a las maneras o al hombro, y en cada golpe treinta alama-

22 Véase Jones, Ann Rosalind y Stallybrass, Peter, *op. cit.*, (nota 1), p. 2.

23 Mauss, Marcel, *The gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, New York, Norton, 1990, p. 74.

24 Cito por la edición de José María de Cossío (Castro, Miguel de, *Vida del soldado español Miguel de Castro,* en Cossío, José María de, ed., *Autobiografías de Soldados (siglo xvii),* Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1956, pp. 603-605).

> res de las dos colores y llanos, sin lazo, digo, y muy poblados de seda [...] El cuello, de rizo, color de mar, y muchos molinillos muy menudos encima, de los dos colores camuzado y mar, que todo salió muy bien, e hice un jubón sobre holanda finísima de color argentino y bordado de seda, color de mar, de una labor muy buena, y hecho a la francesa [...] Estuvo todo el vestido las cuatro piezas, hecho y todo, cincuenta y seis escudos y carlines, con hechuras[25].

Inmerso en las estructuras sociales, Castro expresa su individualidad a través de los trueques y alteraciones de la ropa recibida, que lo conforman como subordinado[26]. Pero el protagonista subvierte sobre todo la norma en sus prohibidos encuentros sexuales, al enfatizar su cuerpo desnudo de las sobrepuestas capas culturales, con sus inevitables funciones y necesidades que escapan el control. Por ejemplo, en Nápoles, a los quince años, se enamora apasionadamente de Luisa, mujer que le dobla la edad. Su incontrolable pasión lo lleva a burlar las vigilancias y órdenes de su superior, el capitán Cañas, y a abandonar el palacio cada noche para reunirse con su amante. El capitán, después de agotar todos los artilugios para evitar sus salidas por medio de penitencias, castigos, confinamientos y control del espacio físico, en un momento de desesperación intenta domeñar inútilmente el miembro genital del joven, origen de su rebeldía. Así narra el castigo Castro: «háceme desnudar en carnes, como mi madre me parió, y con una cuerda dió detrás de mí a azotazos [...] Y más hizo, que con la rabia y cólera que tenía me tomó con ambas manos del miembro y tiró tan recio, que yo pensé que de aquella vez me dejaba sin aparejo»[27].

La tensión fundamental de la personalidad de Castro se resuelve al final de la narración cuando el joven se adueña de una espada del virrey, emblema del más alto representante de la Ley del padre en el texto, con su aceptación del orden simbólico. Esta transformación del protagonista se marca por la muerte de Luisa, su amante-madre, es decir por la represión del deseo y de lo femenino, y por su voluntaria inserción en el ámbito físico y simbólico masculino al adoptar el hábito de la orden de los Congregados.

25 *Ídem*, p. 613.

26 En una ocasión, cuando hereda los viejos trajes de uno de sus amos, comenta su libertad de modificarlos: «Los vestidos suyos eran muy grandes para mí, y así vendíle e hice una sotana larga de bayeta y herreruelo nuevo, y vendí aquello e hice los calzones del vestido que me dió a cortarlos a mi medida» (*Ídem*, p. 600).

27 *Ídem*, p. 550.

En conclusión, estas narraciones personales evidencian la centralidad de las ropas en la fabricación del sujeto autobiográfico en el Siglo de Oro. El análisis del complejo simbolismo de las indumentarias representadas en cada uno de estos textos ilumina la particular dialéctica de los sujetos entre las restricciones de las estructuras y sus personales respuestas a sus circunstancias en la autoconstrucción del yo[28].

28 En relación con la dialéctica del autohacerse en estas autobiografías, mi posición coincide con teóricos como Giddens, Anthony, *The Contitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Berkeley, University of California P., 1984 y Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, (nota 9), que proponen flexibles y heterogéneas posiciones de los sujetos en las incesantes fricciones entre las fuerzas subordinadas y dominantes.

Francisco de Rojas Zorrilla: Un dramaturgo metido a poeta. Las fiestas de 1637

M. Teresa Julio

1. Introducción

El trabajo que presento aquí forma parte de un proyecto más extenso que pretende agrupar, contextualizar y analizar las composiciones poéticas de don Francisco de Rojas Zorrilla.

A Rojas se le conoce por su teatro, no por su poesía. Como poeta se prodigó poco y, cuando lo hizo, fue a petición de su círculo de amigos. De ahí que pueda considerársele como «poeta por compromiso». No obstante, varios encuentros festivos, organizados por el rey o su valido, o acontecimientos fatídicos como el fallecimiento de algún dramaturgo de renombre también lo llevaron a tentar la suerte poética.

Sus composiciones, no siempre de calidad, comprenden los temas más variopintos: el romance burlesco de la *Academia* de 1637 o «a lo divino» de *Avisos para la muerte* (1643), el soneto en alabanza al rey del *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631), la décima panegírica que encabeza el *Catálogo real* (1639) de Mendes Silva o la de los tahúres de *La casa de juego* (1644) son algunas muestras. Estos poemas se publicaron en academias literarias, pórticos de libros, obras colectivas de temática única u homenajes póstumos, como el de Lope de Vega o Pérez de Montalbán. Esta práctica no es exclusiva de Rojas, sino común a una multitud de dramaturgos que deambulaban por la corte. A continuación trataré su labor como poeta en las espléndidas fiestas cortesanas de 1637 (a las que en el proyecto dedico un amplio espacio), en las que participó como «repentista» en el certamen y como «fiscal» en el vejamen literario.

2. Las fiestas de 1637

Las fiestas de 1637 han cobrado una considerable importancia por razones propias, sobre todo de índole histórica. Y es que tradicionalmente se ha considerado que el motivo que propició dichas fiestas fue la llegada a España de la princesa de Carignan y el nombramiento de Fernando III como futuro rey de Hungría. La identificación de los aga-

sajados, y en especial la justificación histórica y política de un evento en el que se derrocharon grandes sumas —datos pasados por alto por muchos historiadores—, requieren a todas luces una puntualización. Es indispensable que hagamos algunas breves remembranzas históricas antes de entrar de lleno en la academia literaria del 37 y en la participación de Rojas en ella.

En cuanto a los agasajados, el 16 de noviembre de 1636 entraba en la corte española María de Borbón, Princesa de Carignan, casada con el príncipe Tomás de Saboya, primo del rey y capitán de los ejércitos en Flandes. Un par de meses más tarde, el 29 de diciembre de 1636, Fernando III (1608-1657), rey de Hungría y esposo de la infanta doña María, hermana de Felipe IV, fue nombrado oficialmente sucesor de su padre, el ya enfermo Federico II, al trono del Sacro Imperio Románico Germánico[1].

Morel-Fatio considera que este nombramiento no fue más que una excusa para celebrar unas magníficas fiestas, tan del gusto del rey[2]. No creo, sin embargo, que el nombramiento fuera baladí para la causa española. Detrás de todo ello se ocultaban poderosas razones políticas. La guerra abierta con Francia se había declarado en 1635 y al Conde-duque de Olivares le interesaba estrechar y afianzar los pocos lazos que le quedaban en Europa. Con los festejos en honor de Fernando III, Olivares celebraba la llegada del nuevo emperador con un único objetivo: poder contar con la misma confianza y protección que le había proporcionado su antecesor en el trono. En la mente de todos estaba presente la victoria de Nordlingen (1634), gracias al respaldo que el rey Fernando II de Hungría dio al Cardenal Infante don Fernando. Un apoyo que se justi-

1 No obstante, la corte española no conoció la noticia hasta el 13 de enero. Justamente, el 16 de febrero de 1637, segundo día de los festejos, llegó «un correo del emperador con aviso de la coronación del Rey de Romanos», *Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, tomo XIV, Madrid, Imprenta Nacional, 1862, p. 42. Sobre este acontecimiento puede consultarse la *Felicisima elección en Rey de Romanos, del Serenísimo Rey de Bohemia y Hungría, Fernando Tercero* de Rodrigo Mendes Silva, publicado por María de Quiñones en 1637, y la segunda parte de la *Relación ajustada en lo posible a la verdad y repartida en dos discursos: primero, de la entrada en estos reinos de Madama Maria de Borbón, princesa de Cariñán. El segundo, de las fiestas que se celebraron en el real palacio del Buen Retiro, a la elección de Rey de Romanos* de Andrés Sánchez de Espejo, Madrid, María de Quiñones, 1637. En la *Academia*, de la que me ocupo después, se leyó un romance de ochenta versos dedicado a los detractores de dicho nombramiento (Asunto 18°, XLIII).

2 Morel-Fatio, Alfred, «Académie burlesque célébré par les poètes de Madrid au Buen Retito en 1637», en *L'Espagne au xvıè et xvıiè siècle. Documents historiques et littéraires*, Madrid, Heilbronn, 1878, pp. 603-667.

fica por razones políticas, lógicamente, pero también familiares, puesto que la casa real española y la austríaca formaban las dos grandes ramas de los Habsburgo.

Por su parte, los honores a la princesa de Carignan no fueron en absoluto desinteresados. La llegada a Barcelona de María de Borbón con sus hijos se produjo el 26 de julio, si bien no alcanzó la corte hasta mediados de noviembre[3]. A su llegada ya se le habían rendido las pleitesías que correspondían a los nobles extranjeros, pero se aprovechó el nombramiento de Rey de Romanos para darle mayor protagonismo. ¿Qué interés podía tener la casa real, y en especial el Conde-duque, por esta mujer de ascendencia francesa? La razón es obvia: su marido, el príncipe Tomás de Saboya.

El Conde-duque codiciaba ese peón en la partida. Por un lado, le permitía controlar una parte de la casa de Saboya, que a la sazón se mostraba partidaria del trono francés, pues Víctor Amadeo I, hermano de Tomás de Saboya y primo de Felipe IV, influido por su esposa Cristina de Francia, hermana de Luis XIII, había apostado por el cardenal Richelieu[4]. Con ese enlace, que a España se le había escapado de las manos, la monarquía se ganaba un enemigo nada desdeñable.

Por otro lado, desde abril de 1634 Tomás de Saboya se había puesto al servicio del rey en Flandes. Su adhesión a la causa española significó mucho para la corona, ya que los ejércitos españoles se encontraban un tanto desamparados desde la muerte del marqués de Aytona y el Cardenal Infante comenzaba a encontrarse peligrosamente aislado[5]. La experiencia y competencia profesional del príncipe de Saboya suponía cierto respiro. No obstante, el altruismo no guió los intereses de este capitán militar, que, a cambio de su fidelidad, consiguió dejar bien situados a sus hijos.

A estos dos motivos justificables desde el punto de vista político cabe añadir una razón, mucho más maliciosa, que sale de la pluma de Gayangos, autor de *Noticias de Madrid*, quien afirma que el lujo y el

3 Sobre la llegada de la princesa de Carignan y los honores que se le tributaron véanse Mendes Silva, Rodrigo, *Diálogo compendioso de la antigüedad y cosas memorables de la noble y coronada villa de Madrid y recibimiento que en ella hizo su Majestad Católica con la grandeza de su corte a la Princesa de Cariñán, clarísima consorte del serenísimo Príncipe, con sus genealogías*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1637, y la primera parte de la relación de Sánchez de Espejo, *op. cit.* (nota 1).

4 Cotarelo y Mori, Emilio, *Noticias bibliográficas y bibliográficas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911, p. 43.

5 Elliot, John H., *El Conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 495.

despilfarro de las fiestas del 37 pretendían demostrar a Richelieu, que por aquel entonces empezaba a tener problemas con el rey y sus súbditos, que las arcas españolas no estaban tan vacías como difundían algunos malévolos y lenguaraces.

La proximidad de la Cuaresma y el consiguiente cierre de teatros y prohibición de diversiones públicas bien pudo ser también un buen motivo para acrecentar las ansias de jolgorio.

Sea cual sea el verdadero motivo —y quizás no haya uno sólo, sino que el resultado sea la suma de todos ellos-, lo cierto es que en febrero de 1637 se celebraron las fiestas más espléndidas del reinado de Felipe IV. El lugar de encuentro fue el Prado Alto de San Jerónimo, cerca del Buen Retiro, en un terreno especialmente habilitado para las justas y los torneos que se habían programado[6]. Las fiestas empezaron el domingo 15 de febrero y duraron diez días, hasta el martes 24 de febrero[7]. En ellas hubo mascarada nocturna, mojigangas, entremeses, comedias, bailes, meriendas, pantomimas, toros, sortijas, estafermos, conciertos y un certamen poético en el que se puso a prueba el ingenio de los poetas de la corte.

3. Certamen literario: *Academia en honor de Felipe IV*

La fiebre por componer versos llevó a los poetas y poetastros de la España de los Austrias a participar en los concursos literarios, mal llamados —a juicio de Deleito y Piñuela—, «academias»[8]. La temática sacra originaria derivó con el tiempo en asuntos amorosos, platónicos o pícaros. Suegras, matasanos, individuos con defectos físicos, viejas, feas, etc. fueron objeto de pulla.

La seriedad de las academias iniciales contrasta vivamente con el talante cómico de la que se celebró en honor de Felipe IV el viernes 20 de febrero en el Buen Retiro. Una rápida ojeada por los asuntos de la

6 Eliott, *op. cit.* (nota 5), p. 511.

7 Los historiadores y cronistas se ajustan más o menos a esas fechas aunque se detectan algunas imprecisiones. Mientras Morel-Fatio apunta como fechas del 15 al 25 de febrero (lo que significaría que las fiestas duraron once días), el P. Sebastián González, en carta al P. Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús, y Sánchez de Espejo señalan que empezaron el domingo 16 y acabaron el martes 25 de febrero. Tanto en un caso como en otro hay errores de cálculo, pues las fiestas duraron sólo diez días, de domingo a martes, ambos incluidos, y el tercer domingo de febrero de 1637 fue día 15, y el último martes, 24. Así puede comprobarse en http://www.anticiclon.com/NASApp/canalTiempo/seccion/otros/calendarioPerpetuo.jsp.

8 Deleito y Piñuela, José, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 156.

Academia del 37 da cuenta del carácter burlesco del certamen, que constó de una primera parte en la que los poetas improvisaban composiciones —de ahí el nombre de «repentistas»— a partir de un tema que se proponía, ajustándose siempre a la estrofa y extensión determinadas, y una segunda parte en la que se celebró un vejamen entre Alfonso de Batres y Francisco de Rojas Zorrilla[9].

El presidente del encuentro literario fue Luis Vélez de Guevara; el secretario, Alfonso de Batres y el fiscal, Rojas Zorrilla. El tribunal que se encargó de fallar los premios estaba constituido por el Príncipe de Esquilache, don Luis de Haro, el conde de la Monclova, don Francisco de Rioja, don Francisco de Calatayud, don Gaspar Bonifaz y don Antonio de Mendoza.

A pesar de la asistencia de numerosos poetas de la corte, hubo una ausencia notable: la de don Pedro Calderón de la Barca. Gayangos, comentando la academia que se preparaba, apunta: «Espérase que Luis Vélez y D. Pedro Calderón serán los que más se señalarán»[10]. Sin embargo, el dramaturgo madrileño no apareció.

En cuanto al texto, Morel-Fatio señala que existen dos manuscritos: el de la Biblioteca del Duque de Osuna y el de la Biblioteca del Arsenal (MBA), que sirvió de base para su edición[11]. El manuscrito que originariamente perteneció a la Biblioteca del Duque de Osuna se encuentra hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid (MBN), con la signatura Ms. 10293[12]. Teniendo en cuenta que presenta imprecisiones en las varian-

9 El no ceñirse al tema o a la estrofa suponía la pérdida del premio o la descalificación. Eso le sucedió, por ejemplo, a Antonio Coello, al que se le retiró el primer premio en el Asunto 9º (XXV) «por haber hecho romance, habiéndose pedido liras», Morel-Fatio, *op. cit.* (nota 2), p. 644.

10 *Memorial histórico*, *op. cit.* (nota 1), p. 66.

11 Este ejemplar aparece descrito por Eugenio Ochoa: «909. *Academia burlesca que se hizo en el Buen Retiro a la Majestad de Philippo Quarto el Grande. Año de 1637.* Manuscrito en 4º, en papel, bien conservado, siglo XVII, letra cursiva, folios 64. Hay al fin un dibujo de rasgos de pluma que representa una mujer en actitud de andar con una palma en la mano», en *Catálogo razonado de los manuscritos existentes en la Biblioteca Real de París, seguido de un suplemento que contiene los de las otras tres bibliotecas públicas (Arsenal, de Santa Genoveva y Mazarina)*, París, Imprenta Real, 1844, I, p. 671.

12 *Academia que se celebró en el Buen Retiro a la Majestad de Rey D. Phelipe Quarto en el Grande N. S. en la villa de Madrid. Año de 1637.* Manuscrito en 4º, 26 hojas. Escrito de puño de don José Maldonado de Saavedra, tío del analista sevillano Ortiz de Zúñiga. Algunos fondos de la Biblioteca del Duque de Osuna pasaron a la Biblioteca Nacional de Madrid en la década de 1880, según se desprende de la nota a pie que aparece en la relación de siglas del III volumen del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Barco del Valle y D. J. Sancho Rayon, Madrid, Imprenta

tes textuales y algunas lecturas erróneas, he preferido el texto transcrito por Morel-Fatio, cuyo índice es el siguiente[13]:

> [Asunto 1°]. *Enigma del Guardainfante.*
>
> [Asunto 2°]. *Declaración del enigma de don Francisco de Aparicio y Glosas.*
>
> [Asunto 3°]. *En dieciséis coplas de un romance, extirpar la herejía de llamar mondongas a las criadas de las damas, pues no hay cosa más lucida ni de más generoso nombre que servirlas y que de aquí en adelante se llamen doncellas de amor.*
>
> [Asunto 4°]. *Doce redondillas que digan la razón por que las beatas no tienen unto, y si basta la opinión del doctor Juan Rana para que se crea.*
>
> [Asunto 5°]. *Doce quintillas en estilo de ciego a que dos ermitaños, que también son regidores, ¿en qué caerán primero en la tentación o en la plaza?*
>
> [Asunto 6°]. *Un romance celebrando que bien se congoja y que de buen aire grita Grimaldo y qué primor tiene en no hacer nada.*
>
> [Asunto 7°]. *Cuatro octavas en arte mayor pintando la hermosura y garbo de Carbonel.*
>
> [Asunto 8°]. *Siete canciones de a seis versos que digan con qué defenderá mejor la entrada en Buen Retiro don Diego de Covarrubia y Leiva, ¿con la panza o con el cuidado?*

y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1888. El texto reza del siguiente modo: «Adquirida [la biblioteca] recientemente por el Estado. Los manuscritos y libros raros han pasado a la BN». Quizá convenga señalar que el manuscrito de la Academia no figura en el *Catálogo abreviado de los manuscritos de la Biblioteca del Excelentísimo Duque de Osuna e Infantado*, preparado por su conservador D. José María Rocamora y publicado en Madrid por la Imprenta Fontanet en 1882. Las razones de esta ausencia podrían explicarse del siguiente modo: (1) la perentoria necesidad de catalogar los fondos que iban a ser inmediatamente traspasados a la Nacional hizo que el listado no fuera exhaustivo y se traspasaran más textos de los que quedaban registrados. Ello significaría que en 1882 el manuscrito aún permanecía en dicha biblioteca y estaba a punto de ser adquirido por el Estado; o (2) el manuscrito ya se encontraba en la Nacional, con lo cual el adverbio «recientemente» utilizado por Gallardo en la nota debería entenderse generosamente.

13 Actualizo la puntuación y la ortografía, y añado la información que va entre corchetes para facilitar las referencias.

[Asunto 9°]. *En el verso que se quisiere se averigüe en qué ocasión parece Manuel González más feo, cuando aposenta mal o cuando guarda bien.*

[Asunto 10°]. *Un romance que declare cuál estómago es más para envidiado, el que digiere grandes pesadumbres o grandes cenas.*

[Asunto 11°]. *Un soneto con estrambote, o sin él, si al que miente le pueden acusar de que ha mentido.*

[Asunto 12°]. *Un epigrama en dos coplas castellanas, en que se determine cuál es mayor necedad, ser necio algunas veces o estar siempre muy discreto.*

[Asunto 13°]. *Un romance a una fea, pidiéndole perdón de haberla querido.*

[Asunto 14°]. *Dieciséis redondillas de pie quebrado a una alcahueta que se moría muy consolada de que no quedaban hombres de provecho en el mundo y, estando cerca de expirar, llegó un mancebo a visitarla y, recibiéndole con alborozo, le dijo: «Amigo, a buen tiempo vienes, que ahí dentro están dos muchachas como dos oros, una pelinegra y otra pelirrubia». Y dudando de la elección en la que había de querer el caballero, le replicó la casi difunta: «Hijo, sobre mi alma, a la pelinegra, que no estoy en tiempo de engañar a nadie». Y hase dilatado tanto el caso, porque dice un moderno que es historia verdadera.*

[Asunto 15°]. *En ovillejo, que no exceda de treinta y dos versos, que si no se sabe que Judas fuese bermejo, ¿en qué se fundó el primero que le pintó rubio?*

[Asunto 16°]. *Un romance a que los enfermos enferman del mal, pero que mueren del doctor.*

[Asunto 17°]. *En diez seguidillas, que a las que tienen mala cara ¿por qué las socorren luego de bien entendidas si no hay cosa más necia que ser fea?*

[Asunto 18°]. *Un romance, dando vejamen a los enemigos de la casa de Austria en la elección de rey de Romanos en el señor Rey de Hungría, sin que se nombre a nadie.*

Vejamen que dio Alfonso de Batres en Buen Retiro, y prosiguió don Francisco de Rojas[14].

4. Rojas, fiscal y poeta

La primera participación de Rojas de que tenemos constancia en este certamen fue «Un romance que declare cuál estómago es más para envidiado, el que digiere grandes pesadumbres o grandes cenas» (Asunto 10º, XXVII). Todo un reto para un poeta de la corte que quizá supiera más de lo primero que de lo segundo. El toledano, con falsa modestia, comienza por confesar no ser la persona más adecuada para tratar el tema, pero puesto en la tesitura de defenderlo, se inclina, sin duda, por envidiar el estómago que digiere grandes cenas, ya que requiere mayores esfuerzos. Rojas sorprende al oyente al revelarse contra la creencia común de que cuesta más digerir una pesadumbre que un buen manjar.

Fue el único que escribió sobre este asunto. Con el siguiente romance de cuarenta y ocho versos con rima en é-a obtuvo un premio[15]:

Aunque para hablar mejor
de digestos la materia
era necesario ser
más letrado que poeta.

Hoy que esta dificultad
me está llamando a la vena,
par Dios, quítome de dudas
y aténgome al de las cenas.

Ninguno como yo puede
hablar con tanta experiencia,
pues de Tréveris, glotón,
he faltado a la dieta.[16]
Para cocer pesadumbres
y cenas con diferencia,

14 El MBN añade un segundo vejamen de Cáncer y Velasco, sobre el que dice: «Vejamen de D. Jerónimo de Cáncer, que agraviado de que no se lo admitiesen ni premiasen, lo imprimió después en sus obras con lo demás que compuso de los asuntos. Escríbese aquí por cuanto fue escrito al intento de esta academia donde juzgó lograr su trabajo».

15 Actualizo la ortografía y puntúo según mi criterio.

16 MBN: la obediencia.

uno ha de ser con blandura
y esotro ha de ser con fuerza.[17]

Luego en estos dos extremos
hace menos, por mi cuenta,
el que digiere blanduras
que el que digiere durezas.

Item más, señores míos,
yo más envidia tuviera
al que una cena digiere
que al que digiere una pena.

Que cocer la cena bien
cuesta mucha diligencia,
mas digerir pesadumbres
se me hace a un cerrar de orejas.[18]

Item más, aquel ingenio
hace mejores comedias
que en la mesa del teatro
digiere mejor las cenas.

Más item, el deshincharse
es tener mucha modestia,
y el digerir pesadumbres
es tener poca vergüenza.

Calorazo natural
me fecit, que este dispensa,
Papa de uno y otro plato,
ocho grados de merienda.

Mas este asunto es de ricos.[19]
Prosiga otro que lo sea,
que los pobres no sabemos
de pesadumbres ni cenas.

Mas si hubiera de escoger,
un estómago eligiera
no a prueba de pesadumbres
sino a prueba de terneras.

17 MBN: por fuerza.
18 MBN: se hace.
19 MBN: rico.

La poca trascendencia del asunto está en consonancia con el resto de los temas tratados en la Academia, y se contrapone al carácter de alegato formal que Rojas ha pretendido dar a su argumentación. El toledano sigue un orden deductivo a la hora de exponer su defensa, de modo que las razones argüidas —poco manidas, por cierto— lo conduzcan a la tesis final. Los juegos de palabras relacionados con el mundo jurídico («digerir» y «digestos», «dieta» y «Tréveris»), los latinismos y las muletillas propios de los abogados confirman su papel de defensor. Con gran habilidad, diluye la oposición inicial entre letrado y poeta de la primera estrofa al escribir como poeta un romance tal cual haría un letrado ante su causa.

El contraste entre la formalidad de la estructura, la banalidad del asunto y la originalidad de la argumentación, junto con el buen humor y el innegable dominio de los recursos estilísticos, conceden al poema un carácter paródico y divertido. El resultado es el paradigma del talante jocoso del certamen y una muestra de que lo que se pone a prueba en este ejercicio literario es el ingenio y la pericia para desarrollar un razonamiento argumentativo. Cualidades ambas de las que Rojas ha dado muestras en sus comedias.

La segunda intervención del toledano en el certamen no fue premiada, y, por tanto, no queda incluida en la *Academia*. El asunto era «Un epigrama en dos coplas castellanas, en que se determine cuál es mayor necedad: ser necio algunas veces o estar siempre muy discreto» (Asunto 12°). El primero en desarrollar la materia fue Alfonso de Batres (XXX), al que siguió Gaspar de Ávila (XXXI y XXXII). Sobre el resto de participantes y premios parece que no hay acuerdo. Mientras el MBN adjudica un tercer premio a Antonio de Solís, el manuscrito transcrito por Morel-Fatio deja desierto ese último galardón y añade: «Escribiéronle don Antonio de Solís y don Francisco de Rojas y perdieron premio»[20]. Puesto que es una rareza que se transcriban composiciones no premiadas y las coplas castellanas de Solís sí lo están en ambos manuscritos, parece lógico que el dramaturgo alcalaíno se llevara el tercer premio y Rojas no saliera laureado.

5. Rojas, vejamista

La tercera participación de Rojas se da en el vejamen con que termina la Academia y en el que obtuvo el segundo premio. Nada mejor

20 Morel-Fatio, *op. cit.* (nota 2), p. 647.

que un discurso festivo y satírico —en prosa y verso— en el que se ridiculizan defectos o «habilidades» de algunos personajes populares para poner fin a una fiesta en la que el humor y el entretenimiento son los factores dominantes. Las críticas de los vejámenes no suelen ser mordaces, las chanzas sobresalen y el ingenio se pone a prueba. No obstante, siempre hay excepciones. Casualmente, en 1638 corrió por Madrid la falsa noticia de la muerte de Rojas a raíz de un ajuste de cuentas por lo que el toledano había dicho de ciertos caballeros en un vejamen[21]. Pero eso no era lo habitual.

El vejamen del 37 tiene como protagonistas a los poetas de la corte; entre ellos, al propio Rojas, Calderón, Vélez de Guevara, Juan Coello, Antonio Solís o Jerónimo de Cáncer. Desde el punto de vista temático, parodia los preparativos de las fiestas con que quiere honrarse al rey.

La primera parte corre a cargo de Batres. Todo empieza el día de la máscara. Las calles están abarrotadas. Batres se encuentra con el «negro» Carbonel y Covarrubias, al que pide permiso para ver las fiestas en las que hay sortija, estafermo y toros. Se preparan los tablados, las lanzas y se encienden las lamparillas. Llega el conde de Montalvo y manda que se vistan de mojiganga. Surgen los primeros problemas para montar el estafermo, los participantes ensayan las caídas de los caballos. Luis Vélez y su corte de poetas componen coplillas. Los jueces del certamen se enteran de que se prepara una mojiganga. Todos desean verla.

La segunda parte, a cargo de Rojas, relata el paso del carro de los poetas, «de los ingenios de la corte y palacio» que repasan sus obras. Entre ellos, Vélez con su comedia *Las tres edades* o Juan Mejía que lee a Antonio de Prado *El Pardo a Fuencarral.* Aparece Calderón probándose la cabellera de Rojas, y acepta escribir una comedia de capa y espada para su majestad. Antonio Solís prepara una olla podrida, pero con tan poca arte que ni los mismos poetas, que encarnan el hambre atrasada, pueden probar. Don Vicente Mucio Armengol, Jerónimo de Cáncer, Luis de Belmonte, Juan Navarro de Espinosa y don Juan Coello, subidos al carro, ensayan consonantes, ante la protesta de Alonso de Lugo y Francisco Cabrero, que reclaman un sitio. Don Antonio de Huerta martiriza a sus compañeros con su comedia *La Virgen de Valvanera,* y Luis

21 La noticia apareció tras el vejamen que se celebró en la academia en las fiestas de 1638 en honor de la princesa de Chartreuse. El aviso decía lo siguiente: «22 de mayo 1638. Ha corrido voz por la corte que la muerte sucedida en días pasados del poeta don Francisco de Rojas trujo origen del *Vejamen* que se hizo en el Palacio del Retiro las Carnestolendas pasadas, de donde quedaron algunos caballeros enfadados con el dicho», citado por Cotarelo, *op. cit.* (nota 4), p. 61.

de Benavente huye de las beatas que lo persiguen. Pasa el carro de la mojiganga y se repiten las lanzas y el estafermo. El marqués de Malpica anuncia que Su Majestad no puede ver la mojiganga y todos, desilusionados, abandonan los ensayos. Fin del relato.

La calvicie de Rojas, su suciedad y la de Coello, la avanzada edad de Vélez, la poca originalidad de Mejía o la insistencia de Huerta forman parte de los comentarios jocosos del encuentro. El buen humor de los vejamistas, los tópicos que corrían por la corte, la popularidad de los personajes aludidos o las referencias a acontecimientos inmediatos marcan el carácter festivo de este encuentro literario que sólo pretende ser un divertimento.

6. Epílogo

Desde que en 1631 participara en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* y en 1633 se representara su primera comedia en palacio, *Persiles y Segismunda*, Rojas se había convertido en un asiduo de la corte. No es extraño, pues, que se requiriera su presencia en las fiestas de 1637 como dramaturgo con su comedia, en colaboración con Antonio y Juan Coello, *El robo de las sabinas,* representada el lunes 23 de febrero; como poeta repentista en la academia burlesca y, por qué no, como narrador ingenioso en el vejamen. La década de los treinta es para Rojas su época dorada, y en ella ensaya sus diferentes facetas literarias con mayor o menor fortuna.

En la Academia del 37 Rojas hizo honor a los consejos de Cubillo de Aragón, que decía:

> Si en Academia alguna te hallares [...]
> puedes, sin que tu pluma desmerezca,
> decir cuanto al ingenio se te ofrezca[22].

Así procedió Rojas y no salió tan malparado.

22 Deleito y Piñuela, *op. cit.* (nota 8), p. 157.

Las traducciones polacas de Quevedo

Edyta Kwiatkowska Farys

Quevedo es uno de los autores españoles apenas conocido por los lectores polacos. Hasta el momento sólo contamos con tres libros suyos traducidos al polaco. Dos de ellos son relativamente recientes y provienen de la mano de la misma traductora, Kalina Wojciechowska. Éstos son: *Żywot młodzika niepoczciwego imieniem don Pablos* (*El Buscón*), de 1978, y *Sny. Godzina dla każdego, czyli Fortuna mózgiem obdarzona* (*Sueños. La hora de todos y la Fortuna con seso*), de 1982. El tercer libro de Quevedo, *Polityka Boża i Rządy Chrystusowe* (1ª parte de *Política de Dios*), se editó en polaco por primera vez hace casi cuatrocientos años, en 1633, y fue la primera traducción directa al polaco de un texto escrito en español. Cabe destacar que la impresión polaca se hizo poco después de su edición original, estando vivo todavía su autor. El traductor, Jakub Iberski z Andaluzyjey, fue el primer traductor de la obra de Quevedo en Polonia.

A lo largo de los siglos XVI y XVII la literatura española no tuvo muchos lectores en Polonia. El teatro, la novela o el misticismo español no encontraron resonancia en este país, que por aquel entonces estaba bajo la influencia del arte italiano. Tampoco se nota la presencia de España en la literatura polaca de la época. La imagen de la España de los Austrias y de los españoles (enemigos de la Reforma y conquistadores despiadadados) no era positiva en la Polonia del siglo XVII.

De ahí que la edición de la primera parte de la *Política de Dios* de Quevedo —en 1633— podría considerarse un hecho sorprendente. No obstante, la edición tan temprana de la *Política* no sorprende tanto si uno se fija bien en el contenido político de la obra y en el contexto político de la República de los Nobles de Ambas Naciones: denominación de la época del estado unido de Polonia y Lituania.

Es de suponer que los traductores, editores y divulgadores de la primera parte de la *Política de Dios* fueron los jesuitas, que ya a finales del siglo XVI contaban con múltiples colegios en las ciudades más importantes de Polonia y Lituania.

Los jesuitas de Polonia desarrollaron unos conceptos filosóficos concernientes al estado, la economía y los deberes de los ciudadanos en el marco del sistema político que deseaban para el estado polaco[1]. Estos

1 Véase Darowski, Roman, *Studies in the Philosophy of the Jesuits in Poland in the 16th to18th Centuries,* Kraków, Wydział Filozoficzny TJ, 1999, pp. 339-342.

conceptos fueron inspirados por los pensadores jesuitas: Francisco Suárez y Roberto Belarmino. Algunos filólogos comparan el contenido de la obra de Quevedo con el *De officio principis* de San Roberto[2]. Piotr Skarga, jesuita y predicador en la corte real (1588–1612), se inspiraba en la vasta obra de Belarmino para realizar sus sermones a favor del poder absolutista del rey católico, propagando el primado de la iglesia católica e incidiendo contra los protestantes[3]. Mateusz Bembus (1567–1645), el sucesor de Skarga en la corte de Segismundo III (1611-1618), todavía como rector del colegio de Poznań y luego como predicador del rey, participaba activamente en la estrategia de los jesuitas para ridiculizar a la Izba Poselska, órgano político de la nobleza polaca[4].

Una de las razones de esta estrategia fue la libre elección del rey: algo insostenible para un estado absolutista. Además, desde 1573, cuando los diputados de la nobleza polaca y lituana se opusieron a la jurisdicción eclesiástica (Konfederacja Warszawska), estaba vigente el derecho de *liberum credo*[5]. Los intentos de instaurar el absolutismo en la República no lograron su efecto hasta la caída del sistema político, después de las agotadoras guerras suecas (1621–1660). Los nobles y aristócratas polacos y lituanos (muchos de ellos protestantes de diferentes índoles) asociaban a los jesuitas, no sin razón, con los intereses de la dinastía de los Austrias. De otro lado, fueron los nobles quienes eligieron a Segismundo Vasa como rey de Polonia y Lituania, en contra del emperador Maximiliano Habsburgo. Segismundo III, por su parte, planeaba clandestinamente ceder la corona a favor de Maximiliano como cambio por la corona sueca, contando con la ayuda de Felipe III[6].

No cabe duda alguna que la primera parte de la *Política de Dios* de Quevedo se correspondía con el pensamiento político que en Polonia representaban los jesuitas. Debido a esto, la orden española promovió y divulgó el libro y su respectiva traducción.

La orden de los jesuitas fue introducida en Polonia en 1564, y, naturalmente, los primeros profesores de los colegios polacos y lituanos fueron extranjeros. Entre otras nacionalidades podemos encontrar a españoles, italianos, alemanes, ingleses, croatas, escoceses y belgas[7]. Es dudoso, aunque teóricamente posible, que el autor de la traducción fue-

2 Véase Estreicher, K., *Bibliografia literatury polskiej. Tomo XXVII*, Warszawa, 1939, p. 26.
3 Se trata, según Darowski, *op. cit.* (nota 1), del tratado *Deiputationes de controversiis christianae fidei adversus huius haereticos.* (1592).
4 Véase Backvis, Claude, *Renesans i barok w Polsce*, Warszawa, PWN,1993, p. 259.
5 Véase Tazbir, Janusz, *Szlachta i teologowie*, Warszawa, PIW, 1987, p. 201.
6 Véase Tazbir, *ibíd.*
7 Véase Darowski, Roman, *Studia z filozofii jezuitów w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Kraków, Wydział Filozoficzny TJ, 1998, p. 46.

se uno de los profesores españoles de teología o filosofía, ya que ésta está realizada con un profundo conocimiento de la lengua polaca.

No obstante, la verdadera identidad del autor de la traducción queda desconocida. El nombre del traductor que aparece en la portada es muy curioso. A primera vista puede tratarse de un seudónimo, Janusz Iberski z Andaluzyjey, que en polaco significa Juan Ibérico de Andalucía. Visto así, el nombre parece demasiado grotesco, contrasta con la seriedad del texto. Es evidente que el apellido Iberski (con la típica desinencia *-ski* de los apellidos polacos provenientes de nombres geográficos) tiene algo que ver con *Iberia*, pero puede conjeturarse que el traductor lo lleva o por ser español de Andalucía (poco probable) o por haber pasado un cierto tiempo en España. Un dato difícil de contrastar, ya que las diferentes fuentes de la época —viajeros, diplomáticos y misioneros polacos en la España de los Austrias— no mencionan ningún personaje de esta característica.

La hipótesis de Estreicher[8] de que el autor de la traducción podría ser Marcin Śmiglecki es insostenible, dado que Śmiglecki muere en 1618. El supuesto traductor (Martinus Smiglecius 1564–1618) fue filósofo y teólogo. Fue conocido como uno de los jesuitas polacos más brillantes, gracias a su manual de *Lógica* (Ingolstadt 1618, Oxford, 1634). Estudió en Roma y posteriormente ejerció el cargo de director y profesor de filosofía en diversas academias, como Wilno, Pułtusk, Poznań o Kalisz. Fue un enemigo acérrimo de los arrianos y de los llamados «católicos templados», partidarios de la ley de libertad de religión en la República y defensores de la libre elección de rey. Aunque en Śmiglecki encontramos todas las características necesarias para definir al posible traductor de la obra, vuelvo a remarcar la imposibilidad de que lo fuera, dada la fecha de su muerte[9].

Sin embargo, Estreicher indica en sus estudios un buen camino de búsqueda. Ya que los contactos directos con España, o a través de Flandes, eran escasos (misiones diplomáticas y militares), es más probable que el libro de Quevedo llegase a Polonia desde Italia y —como ya se ha dicho— de manos de los misioneros.

8 Estreicher, K., *op. cit.* (nota 2), p. 314.

9 La errónea atribución de la autoría de la traducción a Marcin Śmiglecki se repite en la mayoría de los catálogos polacos. La causa parece ser un privilegio de imprenta cracoviense de 1645, encontrado y descrito a finales del siglo XIX por Wierzbowski: información copiada y no verificada por otros bibliógrafos, como Estreicher. En este documento aparece el título de *Polityka Boża*, junto al nombre del mencionado jesuita. Es de suponer que esta nota fue una equivocación de los bibliógrafos, ya que no existe ningún dato ni evidencia que el libro de Quevedo se reimprimiera en 1645, ni hasta la fecha el privilegio se ha localizado.

La edición de 1633 —única hasta ahora— no indica ni el lugar de la impresión ni el nombre del taller, puesto que el impreso carece del colofón. Es poco probable que la causa sea una encuadernación posterior. Las fuentes bibliográficas mencionadas asumen —con mayor probabilidad— que el libro podía haberse impreso por los jesuitas en Cracovia. Sin embargo, la sociedad contaba con otros talleres en Braunsberg, Wilno, Kalisz, Poznań y Pułtusk, por lo que no podemos descartar otras posibilidades.

Una de las razones para indicar a Cracovia como lugar de edición de este primer libro vertido del español al polaco es su aprobación polaca firmada por Sebastyan Nuceryn (Sebastian Orzeszko) y fechada en Cracovia el 2 de diciembre de 1632. La aprobación dice así: «S. Nuceryn Predicador ordinario de la Catedral de Cracovia da su aprobación para imprimir el libro *Polityka Boża* traducido del español como él que ya ha sido aprobado por los censores extranjeros y como libro de gran utilidad para los Políticos contemporáneos del mundo, que vienen del mismo Padre que los herejes pero de distinta Madre».

En las bibliotecas polacas se conservan varios ejemplares de la edición de 1633. Las que cuentan con más de un ejemplar son la de Ossolineum (7) y la de PTPN en Poznań (3). Otras bibliotecas que aún conservan ejemplares son: Biblioteka Kórnicka PAN, bibliotecas de la Universidad Jaguellónica y de la universidad de Varsovia y las bibliotecas diocesanas.

Todos los ejemplares vistos constan de 16 hojas + 162 páginas numeradas, en formato de cuartilla (4ª), con encuadernación posterior. En la portada encontramos el siguiente título, dentro de un doble marco:

> POLITYKA / BOŻA / Rządy Chrystusowe / Przez / FRANCISZKA z Quevedu WILLEGAS / Kawalera z Zakonu S. Jakuba, Pana na Dzierżawie, / nazwanej de la Torre de Iuan Abad. / Przypisana / P. GASPAROWI z Guzmanu, / Hrabi, Xiążęciu, Wielkiemu Kanclerzowi, / Panu Moiemu. */un ornamento/* Z Hiszpańskiego na Polski język przełożona / Przez / IANVSZA IBERSKIEGO / z Andaluzyey. / Roku Pańskiego 1633.

En el reverso de la portada se hallan dos citas de la Biblia (Cor. 3 y Juan 13). La edición polaca está basada en la edición de 1626 de Madrid. El texto principal está precedido por los preliminares: la dedicatoria al conde Duque de Olivares y las aprobaciones de M. Gil González de Ávila, Fr. Cristóbal de Torres, P. Pedro de Urteaga y P. Gabriel de Castilla. Siguen los prefacios de Lorenzo Vander Hamen y del mismo autor: *A quien lee* y *A los doctores sin luz*. La hoja siguiente contiene los privilegios y tasas de la imprenta (lic. Marcia de Llana Madrid 5 de

octubre de 1626). En la d1v se encuentra la aprobación polaca de I.V.X Sebastyan Nuceryn y finalmente en las d2 a d4 la traducción de la carta de Quevedo a Felipe IV con el encabezamiento ampliado respecto a la edición de Madrid.

El texto principal está dividido en 24 capítulos, en los cuales el autor pretende adiestrar a los reyes y a sus validos en el ejemplo y doctrina de Cristo, siguiendo el modelo de Cristo Rey.

En cuanto a la traducción del texto, las citas latinas se traducen en su mayor parte al polaco y en el margen se indica la proveniencia. Las citas latinas en los preliminares, en cambio, se conservaban seguidas de la traducción polaca. En relación con el uso del latín puede observarse otro procedimiento. En ciertas ocasiones el traductor no traduce las palabras españolas al polaco, sino al latín (*jurisdicción civil* (f. 7), por ejemplo, lo presenta como *causis civuilibus* (p.10)). En la mayoría de los casos este procedimiento se debe a falta de vocabulario especializado en la lengua polaca de la época; no obstante, este tipo de cambios puede ser también el resultado de una cierta prisa. En general, la edición del texto de Quevedo es una traducción fiel al original, que solamente en algunos casos omite o cambia algunas palabras, al parecer por descuido.

Suponiendo que la edición polaca de *Política de Dios* haya sido promovida y realizada por los jesuitas, podríamos considerarla un ejemplo de la presencia de la sociedad en la vida política del reino polaco. Desgraciadamente —era de prever—, el autor de la obra permaneció desconocido. En suma, la edición polaca de Quevedo no supuso ningún acercamiento más estrecho de las dos literaturas: la polaca y la española.

Si la primera parte de la *Política* es, como sugiere Francisco Abad[10], un comentario sobre el reinado de Felipe III, en el contexto polaco también puede leerse como una crítica de gobierno. La edición polaca aparece un año después de la muerte del rey Segismundo III Vasa. En 1633 sube al trono su hijo Ladislao IV, quien unos años más tarde se casa con la hija del emperador Fernando de Viena, Cecilia Renata de Habsburgo. Felipe IV manda sus misiones diplomáticas a Polonia intentando establecer una colaboración con Ladislao y su sucesor Juan Casimiro contra los suecos y los turcos. A mi parecer, es posible que el texto de Quevedo sirviera para propagar el modelo absolutista católico en un país tan republicano y heterodoxo como la República de Polonia y Lituania del XVII.

10 Abad, Francisco, «Ideario político y mentalidad señoral de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 361-362 (1980), p. 85.

Basta constatar que el libro que reflejaba la idea de la corte en la época renacentista en Polonia fue *El consejo y consejeros del Príncipe* de Furió Ceriol, parafraseado de la versión italiana por Jakub Górski, y posteriormente editado en polaco bajo el título *Rada Pańska*, en 1597. En cambio, treinta y cinco años más tarde, el tratado que marcaba los pasos de poder era la obra de Quevedo, primera parte de la *Política de Dios*. Además, parece que la traducción se hizo en el momento y contexto más oportunos. Caso contrario —creo— el libro no se hubiese traducido al polaco jamás, ya que se enfrentaba al pensamiento republicano de la nobleza polaca y la aristocracia lituana.

Polityka Boża i Rządy Chrystusowe fue hasta 1978 la única obra de Quevedo traducida al polaco. Ese año se editó la traducción de Kalina Wojciechowska de *El Buscón*: *Żywot młodzika niepoczciwego imieniem don Pablos*. La traductora maneja la edición de Lázaro Carreter de 1965. El libro aparece en la editorial Państwowy Instytut Wydawniczy con 30.000 ejemplares.

Cuatro años más tarde, la misma editorial imprime una traducción póstuma de Wojciechowska de los *Sueños. La hora de todos y la Fortuna con seso*: *Sny. Godzina dla każdego, czyli Fortuna mózgiem obdarzona* (1982). El libro contiene la traducción completa de los cuatro primeros *Sueños* (en orden cronológico) y la mitad del *Sueño de la Muerte*. A éstos, la traductora añade *La hora de todos*. Todos los *Sueños* están traducidos a partir de la edición de Buendía de 1961 (Aguilar), salvo algunos fragmentos del *Sueño de la Muerte*, basados en la publicación de Espasa Calpe. La traducción de *La hora de todos* sigue la edición de Julio Cejador y Frauca de 1975.

Los años 70 del siglo pasado constituyen un paso importante para los estudios hispánicos en Polonia. En dos universidades se abren las especializaciones en letras hispánicas, y crece el conocimiento y la demanda de la literatura y lengua castellanas. Dadas estas circunstancias, el trabajo de Wojciechowska fue un reto. Sus traducciones muestran un buen conocimiento de la lengua castellana de los siglos de oro, y reflejan el estilo de Quevedo en cuanto al uso de los recursos retóricos: las antítesis, las metáforas o también la imaginación escatológica. Sin embargo, la traductora no pretende, según dice[11], imitar el lenguaje barroco ni arcaizar su traducción por medio de la sintaxis y el vocabulario del siglo diecisiete. El polaco de aquella época difiere bastante del lenguaje literario de los últimos siglos. Wojciechowska optó por una tra-

11 Wojciechowska, Kalina, «Nota del traductor», en Quevedo, Francisco de, *Żywot młodzika niepoczciwego imieniem don Pablos*, Warszawa, PIW, 1978, p. 15.

ducción fiel en cuanto al contenido: explicando los conceptos, metáforas, antítesis, alusiones y juegos de palabras, ya que muchos de ellos resultan imposibles de entender para un extranjero. Esta búsqueda de la precisión complica un tanto la lectura, dada la cantidad significativa de notas a pie de página, aunque no desvirtúa la totalidad de los textos.

El autor de la introducción y las notas a los *Sueños*, Kazimierz Piekarec, subraya que, aunque el lector barroco en Polonia pudo haber conocido a Quevedo, el hombre de Dios (autor de la *Política de Dios*), nos toca a nosotros, los lectores contemporáneos, conocer al otro Quevedo, el hombre del Diablo[12], a través del cual podemos ver por dentro la vida de la España de los Austrias.

Habent sua fata libelli. La historia de los libros españoles en Polonia ilustra bien esta sentencia. Desconocidas en su tiempo, escasamente traducidas al polaco, o finalmente ignoradas y olvidadas, las obras de autores españoles no llegaron a tener resonancia significativa en el ámbito de la literatura polaca. La influencia de los textos de siglo de oro español no era perceptible en la literatura polaca hasta el romanticismo. Llegada con atraso, por medio de las universidades alemanas, la obra de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Cervantes alcanza su apreciación no antes de la mitad del siglo XIX.

Quevedo, en cambio, apenas conocido como el autor de la *Política* entre los lectores polacos, quedó completamente descuidado como prosista y como poeta. Las dos traducciones de Kalina Wojciechowska no lograron cambiar esta situación. No obstante, reinstalaron al menos a este autor en el panorama de la literatura española del siglo de oro.

Referencias bibliográficas:

Abad, Francisco, «Ideario político y mentalidad señoral de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 361-362 (1980), pp. 85-92.

Backvis, Claude, *Renesans i barok w Polsce*, Varsovia, PWN,1993.

Darowski, Roman, *Studies in the Philosophy of the Jesuits in Poland in the 16th to18th Centuries,* Cracovia, Wydział Filozoficzny TJ, 1999, pp. 339-342.

Darowski, Roman, *Studia z filozofii jezuitów w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Cracovia, Wydział Filozoficzny TJ, 1998.

12 Piekarec, Kazimierz, «Introducción», en Quevedo, Francisco de, *Sny. Godzina dla każdego, czyli Fortuna mózgiem obdarzona,* trad. Kalina Wojciechowska, Warszawa, PIW, 1982, p. 18. El comentarista parafrasea el título del libro de Rene Bouvier (1929).

Estreicher, Kazimierz, *Bibliografia literatury polskiej. Tomo XXVII*, Varsovia, 1939.

Piekarec, Kazimierz, «Introducción» a Quevedo, *Sny. Godzina dla każdego, czyli Fortuna mózgiem obdarzona*, Varsovia, PIW, 1982, pp. 3-18.

Quevedo y Villegas, Francisco, *Polityka Boża i Rządy Chrystusowe*, trad. Janusz Iberski z Andaluzyey, (s.l.), 1633.

— *Sny. Godzina dla każdego, czyli Fortuna mózgiem obdarzona*, trad. Kalina Wojciechowska, Varsovia, PIW, 1982.

— *Żywot młodzika niepoczciwego imieniem don Pablos*, trad. Kalina Wojciechowska, Varsovia, PIW, 1978.

Tazbir, Janusz, *Szlachta i teologowie*, Varsovia, PIW, 1987.

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

Stephan Leopold

El petrarquismo es un arte convencional que a primera vista permite poca libertad formal o temática. Con su edición del *Canzoniere* en 1501, y sobre todo con sus *Prose della volgar lingua* (1525), Pietro Bembo deja canonizado a Petrarca como modelo autoritativo de la poesía amorosa. Con sus propios *Rime*, que se publicaron por primera vez en 1530, da además el molde definitivo de cómo imitarlo: un *iter vitae* que va del enamoramiento a través de la *aspra guerra* hasta el desenamoramiento y la contrición final, cuya forma verbal consiste en una variación recreativa de las palabras y metáforas claves que se dan en el *Canzoniere*. Pero, como Hugo Friedrich ha visto tan bien, el arte de imitación es propenso a la exageración y a la mecanización, y lo que era un auténtico afán estético en Petrarca, se convierte a lo largo de los siglos XVI y XVII en una serie de tópicos gastadísimos[1].

A pesar de su papel de petrarquista ejemplar, el mismo Bembo, cuya vida amorosa no era tan ejemplar, indica también la artificialidad de este amor categóricamente incumplido. En el segundo libro de su temprano diálogo *Gli Asolani* (1505) deja salir a un personaje que distingue ingeniosamente entre el amor «che si fa» y el amor «che non si fa»[2]: es decir, entre el amor físico y su sublimación. De tal manera da a entender irónicamente que el amor carnal es el amor que se practica de hecho, mientras el amor puramente anagógico es un ideal inalcanzable, que por eso no se hace. Así, Bembo problematiza implícitamente aquella poesía propagada por él mismo, cuya norma inquebrantable es el «amore che non si fa». Esta distinción entre el ser y el parecer también forma la base de lo que podría llamarse el petrarquismo 'heterodoxo' y dialógico, cuya divulgación y repercusión —esto comprueban las investigaciones de los

1 Friedrich, Hugo, *Epochen italienischer Lyrik*, Francfort del Meno, Klostermann, 1964, p. 313.

2 Bembo, Pietro, *Gli Asolani* (1505), en Dionisotti, C., ed., *Prose e Rime*, Turín, Classici italiani, ³1978, pp. 311-504. La cita se encuentra en la página 335.

últimos años[3]— es bastante más grande que antaño solía pensarse. A base de una *imitatio multorum* muy consciente de sus posibilidades, poetas como Garcilaso de la Vega, Torquato Tasso, Pierre de Ronsard, Gaspara Stampa o Louise Labé contaminan el *modello di poesia* de índole petrárquico-bembista aludiendo a una sensualidad incomptatible con las pautas de un amor casto y reprimido. El resultado es un discurso híbrido y equívoco, un juego de exclusión denotativa e inclusión connotativa. Muy apropiadamente, en su *Agudeza y arte de ingenio* Gracián llama esta técnica «hablar a dos luces», y la considera especialmente apropiada, si lo insinuado no puede decirse abiertamente[4]. El equívoco es, por lo tanto, un recurso parásito que utiliza un primer significado —en nuestro ejemplo el amor frustrado y doloroso— para comunicar un segundo significado —aquí el deseo sexual. Utilizar un molde oficial y consagrado para exprimir algo diferente e incluso disidente: esto es lo que, según Michel de Certeau, puede denominarse *parler avec*. De Certeau distingue en este contexto entre estrategia y táctica. La estrategia es el modo del poder discursivo y disciplinante, que tiene un vocabulario propio y un lugar desde donde hablar. La táctica, en cambio, carece de lo propio y tiene que reciclar lúdica y subversivamente lo que el discurso reinante le proporcione. La estrategia es acción y la táctica es reacción, juego y resistencia dentro de lo permitido[5].

Parler avec: en ningún caso esta táctica está más indicada que cuando se trata del amor homosexual, ya que en el Siglo de Oro español el

3 Véase aquí Regn, Gerhard, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition: Studien zur* Parte Prima *der* Rime *(1591-1592)*, Tübingen, Narr, 1987; Hempfer, Klaus W., «Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)», en Titzmann, M., dir., *Modelle literarischen Strukturwandels*, Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 7-43; Warning, Rainer, «Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsards» (1987), en Warning, R., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Friburgo, Rombach, 1997, pp. 143-178; Weich, Horst, «La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán: La Canción LII «Gentil señora mía», en Strosetzki, C., ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999), Frankfurt, Vervuert 2000, pp. 1371-1384. Véase también mi artículo «*Con ansia extrema* - Sexualität und Gewalt bei Garcilaso de la Vega», en Föcking, M. Huss, B., dirs, Varietas *und* ordo. *Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barok*, Stuttgart, Franz Steiner 2003, pp. 179-194.

4 Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio* (1642), ed. E. Correa Calderón, 2 vol., Madrid, Castalia, 1987, t. II, pp. 53-62.

5 Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1980), ed. L. Giard, París, Gallimard (folio), 1990. De Certeau utiliza el término «faire avec» para designar cualquier práctica —verbal o de acción— con la cual el más débil reaciona tácticamente al mundo actual del consumo en masa. Para la definición de estrategia y táctica véanse pp. LXV- LXVIII y 57-63.

peccatum contra naturam o *nefandum* es lo indecible por antonomasia. Como Rafael Carrasco ha mostrado en varias ocasiones, el pecado nefando era tan nefando que aun los códigos penales evitaban su mención directa. Correspondía a esta disimulación una justicia dracónica y pública: quien era condenado por el *crimen contra naturam* terminaba en la hoguera, siempre que no perteneciera a la muy alta nobleza[6]. A pesar de ello, los contactos homosexuales no escaseaban, y existía todo un submundo de prostitución masculina, donde la nobleza, la burguesía y el clero satisfacían sus necesidades eróticas[7]. No es aquí el lugar para indagar esta disproporción. Pero, para entender el fenómeno, hay que darse cuenta de que los siglos XVI y XVII desconocían una identidad homosexual en el sentido moderno. Esta ausencia se debe sobre todo a una concepción del sexo que difiere fundamentalmente de la nuestra. Lo que Thomas Laqueur ha llamado el *one-sex model* implica que el hombre y la mujer son orgánicamente idénticos, y que el útero es un pene invertido[8]. Por eso a las mujeres se les aconseja no saltar demasiado fuerte, para que no se les salgan los genitales. El más famoso ejemplo de tal metamorfosis se halla en el ensayo «De la force de l'imagination» de Montaigne[9]. Ahora bien, si una chica puede convertirse en chico, un chico es una chica puesta al revés. No sorprende, pues, que los piropos que se dan a los *putos* tengan un tono fuertemente ambiguo. Carrasco da los siguientes ejemplos: *muy lindo, muy bonito, muy blanco, descolorido, muy galán, muy afeitado, muy pulido, delicado, sin pelo, sin barbas, sin vello* etc[10]. Entre masculinidad y feminidad no hay una diferencia sustancial, sino gradual. De ahí que, desde un punto de vista antropológico, la homosexualidad fuera más «normal» en el Siglo de Oro que ahora. Por las mismas razones tampoco era exclusiva, como lo comprueba el diario del estudiante florentino Girolamo da Sommaia, quien en sus años salmantinos —entre 1599 y 1607— mantenía relaciones íntimas con ambos sexos sin incoveniente alguno[11].

6 Carrasco, Rafael «Sodomiten und Inquisitoren im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts», trad. Kaiser, W., en A. Corbin, ed., *Die sexuelle Gewalt in der Geschichte*, Berlín, Wagenbach, 1992, pp. 45-58.

7 Carrasco, Rafael, «Lazare sur le trottoir ou ce que ne dit pas le roman picaresque», en Carrasco, R., ed., *La prostitution en Espagne de l'époque des Rois Catholiques à la IIe République* (Annales de l'université de Besançon, 525), Paris, 1994, pp. 91-110.

8 Laqueur, Thomas, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990, pp. 25-35.

9 Montaigne, Michel de, *Essais* (1580/1588), 3 vol., Paris, Gallimard, 1965, t. I, pp. 160-171.

10 Carrasco, *op. cit.* (nota 7), p. 108.

11 Moliné-Bertrand, Anne, «De la prostitution au «pecado nefando»» à Salamanque au XVIIe siècle», en Carrasco *op. cit.* (nota 7), pp. 81-90.

Para volver a la distinción de Bembo entre un amor «che si fa» y uno «che non si fa»: el amor homosexual era algo que sí se hacía, pero que no debía hacerse, y que, por lo tanto, no se hacía oficialmente. Este doble gesto también atañe a la forma de hablar de ello. Sólo se podía *parler avec* tácticamente. Aquí el modelo convencional del petrarquismo es la matriz ideal, en la cual puede arraigarse el mensaje disidente. Los elementos de esta gramática secreta tienen que ser de tal modo que no salten a la vista tan fácilmente: omisiones de género, palabras con doble sentido y alusiones a determinadas figuras mitológicas[12]. Una hermenéutica de este tipo de discurso clandestino tiene que enfrentarse con dos problemas. Primero, tiene que comprobar que el subtexto homoerótico existe, y, segundo, debe convencer a los filólogos conservadores que no quieren ver profanados a sus campeones literarios. Es notoria en este sentido la disputa sobre Góngora. Resulta un tanto más fácil el caso de su amigo Juan de Tassis y Peralta, el segundo Conde de Villamediana y Correo Mayor de su Majestad. Cuando fue asesinado en la Calle Mayor de Madrid tenía pendiente un proceso por el pecado, a lo largo del cual dos de sus criados fueron sentenciados a la hoguera[13]. Desgraciadamente, Villamediana es más recordado aún hoy por esta muerte violenta que por una poesía que, sin embargo, merece atención. Su lírica amorosa es especialmente de gran originalidad. Elíptica y, como quien dice, abstracta, carece casi por completo de acontecimientos. Salvo en contadas excepciones, es el monólogo de un yo poético consigo mismo, un monólogo cuyas palabras claves son: *aviso*, *escarmiento*, *culpa* y *yerro*. El escarmiento, que se menciona en más de veinte ocasiones en la edición príncipe, es casi siempre rechazado por el locutor. Aunque reconoce su yerro a la medida del «giovenile errore» de Petrarca[14], no muestra remordimientos ni contrición alguna. «Que no pretendo ejemplo ni escarmiento», dice en el soneto proemial. Además, califica su yerro siempre como peligroso y lo une a menudo al término homófono que designa el material del cual están hechas sus cadenas y las barras de su *cárcel de*

12 Acerca del mito homosexual de Ganimedes en la poesía de Góngora véase Smith, Paul Julian, *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in the Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1989, pp. 44-68. Este punto queda profundizado en Teuber, Bernhard, «Curiositas et Crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima», en Küpper, J. y Wolfzettel, F., eds., *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt*, Munich, Fink, 2000, pp. 615-662.

13 Acerca de la documentación histórica del proceso véase Rosales, Luis, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 35-42.

14 Me refiero al primer soneto del *Canzoniere*. Para una comparación del mismo con el de Villamediana véase el artículo de Horst Weich en estas mismas actas.

amor. Como primer ejemplo sirva aquí el soneto 15, según la edición de Ruiz Casanova[15]:

1 Esta causa a su efecto tan ingrata
2 produce un nuevo modo de tormento,
3 de cuya queja nace el sentimiento
4 que ni vivo me deja ni me mata.
5 Y la prisión que mis sentidos ata
6 no admite ley, ni teme el escarmiento,
7 dejándose llevar de un pensamiento
8 que de mí que le tengo se recata.
9 El discurso previene inadvertido
10 la muerte a que yo mismo me sentencio,
11 hallándome quejoso y obligado.
12 Y destos dos extremos perseguido,
13 ni el mérito me vale del silencio,
14 ni a descubrir me atrevo mi cuidado.

El primer cuarteto parece estereotípicamente petrarquista. Junto a su epíteto «ingrata»$_1$ la «causa»$_1$ elíptica se deja identificar fácilmente como la dama esquiva, por consiguiente el «efecto»$_1$ debe ser el yo enamorado, la víctima de los afectos contrarios. Este principio convencional se complementa en el segundo cuarteto de una manera particular. Aunque la *cárcel de amor* es un tópico por lo menos desde Diego de San Pedro, la alegoría penal que se desarrolla a partir de ahí va más allá. Los sentidos encarcelados no quieren respetar la ley, ni temen el cástigo, y el «pensamiento»$_6$ es de tal manera, «que de mí que le tengo se recata»$_8$. Tiene que ser algo inaudito lo que se calla aquí, ya que el pensamiento oculta su contenido hasta al que lo está pensando. Esto, desde luego, no es sólo un juego manierista, y el hecho de que la frase se encuentre en el centro del poema tampoco se debe al azar: se trata de un silencio significativo que se concretiza en el primer terceto, de tal manera que el castigo del delito elíptico se revela como «la muerte a que yo mismo me sentencio»$_{10}$. Al mismo tiempo el locutor mantiene que no va a hacer caso a la advertencia: el «discurso previene inadvertido «$_9$. De nuevo se dan los afectos contrarios, y, finalmente, reconoce que la muerte

15 Juan de Tassis, Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, ed. J. R. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990. Generalmente cito de esta edición por ser la más accesible. En casos de textualidad problemática consulto también la edición príncipe *Obras de Don Juan de Tarsis Conde de Villamediana y Correa mayor de su magestad*, ed. D. Hipólito de los Valles, Zaragoza, 1629 (Ed. facs. de F. B. Pedraza, Aranjuez, Ara Iovis 1986).

le halla «quejoso y obligado$_{11}$. Esta formulación oximoral tiene su equivalencia en la relación entre el silencio y la revelación, que se da en el segundo terceto. El mérito del silencio no le contenta, confiesa el locutor, pero tampoco osa declararse. Junto a ello se califica de «perseguido»$_{12}$ —un término también perteneciente a la alegoría penal.

Como se ve, el soneto 15 es un ejemplo de un convencional *soneto di contrari*[16], en el cual se engarza una alegoría penal que incrimina el amor del locutor. En este contexto, el uso metonímico de la «causa [...] ingrata»$_1$ es significativo, ya que por su género gramatical insinua feminidad, y al mismo tiempo rehuye un significado unívoco. Igual de enigmático es el «nuevo modo de tormento»$_2$, el que implica también un nuevo modo de amor. Evidentemente, todo esto puede leerse como una emulación típicamente petrarquista, según la cual el propio amor siempre es el más cruel[17]. Sin embargo, si por «nuevo modo»$_2$ se entiende el *otro modo*, no sorprende que tal pensamiento se recate, ni que el que lo tiene se sentencie a la muerte, siendo ésta el castigo usual por la sodomía. Una comparación con el soneto 20 corrobora esta lectura. De nuevo tenemos la alegoría penal, pero esta vez ya con un escenario de tortura:

Después que puse al pie dura cadena,
después que puse al cuello indigno yugo,
besé el cuchillo y adoré el verdugo
que a muerte y a paciencia me condena.
En esta oscuridad, en esta pena,
ciego así porque a ciega deidad plugo,
ni descanso yo más, ni el llanto enjugo,
ni llego a percibir aura serena.
Antes parece que el rigor violento
de astros se declaró, si no ofendidos,
de sus efectos mismos indignados;
que les parezca venenoso aliento,
para martirizar a mis sentidos,
el disponer precioso de los hados.

La isotopía del primer cuarteto es más que evidente. No obstante, hay que subrayar dos cosas: Primero, el «yugo»$_2$ es considerado «in-

16 Acerca del *soneto di contrari* y su divulgación en el petrarquismo europeo véase el estudio ya clásico de Forster, Leonard, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarquism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

17 Compárese con el primer soneto de *Le Rime* de Bembo, vv. 1-4: «Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra, / ch'i' ebbi a sostener molti e molti anni / e la cagion di così lunghi affanni, / cose prima non vedute in terra». Bembo, *op. cit.* (nota 2), p. 507.

digno»$_2$, y, segundo, el locutor adora al verdugo cuyo cuchillo besa. Si ponemos *amor* en vez del «yugo» metafórico, nos puede sorprender que sea «indigno». Si ponemos al dios *Amor* en vez del «verdugo»$_3$, esto se aclara, pues, desde un punto de vista cristiano, adorar al dios pagano es sin duda indigno. Pero los consabidos atributos de Amor son el arco y las flechas, no el cuchillo. Por lo tanto, el verdugo no puede ser el dios Amor. Sin embargo, la «ciega deidad»$_6$ sí juega un papel en este soneto, ya que a ella le «plugo»$_6$ que el locutor se encuentre en «esta oscuridad»$_5$ donde no llega «a percibir aura serena»$_8$. Salta a la vista aquí el carácter teológico de la oscuridad como camino pecaminoso del hombre, y así también se explica el verdugo. Siendo aquél el objeto de amor que desvía al locutor del camino de la virtud, también es verdugo de su salvación. Esto lo conocemos ya de Petrarca. En el *Secretum* Franciscus discute con Augustinus el aspecto pecaminoso del amor terrenal. Augustinus le echa en cara a Franciscus que por su amor a Laura se haya olvidado de Dios, y por lo tanto alejado de su salvación posible[18]. En este sentido el beso al cuchillo es metáfora de aquel camino hacia la perdición. Por lo visto, todo se resuelve facilmente. Queda solamente una última duda: lo del verdugo como *primum*. Evidentemente, el «verdugo»$_3$ puede leerse como exageración conceptista de la «bella nemica» de Petrarca. Se sabe de sobra que, por su crueldad, la dama mata al enamorado. Sin embargo, la virilidad violenta del verdugo con su cuchillo apenas se disfraza bajo el *secundum* femenino[19].

En este contexto parece reveladora la reacción de los «astros»$_{10}$, cuyo «rigor violento [...] se declaró, si no ofendidos, de sus efectos mismos indignados»$_{10s}$. El participio perfecto *indignado*, claro está, hace juego con el adjetivo «indigno»$_2$. Esta figura etimológica no es accidental, sino una fórmula minimal: el indigno amor al verdugo es efecto de los astros, que, por lo tanto, se indignan. No se dice a qué astros en particular se refiere el locutor, pero por los efectos cabe la especulación no tan ilícita de que su horóscopo está —al menos parcialmente— bajo la influencia de Venus. Ahora bien, si Venus se disgusta de sus efectos, no

18 Véase el estudio pormenorizado de Küpper, Joachim, «Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance (Francesco Petrarca, *Secretum*)», *Poetica* 23 (1991), pp. 425-475.

19 Hay que señalar aquí un posible intertexto, el Soneto II vv. 5-8 de Garcilaso de la Vega: «mi vida no sé en qué s'ha sostenido, / para que sólo en mí fuese probado / cuánto corta un'espada en un rendido». Aquí la «señora»$_{14}$ y la «espada»$_8$ son de género femenino. Nótese que en Villamediana hay un doble *gender-shift*: en vez de «señora»$_{14}$ tenemos ahora «verdugo»$_3$, y en vez de «espada»$_8$ «cuchillo»$_3$. Cito de Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 13.

puede tratar del amor en total, sino sólamente de una especie de amor que no le complace. De ahí que se explique tal vez la mención tan explícita de la «ciega deidad»$_6$ como autor sublunar de aquel amor indigno y condenado a la oscuridad perpetua. Frente a la claridad de los astros, una vida en penumbra. Frente al amor estelar de Venus, el amor oscuro a causa de su hijo. Sea como sea, por esa doble causa queda relegada una posible culpa del yo poético. Es causa mayor. Además, los astros no son la última instancia del poema. Al parecer estamos dentro de la «Great Chain of Being»[20], y en una esfera más alta de la *analogia entis*, reina «el disponer precioso de los hados»$_{14}$.

El sentido del último terceto depende de cómo se interprete aquel «que les parezca» de la línea 12. Con cierta probabilidad, el pronombre «les»$_{12}$ se refiere a los astros, único plural en los versos precedentes. Asímismo la forma «parezca»$_{12}$ compone un políptoton con la construcción impersonal «parece que»$_9$. Por lo tanto, el primer terceto es una conjetura del locutor, según la cual los astros se han indignado con él. Por consiguiente, el imperativo «parezca» se deja leer como otra disculpa: ¡Que les parezca a las estrellas que todo ha sido culpa del «venenoso aliento»$_{12}$ de los hados! Pero *parecer* no es lo mismo que *ser*, y en realidad se trata de un «disponer precioso de los hados»$_{14}$. ¡Menuda contradicción entre el ser y el parecer! Parece que el yo poético quiere engañar a los astros, pues por sí mismo afirma una inclinación apreciable, que por fuera califica de «venenoso aliento»$_{12}$. Pero aquí no termina el enredo. Esta comparación antitética tiene dos implicaciones. Por una parte el adjetivo «venenoso»$_5$ es un juego paronomástico con Venus y así se vuelve *venéreo aliento*. Por otra parte, el «venenoso aliento» nos remite otra vez al código religioso: El veneno es aquel de la serpiente, símbolo de Lucifer, el príncipe de las tinieblas. Esto queda más explícito en el octeto del soneto 112:

1 Estas ansias de amor tan oficiosas
2 en estar sus peligros previniendo
3 ofenden sin temor y están temiendo
4 mil cobardes quimeras sospechosas.
5 Víboras y serpientes venenosas,
6 que en lo inmortal ponzoña están vertiendo,
7 interiormente muerden, y en mordiendo,
8 dejan rabiando y quedan rabïosas.

20 Me refiero a la conocida fórmula de la «gran cadena del ser» acuñada por A. O. Lovejoy en *The Great Chain of Being. A Study in the History of an Idea* (1936), Cambridge, Mass., Harvard University Press 1978.

Aquí la comparación queda bien clara: estamos ante la serpiente satánica que en «lo inmortal»$_6$, es decir en el paraíso, causa la caída del hombre. Pero el soneto no es tan inocente y de veras son «quimeras sospechosas»$_4$ las que revela. La figura etimológica «rabiando»$_8$ y «rabïosas»$_8$ es una alusión bastante evidente al *rabo*, el cual en la jerga de la época se refiere al trasero[21]. No es sorprendente en este contexto que las fálicas serpientes que «interiormente muerden»$_7$ queden «rabiosas»$_8$ y dejen «rabiando»$_8$, ni que «en lo inmortal ponzoña están vertiendo»$_6$: «lo inmortal»$_6$ alude por paronomasia a *lo inmoral*, y así pues, se refiere de nuevo al trasero. La ofensa de estas «ansias de amor»$_1$ que se subraya en la línea 3 hace juego con la ofensa del Ángel caído, que se rebeló contra Dios e hizo que el hombre cayera en el pecado. Como se ve, el código primario y el secundario se complementan. En el soneto 25 todo esto queda reducido al «venenoso aliento», y sólo la discrepancia entre la luz de los astros y las tinieblas del yo insinuan al Ángel caído. Pero con diferencia a éste último, que se rebeló por soberbia, el locutor quiere parecer la víctima de un veneno que le martiriza para que sea disculpado. Al mismo tiempo alaba el «disponer precioso de los hados»$_{14}$. Estamos, pues, ante un caso de *felix culpa*. Esta ambivalencia caracteriza aún más el soneto 35:

1 De nuestras selvas el mejor Narciso,
2 o por lo bello o por lo enamorado,
3 de suerte no, de cristal sí animado,
4 quejoso he visto yo de un verde aliso:
5 «Norte serás de hoy más, árbol de aviso,
6 en piélagos de llanto, en cielo airado,
7 de un firme[22] corazón que, desamado,
8 dio experiencias de amor de cuanto quiso.
9 »Huyan pastores, caminantes dejen
10 la estrecha senda, el infeliz camino,
11 que niega un ciego dios sin fe ninguna.
12 »Y si no la huyeren, no se quejen,
13 pues les da luz y les conduzce a tino
14 el peligroso error de mi fortuna».

Es un texto difícil, ya que baraja códigos de varias proveniencias: el cuento mitológico, el poema bucólico, la tradición de la *inscriptio amo-*

21 Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976, p. 652.

22 Ruiz Casanova tiene aquí *firma*. Como esta variante no está bien, ni figura en la edición príncipe, me inclino a creer que debe ser una errata.

ris y el juego semántico con el germánico. Además, tiene una estructura hipodiegética, y sólo el primer cuarteto es descriptivo. Éste está localizado en un *locus amoenus*: hay agua —el cristal— y un árbol —el aliso—. El joven allí presente es llamado «el mejor Narciso»$_1$, lo cual indica que no se trata de la figura mitológica, sino de una variante moderna «de nuestras selvas»$_1$. Es Narciso por su belleza y por su modo de amar, es decir por la pasión, por un reflejo que se le parece físicamente. El verso 3 juega con la polivalencia de «animado»$_3$, según la cual el joven está animado por su doble pero no por su suerte. Dicho de otro modo: está muy enamorado pero tiene poca esperanza de éxito, y, por lo tanto, se queja. Hasta aquí todo es conocidísimo, y si nuestro «mejor Narciso»$_1$ fuese una simple reduplicación del Narciso ovidiano, la pequeña escena sería una perogrullada.

De suma importancia es, pues, el aliso, el «árbol de aviso»$_5$. Es norte de «un firme corazón»$_7$ «en piélagos de llanto, en cielo airado»$_6$. Esta metáfora náutica da a entender que el árbol ayuda a que el firme corazón mantenga su curso, por muy contraria que sea su situación. Los «piélagos de llanto»$_6$, el tópico llanto hiperbólico que acrecenta al mar, están también relacionados con la superficie acuática del estanco, el «cristal»$_3$ donde Narciso se mira a sí mismo. Hay que tener en cuenta que en la fábula ovidiana Narciso comienza a llorar porque no puede alcanzar su reflejo y eso lo deja turbado[23]. El «cielo airado»$_6$ puede que sea algo parecido a los «astros indignados» del soneto 25, es decir, una especie de comentario divino de la situación. Pero ¿qué tiene que ver un aliso con todo esto? En los versos al respecto de las *Metamorfosis* no figura. Allí sólo se habla de «silvae»$_{442}$. Pero sí figura en la *Bucolica* de Virgilio, concretamente en la décima égloga, donde la situación intradiegética es muy parecida al soneto de Villamediana: Un joven, Gallus, está desconsoloado porque su amante, Lycoris, se ha ido a la guerra, y por eso hace inscripciones amorosas en todos los árboles de Arcadia. Al final, el narrador extradiegético se dirige a las musas y confiesa que ama a Gallus:

73 Gallus, cuius amor tantum mihi crescit in horas,
74 quantum vere novo viridis se subicit alnus.

Mi amor por Gallus crece en la misma medida que la nueva primavera hace crecer al aliso. La conotación homosexual es aquí más que evidente. El lector de Villamediana sin duda reconocería la referencia,

23 *Metamorphoseon Libri*, lib. III. vv. 474-479.

ya que por su frase «omnia vincit Amor»$_{69}$ la décima égloga es una de las más conocidas de Virgilio. Así se comprenderá también la relación entre el Narciso y el aliso. De hecho es un árbol tutelar. En este contexto son también muy interesantes las rimas del octeto: «Narciso»$_1$, «aliso»$_4$, «aviso»$_5$, y «quiso»$_6$. Avisa el aliso cuanto quiso el mejor Narciso. Es una reproducción casi idéntica de Virgilo. Pero el significado de *aviso* no se agota tan deprisa. Como ya queda dicho, es la palabra más frecuente en la poesía amorosa de Villamediana junto al *escarmiento*. Eso no sorprende, pues Covarrubias trae como sinónimo de *avisado* los adjetivos *escarmentado*, *advertido* y *discreto*[24]. Parece que el primer terceto va por ahí. Frente a la semántica homosexual del Narciso y del aliso, la advertencia a los pastores no resulta muy difícil de descifrar: «la estrecha senda, el infeliz camino»$_{11}$ que deben rehuir apenas encubre la *copula per viam angustam* —según Carrasco, la práctica homosexual más frecuente de la época[25]—. Así relacionado, el aliso revela otro secreto, ya que el nombre latín del árbol, *alnus*, alude por paronomasia al ano y subraya así la práctica indicada[26].

El soneto, sin embargo, no termina así. La advertencia se debilita en seguida, cuando se habla a los pastores acerca de la estrecha senda: «si no la huyeren, no se quejen / pues les da luz y les conduce a tino / el peligroso error de mi fortuna». Esto remite al adjetivo «quejoso»$_4$ del primer cuarteto, y nos lleva a preguntarnos ¿por qué se queja el Narciso después de esta advertencia? La respuesta es fácil: el hablante del sexteto no es el Narciso, que sólo se dirige al «árbol de aviso»$_5$, sino el mismo aliso, que porta una *inscriptio amoris* igual que las que graba el Gallus virgilano en los troncos de Arcadia. Pero si el árbol advierte de la homosexualidad ¿cómo puede ser norte y conducir justamente a ella? Aquí entra en el juego el argot, ya que según el *Diccionario de Autoridades*, *aviso* «en la Germanía vale lo proprio que rufián»[27]. Si el

24 Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. de F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995, p. 142.

25 Carrasco, *op. cit.* (nota 7), 1994, p. 107. Véase también Alzieu, Pierre, Jammes, Robert y Lissorgues, Yvan, eds., *Poesía erótica del Siglo de Oro* (1983), Barcelona, Crítica, 2000, Nº 129, vv. 1-4: «A un puto, sin más ni más, / prendieron por delincuente, / no por culpas de presente; / sino por culpas de atrás.»

26 'El ciego dios que niega la estrecha senda' permite más de una interpretación. En un sentido más general, claro está, alude al amor no correspondido. Pero la estricta e explícita negación de este amor implica también la prohibición oficial del amor homosexual. Y tal vez esta prohibición sea ciega porque no quiere ver la naturalidad de la homosexualidad como la propone Platón en la famosa parábola de los hombres esféricos. Véase *Symposion* 189 St.-193 St.

27 Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (1726), 3 vols., ed. facs., Madrid 1964, t. I., p. 503.

árbol de aviso es el árbol del rufián, tampoco sorprende que sea el norte de un corazón desamado. El rufián es el que procura el amor en el sentido físico de la palabra. Por lo tanto la inscripción no es el resultado de algún desahogo sentimental, sino una señal. Señala el lugar del rufián que promete a nuestro Narciso un sustituto de su doble inalcanzable, es decir, un puto[28]. Basta echar un vistazo al soneto 37 para comprender que el árbol sí está en condiciones de cumplir con su promesa. En él se describe el acto de inscripción, el que queda elíptico en el 35.

5 El tronco animará metal agudo
6 que, informando corteza misteriosa,
7 oráculo será de voz quejosa,
8 vaticinante en mi carácter rudo.

Igual que el soneto 35, este cuarteto tampoco es inocente. He aquí la décima satírica Nº 515, en la que Villamediana dice a un impotente:

1 Dicenme, y aun yo sospecho,
2 que vuestra pluma señor,
3 no acierta textos de amor
4 y escribe mal en derecho.

Si el escribir textos de amor es metáfora del acto sexual, el «tronco»$_5$ del soneto 37 revela su sentido como cuerpo, y el «metal agudo»$_5$ será entonces el falo. Así se entiende el estado de animación del tronco. La corteza misteriosa también encaja en este juego equívoco, ya que según Covarrubias «por traslación llamamos corteza, lo que no es esen-

28 La sustitución temporal del objeto de amor inalcanzable por un tercero que se presta al acto físico ya es considerado bien por Marsilio Ficino en su muy divulgado *Commentarium in convivium Platonis de amore*. Manejo la edición bilingüe de P. R. Blum, Hamburgo, Felix Meiner, 1994 [^{1}1914]. Véase aquí Oratio sexta, IX, 76r-76v (pp. 226-227). «Que cum medici veteres observassent, amorem esse dixerunt passionem morbo melancolico proximam. Eumque Rasis medicus cohitu, ieiunio, ebrietate, deambulatione curari precepit.» Una interesante aplicación de este consejo se halla en la segunda égloga de Garcilaso de la Vega. Allí también hay una escena de seudo-narcismo, ya que Albanio, después de haber sido rechazado definitivamente por su amada Camila, quiere ahogarse en un estanco para juntarse allí con su «media parte» (v. 969). Pero antes Albanio intenta otra vía, cuando se acerca a una ninfa (vv. 767-771): «Si mi turbada vista no me miente, / paréceme que vi entre rama y rama / una ninfa llegar a aquella fuente. / Quiero llegarme allá; quizá si ella ama, / me dirá alguna cosa con que engañe, / con algún falso alivio, aquesta llama». No importa que la moza en cuestión sea en realidad la misma Camila. Albanio no lo sabe, y una ninfa, especialmente si se halla entre ramas, es una ramera. Acerca del significado particular de *ninfa* véase Alonso Hernández, *op. cit.* (nota 21), p. 555.

cial ni sustancial, sino tan sólamente material»[29]. Por lo visto, el cuerpo como parte material del ser humano es el *primum* de la metafórica corteza. ¿Pero por qué es ésta misteriosa? Evidentemente, por ser oráculo. No hay que olvidar que un oráculo también da respuestas con doble sentido; lo cual es importante en nuestro caso, ya que «oráculo»$_7$, siendo un *ingenioso equívoco* como los trata Gracián en su *Agudeza*, se deja quebrar en *ora culo*, y así indica otra vez la práctica tabuizada. La «voz quejosa»$_7$ se refiere, pues, a los sollozos de placer, y así tampoco extrañará el «carácter rudo»$_8$ del hablante, la parte activa del juego.

Frente a este *tronco animado* se capta ya todo el sentido del soneto 35: El «árbol de aviso»$_4$ puede humanizarse, así que el *alnus* será *ora culo*[30]. Esto no está en desacuerdo con su función titular, ya que en el inframundo homosexual el rufián, como lo subraya Carrasco, es muchas veces su propio puto[31]. Desde este punto de vista ya no tenemos por qué sorprendernos de que el Narciso, contrario a la advertencia «no se quejen»$_{12}$, sí esté «quejoso»$_4$. El llanto del «corazón desamado»$_7$ se convierte en los gemidos que le salen a Naricso junto a su aliso animado, que es el sustituto vendible de su reflejo inalcanzable. A través de este juego, altamente conceptista, Villamediana logra la deconstrución de la oposición binaria entre Narciso y su reflejo, y comprueba ingeniosamente el dictamen virgilano «omnia vincit amor».

Villamediana escribió dos variantes más de la fábula de Narciso[32]. Evidentemente el *amor sui* se presta muy bien a un mensaje nefando. Pero creo que también en los ejemplos petrarquistas puede apreciarse cómo un discurso disidente puede apropiarse de las normativas de la poesía amorosa para llenarlas tácticamente de una semántica inadmisible. La poesía de Villamediana es un juego de equívocos, una especie de holograma, cuya imagen cambia según se mueva el espectador. No es gratuito que la palabra aviso sea allí tan frecuente. Avisos advierten de cosas inadmisibles, pero estos mismos avisos son los que pregonan justamente aquello de lo que advierten. Para captar este conceptismo tor-

29 Covarrubias, *op. cit.* (nota 24), p. 360.

30 Debo esta sugerencia a la tesis doctoral de Michael Zirk, *«Enloquecer de puro entendimiento...» - Untersuchungen zur 'postmodernen' Poetik in den* sonetos culteranos *des Conde de Villamediana*, Aquisgrán: Dis. 1995, p. 85. Acerca del *ingenioso equívoco*, el cual permite la separación de *oráculo* en *ora culo*, véase Gracián 1987, t. II, p. 57.

31 Carrasco, *op. cit.* (nota 7), p. 94.

32 Véase aquí mi artículo «Mythos und Dissidenz. Drei Narziß-Variationen des Conde de Villamediana» que se publicará en Felten, Hans y Nelting, David, dir., ... se vi rimembra di Narcisso..., *Metapoetische Funktionen des Narziß-Mythos in romanischen Literaturen*, Francfort del Meno, Peter Lang, 2003, pp. 101-116.

nasoleante el lector mismo debe convertirse en un avisado, es decir, en un discreto[33] capaz de reconocer que un «oráculo» puede ser también un *ora culo*. Por lo visto, esta táctica funcionó bastante bien. Siete años después de la muerte escandalosa del Conde se publicó en Zaragoza la edición príncipe de sus *Obras*. Allí el responsable de la aprobación, Fray Pedro de Alcomeche, confirma la «honestidad» de los poemas y hace hincapié en que los versos «ni pican de obscenidad, ni son mordazes». Que el censor no es totalmente ignorante de la ambivalencia de los textos es algo que comprueba la comparación en forma de justificación con los «muchos libros de Novelas, y Comedias», los cuales considera bastante más perjudicales. La diferencia entre éstos y la poesía de Villamediana no es el asunto. En los dos casos se tratan «empresas amorosas». Lo que hace la diferencia es que en Villamediana «la superioridad de los conceptos las disimula mejor»[34].

33 Covarrubias, *op. cit.* (nota 21), p. 431: «Dicernir [*sic*]. Vale apartar una cosa de otra, para no juzgar en confuso. [...] discreto, el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar».

34 Villamediana, 1629, *op. cit.* (nota 15), APROBACIÓN.

Cervantes como poeta del heroísmo: de la *Numancia* a *La gran sultana*

Paul Lewis-Smith

De lo que Cervantes escribe sobre poesía, el tema que más destaca es la diferencia entre poesía de calidad y poesía mala o mediocre. Su declaración más amplia en estas líneas es el retrato de la «verdadera poesía» que nos da en el cuarto capítulo del *Viaje del Parnaso*. Se hace a base de la personificación de tal poesía como una «santa hermosísima doncella». La idea dominante es que la poesía verdadera es insólitamente bella, tanto espiritualmente como en un sentido estético-formal. El verdadero poeta demuestra una fina inteligencia, una amplia cultura, una impecable bondad moral, gravedad, sinceridad, intenciones edificantes y una profunda reverencia hacia la poesía. Parecidas visiones de la poesía de calidad se presentan en *La gitanilla* y en el capítulo XVI de la segunda Parte del *Quijote*.

El género poético que Cervantes valoraba más era sin duda la épica, que fue en toda Europa el más estimado de los géneros clásicos. La reverencia que siente hacia ella se refleja en parte en la que demuestra hacia las épicas españolas que se descubren en la biblioteca de don Quijote: *La Araucana* de Ercilla, *La Austríada* de Rufo y *El Monserrate* de Virués. El Cura dice de estas obras que son «las más ricas prendas de poesía que tiene España», y que rivalizan con los mejores poemas de Italia[1].

No parece que Cervantes mismo intentara escribir un poema heroico en forma narrativa. Como autor de épicas narrativas se apegó a la prosa, empezando con *El famoso Bernardo*, una epopeya sin acabar que recuerda en la dedicatoria del *Persiles*, pasando al *Quijote*, su épica burlesca, y finalizando su trayectoria con su épica bizantina. *El famoso Bernardo* es una obra que puede identificarse con el libro modelo de caballerías que el Canónigo de Toledo empezó a escribir, y con el que se decepcionó al darse cuenta de lo poco que podía fiarse del gusto popular (*Don Quijote* I, XLVIII)[2]. 'Bernardo' habría sido el heroico Bernardo del Carpio —un personaje que se consideraba histórico en el Siglo de

1 Cito del *Quijote* por la edición de Vicente Gaos, Madrid, Gredos, 1987, 3 vols.

2 Véase Eisenberg, Daniel, «El 'Bernardo' de Cervantes fue su libro de caballerías», *Anales cervantinos*, 21 (1983), pp. 103-117.

Oro— y el libro mismo habría sido una 'verdadera' épica de corte caballeresco. Cervantes debió de abandonarlo para dedicarse al *Quijote*, un producto cómico de la misma musa que iba a tener más éxito con un público general.

Supongo que a Cervantes no le atraía la épica escrita en verso por las mismas razones que le llevaron a dejar el *Bernardo* y al Canónigo de Toledo a abandonar un libro parecido. En un mundo donde el gusto del vulgo en narrativa heroica tiraba hacia la fantasía, no ofrecía muy buenas perspectivas para un autor como él, que quería satisfacerse a sí mismo siguiendo sus propios valores artísticos y a la vez hacerse popular. Encontró una salida en la poesía dramática. En su primera época halló en el teatro un espacio donde el gusto del vulgo se conformaba con una poesía heroica que sería a lo mejor 'verdadera' para Cervantes, ya que en principio servía a la república, fomentando entre su auditorio una conciencia patriótica y católico-cristiana, y se inspiraba en la historia. De esta época (*ca.* 1581-1586) se conservan *El cerco de Numancia*, quizá *La Jerusalén*, que se habría basado en la Primera Cruzada, y el título de *La batalla naval*, una comedia, supongo, que glorificó a las fuerzas cristianas que ganaron la Batalla de Lepanto, y sobre todo a los soldados españoles, herederos del valor de Numancia, entre los cuales él mismo había luchado[3].

Tal como él la entendía, la poesía verdadera encarna lo ideal. Implícita en el *Viaje del Parnaso*, esta idea se hace clara en su teoría y práctica de la poesía heroica. Comparte con los teoristas del Renacimiento italiano una visión del género que se remonta a su vez a la poética de Aristóteles y a la cosmovisión de Platón (su doctrina de las Formas Ideales), y en la que se supone que el poeta heroico modifica la verdad histórica si ésta no es la forma perfecta, más ejemplar e impresionante, del modelo de comportamiento heroico que puede verse en ella. Tal teoría se hace manifiesta en el capítulo III de la segunda Parte del *Quijote*, cuando se hace preciso recordar al protagonista que él es el héroe, no de un poema épico, sino de una crónica, y por lo tanto no puede esperar favores del autor. Le corrige Sansón Carrasco:

3 *La Jerusalén* y *La batalla naval* son mencionadas en la *Adjunta al Parnaso*. La primera de ellas podría ser la *Comedia de la conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio. Véase Arata, Stefano, «*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112. El Canónigo de Toledo se refiere a Godofredo de Bouillón en la crítica que hace de las comedias anacrónicas de Lope de Vega y su escuela (*Don Quijote*, I. XLVIII). Otro título de interés es *El trato de Constantinopla y muerte de Selim* que Cervantes prometió al autor de comedias Gaspar de Porres en 1585, junto con *La confusa*.

> Uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.

Entre todas las comedias que son seguramente suyas, *El cerco de Numancia* es el mejor ejemplo de cómo entendía Cervantes la diferencia que podía haber entre verdadera historia y verdadera poesía del heroísmo. Aunque queda por demostrar en la literatura crítica, esta comedia se corresponde estrechamente con la teoría de licencia poética expuesta en el *Quijote*. Para mis propósitos en esta comunicación es importante resaltar el principio de idealización que controla la serie de episodios inventados y cuyo punto de partida es el sufrimiento de Lira, la amada de Marandro. Esta materia que Cervantes «añade» a la historia heroica sirve para diversificar el valor ejemplar numantino, extendiéndolo del ámbito de la acción colectiva, tomada por el honor de la patria, a las relaciones personales de amor y amistad. El mismo principio también se ve en la manera de cambiar la historia a diferencia de suplementarla. Cito como un breve ejemplo el episodio de la embajada que los numantinos dirigen a Escipión antes de que empiece el asedio. Los embajadores presentan a los numantinos como rebeldes contra tiranías y ofrecen paz a cambio de la justicia. En la versión del historiador la embajada se realiza después de haberse impuesto el cerco, y lo que propone es un pacto de rendimiento. Los asediados ofrecen someterse al mando romano con tal de que el castigo de su resistencia no sea excesivo[4].

No se encuentran comedias del estilo de *El cerco de Numancia* entre las *Ocho comedias*. Hay, sin embargo, dos comedias que son versiones degeneradas o vestigiales de la épica nacionalista: *El gallardo español* y *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*. La primera de ellas es una comedia mixta de historia y ficción novelesca cuyo tema es la «gallardía» de la raza hispana, y, sobre todo, el valor de sus soldados. *La gran sultana* es una comedia ficticia en la que aparece el mismo tema en una forma más concentrada. Catalina de Oviedo es una valiente española, y el protagonista masculino de la misma raza, Madrigal, es su valiente compatriota hecho *a lo gracioso*, un primo del soldado Buitrago de *El gallardo español*.

4 Morales, Ambrosio de, *La coronica general de España*, Alcalá de Henares, 1574, fol. 133v. Los numantinos ruegan que se les castigue «de manera que podamos sufrirlo».

En cuanto difieren de la *Numancia*, las comedias tardías son reacciones más o menos idiosincráticas al teatro de Lope de Vega y de su escuela. Lo que más influye en ellas es el dominio del amor en la temática lopesca. Aunque sólo se ve con claridad en *El gallardo español*, ambas obras se inspiran en la práctica lopesca de transformar la comedia heroica en un género de tinte novelesco, juntando con una acción bélica, basada en la historia, una intriga amorosa. También se refleja en *La gran sultana* la amplia tendencia del teatro lopesco a sustituir el amor a la gloria por el amor sexual como motivo de las acciones más maravillosas de los humanos. Son comedias en las que Cervantes, exagera en diferentes grados las tendencias decadentes del teatro de Lope de Vega. En *La gran sultana* lo hace de una forma subversiva, mientras que en *El gallardo español* lo hace de una forma imitativa, aunque original.

En ambas obras la invención romántica es muy diferente de lo que es en *El cerco de Numancia.* Allí el amor se conforma con el decoro de un poema heroico: sólo aparece en algunos episodios que nacen de las circunstancias y que contribuyen al tratamiento idealista de la historia. En esta comedia el amor se inserta plenamente en la acción bélica, el tema del noble sacrificio, y el tema atávico de identidad racial. En *El gallardo español* el amor es otra cosa. No está perfectamente coordinado con el tema de la «gallardía» hispana (hay un gallardo amante moro: Alimuzel) y es básicamente un tema novelesco. En esta obra Cervantes imita las comedias heroicas de Lope de Vega de un modo muy evidente. En *La gran sultana* lo hace de una manera que es menos evidente, a la vez que más extrema. El conflicto bélico aparece en el trasfondo político de *La gran sultana* pero no entra en el argumento. En el desarrollo dramático la única guerra es la amorosa y complaciente que el Turco tiene con la Catalina de Oviedo. En la dinámica moral de esta obra el amor es el protagonista —el verdadero héroe— ya que el valor de la futura sultana es un heroísmo de intenciones de las que el amor se burla, haciendo que el Gran Señor se rinda sin resistencia a la voluntad cristiana de Catalina.

El dominio del amor en el teatro lopesco se refleja en *La gran sultana* de una forma irónica que recuerda *La entretenida.* Como todos sabemos, en *La entretenida* Cervantes se burla de las convenciones de la comedia de enredo, rehusando colaborar en el idealismo rutinario de acabar la intriga amorosa con alegres matrimonios. El denso argumento que debiera terminar con toda una serie de matrimonios acaba paralizado. La misma obra también se mofa de lo que era la base temática de la comedia de enredo y quizás del teatro lopesco: el tema del amor como motivo de comportamiento extraordinario y atrevido, a veces desatinado o loco, y por lo tanto maravilloso. Cervantes se aleja de la comedia de en-

redo convencional en cuanto tiende a parodiar su afectuosa caricatura de los embelesamientos y audacias de los enamorados masculinos, mientras presenta a una heroína en la que la ironía de exceso (el estilo paródico) se convierte, por el contrario, en ironía de inversión. Su primera dama es una que no se enamora. Además, se comporta de una forma ejemplar según el reglamento moral de la vida real de la época. En ella no vemos a la heroína más o menos desenvuelta y arriesgada de la típica comedia de enredo, sino a una dama muy correcta que seguramente es un retrato ejemplar de la normalidad burguesa: una «dama verdadera», es decir, idealizada pero realista en comparación con la típica heroína teatral. *La gran sultana* podría leerse como otra sátira del abuso del matrimonio como meta argumental. Lo cierto es que ironiza el trillado tema del poderoso amor. Este tema asume formas que calladamente satirizan el teatro lopesco como exagerado y moralmente desordenado. Se desarrolla en tres ejemplos insólitos que forman una pirámide de improbabilidad así como de decadencia moral. Un esclavo español, Madrigal, escoge no escaparse, por su amor a una alárabe; un transilvano se traslada a Turquía, se disfraza de mujer, y penetra en el serrallo del Gran Señor para estar con su amada cautiva, a la que deja embarazada; y el amor le lleva al Gran Señor a casarse con una esclava cristiana.

A diferencia de *La gran sultana*, *El gallardo español* no es una obra paródica. Es más bien una imitación del teatro de Lope en la que se intenta controlar —y al mismo tiempo emular— su comedia heroica vista como una forma dramática de historia mentirosa. Como veremos, la misma visión del modelo lopesco se refleja en *La gran sultana* de una manera más complicada.

En *El gallardo español* la práctica lopesca de juntar historia y ficción se adapta de una forma que al mismo tiempo respeta y no respeta la verdad del historiador.Cervantes la respeta en dos sentidos. Primero, aunque inventa mucho («añade» mucho a la historia), lo que cambia es poco. De hecho, su tratamiento de la historia bélica es bastante más conservador de lo que es en *El cerco de Numancia*, ya que la materia histórica no presenta la necesidad de perfeccionar en un sentido moral el comportamiento de los soldados españoles. Segundo, no convierte a ningún personaje histórico en protagonista de una acción romántica. Sobre todo, prefiere que su héroe sea ficticio. Por otra parte, hace un calculado intento de ocultar la frontera entre lo que se basa en historia y lo que es sólo ficción. La diferencia entre verdad y fábula se oscurece de varias maneras: por detalles seudo-documentales que se meten en la ficción, de los cuales el más importante es el nombre completo, individualizado, que se da al protagonista, don Fernando de Saavedra; por la

evidente sabiduría del dramaturgo acerca de asuntos africanos; por la fama que tiene don Fernando en su zona de actividad, que es tan extremada en ciertos respectos que linda con la leyenda; por el distinguido papel que juega en la acción bélica, y por el cuidado con que Cervantes enlaza las acciones dramáticas.

El aspecto seudo-histórico de *El gallardo español* es un vestigio de la épica verdadera. En este sentido es una idealización que compensa la falta de una base más extensa en la historia. Disfrazándola como un tratamiento imaginativo de acontecimientos históricos, Cervantes idealiza su ficción, a lo menos para un público español. Mientras que, para los espectadores que vieran en la acción romántica y el heroismo de don Fernando elementos de tipo tradicional esto sería sin lugar a dudas un artificio estético, para un público ingenuo la comedia sería auténticamente ambigua. Además, su relación con la verdad histórica no se aclara del todo cuando Cervantes advierte en la despedida que se ha dedicado a «mezclar verdades / con fabulosos intentos». ¿Dónde empieza lo fabuloso? ¿Con el personaje de don Fernando o con la acción romántica que se envuelve con la militar? Al acabar la comedia Cervantes hace un compromiso entre sus valores éticos y su intención de complicar el modelo lopesco de una comedia mixta de historia y ficción. De hecho, se dejan zonas ambiguas aun para un espectador discreto. La comedia llama la atención sobre la diferencia entre verdad, opinión y representación, y no siempre la aclara. El problema persiste hoy. El tratamiento del conflicto bélico contiene elementos que no sabemos si son verdad, leyenda o invención del autor. Parece que Cervantes punto intenta problematizar 'la verdad', incluso para un público inteligente[5].

El tipo de idealismo que hemos visto en *El gallardo español* también aparece en *La gran sultana*, matizado por intenciones satíricas. La

5 Dudo que el alcance epistemológico de esta comedia tenga toda la sofisticación que le ha adjudicado E. Michael Gerli, en «Aristotle en Africa: History, Fiction, and Truth in *El gallardo español*», *Cervantes*, 15, 2 (1995), pp. 43-57. Este estudio y el relevante capítulo en Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes* (Madrid, Castalia, 1992), destacan entre los estudios más recientes de la comedia. Zimic llama la atención a la inspiración que Cervantes recibe de los libros de caballerías. Creo que el aspecto seudo-histórico de *El gallardo español* debería integrarse en esta visión de la comedia. La literatura caballeresca es el modelo más evidente del héroe ficticio que se presenta como histórico. Entre los modelos lopescos de *El gallardo español* los más evidentes son las comedias de moros y cristianos que se inspiran en la historia y leyendas de la Reconquista, como, por ejemplo, *El sol parado* (1596-1603) o *El cerco de Santa Fe* (1596-1598). Las fechas que doy a comedias de Lope proceden de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación*, Madrid, Gredos, 1968.

acción secundaria de esta comedia es claramente ficticia. Trata de cosas de poco peso y se hace graciosa en cuanto aparece Lamberto disfrazado de mujer. La acción principal, aunque no carece en absoluto de fundamentos históricos, es también ficticia; pero trata de cosas de mucho peso y aparenta basarse en la actualidad histórica. Corresponde a la acción histórica de la comedia de Lope de Vega. Las falsas apariencias surgen del nombre individualizado que se da a la gran sultana, la evidente sabiduría del dramaturgo acerca de asuntos turcos, referencias al mundo contemporáneo, al empleo de una fecha —se supone que la heroína se trajo a Constantinopla en el año 1600— y una compleja retórica de verosimilitud. Ésta no se limita al tema del poder del amor, sino que incluye, por ejemplo, la socarrona idea de que la verdad a veces no puede creerse: «No creo a la verdad, / y pongo duda en lo cierto», dice Roberto, como testigo del extraño acontecimiento que se representa al principio[6]. También explota el optimismo cristiano, recordando al público que Dios suele engañar a las fuerzas diabólicas, sacando «de mucho mal mucho bien», en palabras de Mamí (II, vv. 1266-1267). Todo esto está superimpuesto en la base de credibilidad que tiene la comedia en el mundo exterior, en la reputación de sensuales que tenían los sultanes. El Gran Señor refleja de modo exagerado una visión de los sultanes turcos que era muy típica de los europeos y que era normal en el teatro español[7].

La gran sultana es una comedia que ya he estudiado de una manera detallada en un artículo publicado en inglés[8]. Allí la interpreté como una burla satírica que victimiza a los mosqueteros vistos cómo un público demasiado crédulo. Sugerí que Cervantes se retrata a sí mismo como burlador en el personaje de Madrigal, un gracioso que inventa historias absurdamente improbables que engañan al Cadí, y que también compone poesía cuya materia es la de Cervantes; conviene recordar que escribe y recita el largo romance que conmemora a la heroína. Hacia el final de la obra, preparado ya para escaparse, el gracioso hace alarde de su doble identidad. Sueña con volver a España a tomar el pelo a los mosqueteros de los teatros madrileños, escribiendo una comedia que, en realidad, es la que están viendo:

6 Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio, eds., *Teatro completo,* Barcelona, Planeta, 1987, vv. 53-54.

7 Dos ejemplos son los sultanes de *La Santa Liga*, una comedia de Lope, y *El cerco de Viena*, que podría ser de él. Según Morley y Bruerton, la primera es de 1598-1603 y la segunda de los mismos años, si Lope es el autor.

8 «*La gran sultana doña Catalina de Oviedo*: A Cervantine Practical Joke', *Forum for Modern Language Studies*, 17 (1981), pp. 68-82.

> Muero
> por verme ya en Madrid hacer corrillos
> de gente que pregunte: '¿Cómo es esto?
> Diga, señor cautivo, por su vida:
> ¿es verdad que se llama la sultana
> que hoy reina en la Turquía Catalina,
> y que es cristiana, y tiene don y todo,
> y que es de Oviedo el sobrenombre suyo?'
> ¡Oh! ¡Qué de cosas les diré! Y aun pienso,
> pues tengo ya el camino medio andado,
> siendo poeta, hacerme comediante
> y componer la historia de este niña
> sin discrepar de la verdad un punto,
> representando el mismo personaje
> allá que hago aquí. (vv. 2905-2919).

Mis opiniones sobre *La gran sultana* no han cambiado mucho, pero han cambiado algo y no sólo en algún detalle. Ya no concibo que Cervantes creara a su gran sultana sólo para engañar y mofarse de los mosqueteros. Además de que en la acción principal se infunde una cierta verosimilitud, su estilo no es lo bastante burlesco para justificar esta conclusión, y la comedia exime un obvio idealismo nacionalista: el sueño de un otomano dominado por una gran sultana que es cristiana, española, y la madre de su heredero. En lo que dice Madrigal al despedirse, oímos la voz del realismo burlándose de la fantasía y de la ignorancia popular, pero eso no significa que la fantasía no tenga su encanto para un público que sabe la verdad. En este sentido Cervantes explora en *La gran sultana* los límites de la verosimilitud, encontrándolos en una ficción que no podría ser historia, pero sí que capta la imaginación, gracias a su idealismo nacionalista y a sus fundamentos en verdades generales e ideas recibidas. Es una verosimilitud de sofistería que encanta el deseo, la de un bello sueño entendido como tal.

Sin embargo, esta exploración del espacio entre ficción que pudiera ser historia y descarada fantasía no es un viaje al Parnaso. No lleva a Cervantes a regiones trascendentes donde hubiera gritado ¡Eureka! en la grave voz de un buscador de un arte nuevo de poesía o de novela dramática. Le lleva a un tipo de ficción que linda con metaficción y cuya dignidad artística, a su modo de ver, depende de la ironía, que en este caso es la de la parodia y la burla. Un público que cayera en la cuenta de todo el humor de *La gran sultana* la entendería como una obra metateatral y de estirpe satírica, más que como una comedia de fantasía idealista.

En conclusión, ni *La gran sultana* ni *El gallardo español* son poesía heroica «verdadera». Ambas comedias exageran tendencias decadentes

del teatro de Lope de Vega y su escuela, o de una manera controlada pero imitativa, o de una manera entre lúdica y malevolente. Lo que las une es la importancia que dan al amor y el estilo seudo-histórico de sus 'fabulosos intentos'. En *La gran Sultana* estos intentos ironizan el modelo lopesco, mientras que en *El gallardo español* lo perfeccionan *sui generis*.

Dejando al Amor desplazar a Marte, y disfrazando de verdad histórica lo puramente ficticio, Cervantes no es lo que era al empezar su carrera dramática. ¿En qué se ha convertido? La respuesta en breve tiene que ser: en el Cervantes que se retrata en el *Viaje del Parnaso*, ya muy maduro, no como poeta verdadero, sino como «raro inventor», escritor de «sutil designio», y aliado de la verdadera poesía; es decir, enemigo de la falsa. Entre *El gallardo español* y *La gran sultana*, el segundo es el ejemplo completo de esta vocación. Es una de las grandes obras de este ingenioso poeta que se sitúa a sí mismo en los márgenes de la grandeza. Deberíamos colocar a *La gran sultana* entre las obras maestras de Cervantes.

Humor inofensivo / humor tendencioso: los géneros de la (son)risa

Rosana Llanos López

A lo largo de la historia de la teoría de la comedia se ha recurrido con cierta frecuencia a la diferenciación de distintos tipos de comicidades, normalmente polarizadas en torno a dos extremos, una comicidad más directa y otra más insinuada. Así, por ejemplo, ya Aristóteles, al que podemos tildar como primer teórico del género cómico, supedita en la *Poética* el origen de la comedia al momento en el que los poetas abandonasen la forma yámbica y compusiesen fábulas de carácter general y no particular[1]. En el *Tractatus Coislinianus*, por su parte, texto que para algunos críticos[2] —aunque en diferentes modos— supone una valiosa fuente de acercamiento a las teorías aristotélicas sobre la comedia, la comicidad que surge de la sátira personal y directa se diferencia de la que se caracteriza por el uso del «innuendo» o insinuación para conseguir lo cómico, propia de la comedia[3].

Las diferencias que entonces parecían distanciar la comicidad de la sátira de la de la comedia serán más o menos las mismas que a lo lar-

1 «Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quiénes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida. En efecto, sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios. Y sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos.

Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de carácter general». Cita tomada de García Yebra, Valentín, ed., *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 142-143 [1449ª 36-1449ᵇ 9].

2 Véase Cooper, Lane, *An Aristotelian Theory of Comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the «Tractatus Coislinianus»*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1922, y Janko, Richard, *Towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1984.

3 «La comedia se diferencia del insulto (la sátira) por el hecho de que el insulto censura abiertamente (de un modo directo) las cualidades negativas (malas) inherentes al ser humano, mientras que la comedia requiere (necesita) el tan repetido énfasis [o indirecta o insinuación]». La traducción al español de este pasaje es mía, y parto para la misma de la edición que del texto del *Tractatus* hace en inglés Cooper, *op. cit.* (nota 2), pp. 224-226.

go de la historia irán repitiéndose referidas a distintos modelos dramáticos, como por ejemplo sucede en el teatro clásico con la oposición de la Comedia Antigua a la Nueva o, en la época medieval, de la Farsa respecto a la Comedia, diferencia que también ha afectado al teatro español del Siglo de Oro, y especialmente a dos de sus géneros cómicos, el entremés y la comedia de enredo, los géneros de la (son)risa.

En este sentido, no sólo los preceptistas del momento acuden al modelo de la Comedia Antigua para caracterizar la comicidad propia de los entremeses —como ocurre con el propio Lope de Vega, quien en el *Arte Nuevo de hacer Comedias* señala que «se ha quedado la costumbre / de llamar entremeses a las comedias / antiguas»[4], y, en la misma línea, también Salas Barbadillo, que en sus *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* habla de «cuatro comedias antiguas que el vulgo de España llama entremeses»[5]—, sino también desde la distanciada perspectiva de la crítica actual, que no duda en relacionar el tipo de comicidad propia del entremés con la que servía de paradigma de la Comedia Antigua. Así sucede, por ejemplo, cuando Ignacio Arellano señala que el intento de ruptura respecto a los moldes de la Comedia Nueva lopesca que lleva a cabo Góngora en su teatro consiste, precisamente, «en el regreso «agresivo» a fórmulas de la comedia antigua»[6], regreso que en opinión de uno de los mayores estudiosos de la obra de este autor, Robert Jammes, supone el fracaso de su teatro porque «en el momento en que escribía Góngora, ese dominio —y creo que estamos en el nudo del problema— estaba reservado al entremés, es decir, a un género teatral menor en el que las convenciones escénicas de la farsa hacen tolerable lo que no lo sería sobre un registro más elevado»[7].

Precisamente, el mundo de la farsa es otro de los referentes desde los que se explica la naturaleza del entremés, pues este género se ve como la manifestación dramática española más próxima al modelo de la farsa desarrollada en Europa; de ahí que uno de los investigadores del teatro breve español de este período, Javier Huerta Calvo, haya señalado que «la forma teatral más similar al entremés, y equivalente en el tiempo fue

4 Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, en Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 154-165 y 156.

5 Véase Newels, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, p. 196.

6 Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 438.

7 Jammes, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987, p. 443.

la farsa, muy desarrollada desde la Edad Media en Francia y en Italia», destacando entre sus coincidencias su «carácter breve» y el que ponga «también en escena una burla erótica, por lo general de humor grueso, y protagonizada por tipos exageradamente caricaturizados»[8], si bien el propio estudioso matiza en otro lugar que «las similitudes entre farsa y entremés son obvias en gran parte del teatro breve primitivo (siglo XVI) y son menores según nos adentramos en el siglo XVII»[9].

En esta misma línea, encontramos incluso cómo los mismos preceptistas del momento remiten al propio drama satírico como símil aceptable para referirse a la tonalidad del entremés, ya sea el griego, como se observa en el ataque que Luis Alfonso de Carvallo hace en su *Cisne de Apolo* a los autores que representan «hechos, dichos y ademanes deshonestos y sin fruto [...], haciendo entremeses y danzas torpes imitando a los antiguos faunos y sátiros»[10], o el romano a través de la equiparación de los mimos latinos con los entremeses, como muestra Bances Candamo, por ejemplo, cuando señala que los mimos, «solemnizados con exceso de la risa de el Pueblo, se salieron de entre los actos de la tragedia y comedia, donde ocupavan el lugar de nuestros entremeses, y hicieron sus compañías aparte, y sus Poemas [...]»[11] o, hacia la misma época, Baltasar del Alcázar, quien apunta refiriéndose precisamente al mimo que «a este género de comedia corresponden nuestros entremeses, que siempre son ridículos y tienen el fin festivo, y o se acaban en bailes o en palos, para que todo pare en risa»[12].

De este modo, el entremés queda asociado tanto a la comedia antigua como a la farsa y al drama satírico, fundamentalmente porque se veía que estas manifestaciones tan variadas compartían, al menos a grandes rasgos, un tipo de comicidad similar. Por tanto, la comicidad propia del género entremés viene definiéndose por sus relaciones con los paradigmas cómicos anteriores: con la comicidad del ámbito de la comedia antigua, cuya adaptación al siglo XVII consiste en «presentar como protagonistas personajes bajos y degradados en su condición social y

8 Huerta Calvo, Javier y García Berrio, Antonio, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 211.

9 Véase Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, p. 50.

10 Véase Huerta Calvo, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 16.

11 Bances Candamo, Francisco Antonio, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, London, Tamesis Books Limited, 1970, pp. 125-127. Sobre este asunto y la caracterización del entremés he trabajado en Llanos López, Rosana, «Francisco Bances Candamo, teoría y práctica del entremés», *Art Teatral*, 14 (2000), pp. 113-120.

12 Véase Huerta Calvo, *op. cit.* (nota 9), p. 38.

moral» —de modo que «prácticamente todos los personajes participan del rebajamiento cómico (*turpitudo et deformitas*) que, efectivamente, caracterizaba a la comedia antigua»—[13]; pero también con la concepción cómica que representan las farsas, definidas por Petit de Julleville como «piezas breves, de una comicidad baja, trivial, burlesca y la mayoría de las veces licenciosa, que buscaba sobre todo provocar la risotada del público»[14]; y, por último, la relación con la comicidad del drama satírico, en el que «son las necesidades del cuerpo, expresadas con abierto desenfado, las que llevan la voz cantante: el elogio de la comida y la bebida, las manifestaciones desinhibidas del sexo y hasta la desvergüenza de las procacidades escatológicas»[15].

Por tanto, lo que primó en la construcción de una definición de la comicidad del género entremés fue en el fondo una simple observación «de bulto», de ruido, por contraste entre el efecto cómico de éste y el que se producía en las comedias, generalizándose un tipo de comicidad gruesa para el caso del género dramático breve, y delicada para el género mayor. Así, en la traducción de la *Poética* de Aristóteles hecha por Martín Rizo llegan a oponerse la risa, como reacción específica del entremés, al deleite, efecto generalizado a las manifestaciones estéticas de buen gusto, más cercano a la comedia:

> Diferénciase del deleite, porque esto nace también de deleite y hermosura, mas lo que nace de desconveniencia y disformidad, es risa, y así si viésemos una mujer hermosa y si oyésemos un instrumento sonoro de música, o si oliésemos, gustásemos o si tocásemos alguna cosa que nos fuera agradable, incontinente recibiríamos deleite, pero no nos moveríamos a risa [...][16].

Va configurándose así una especie de regia dicotomía entre las reacciones que despierta en el espectador uno y otro género, asociando la sonrisa con la comedia, y la risa, cuanto más sonora mejor, con el entremés. Sólo así se entiende un momento del diálogo de la «Loa para la comedia de *Las amazonas*» (1655), de Solís, cuyos personajes son los distintos géneros dramáticos, y donde la Comedia muestra su preocupación porque la comicidad que levantan los entremeses está perdiendo su plena naturaleza, la risa, y se acerca más a la sonrisa, quizá más oportuna en la comedia:

13 Véase Arellano, *op. cit.* (nota 6), p. 407.
14 Véase Huerta Calvo, *op. cit.* (nota 10), p. 87.
15 Véase Huerta Calvo, *op. cit.* (nota 10), p. 16-17.
16 Véase Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *op. cit.* (nota 4), p. 232.

Señora, los Entremeses
dicen que están muy discretos
los oyentes de los patios,
y que al oír sus gracejos,
como pudiera un señor,
se sonríe un mosquetero.
Piden que con graves penas
se ponga remedio en esto;
y que la gente ordinaria
no pueda reírse quedo[17].

Esa mayor sonoridad de las risotadas del entremés pareció ensombrecer la comicidad de la comedia, hasta el punto de reservarle al género breve el monopolio de lo cómico en la escena española del momento, como parecen esbozar afirmaciones como la que hace Ricardo del Turia en su *Apologético de las Comedias Españolas* cuando apunta que «[...] en aquel breve término de dos horas querrían ver sucesos Cómicos, Trágicos, y Tragicómicos (dejando lo que es meramente cómico para argumento de los entremeses que se usan agora)»[18]. Y, de manera similar, parte de la crítica actual también parece admitir estos presupuestos al reconocer que «puesto que lo cómico 'sensu estricto' no es rasgo pertinente de la comedia nueva y sí del entremés, no ha de extrañar [...] que vaya hilándose más fino en punto a la nomenclatura, y que, por tanto, Lope utilizase la fórmula, genérica pero exacta, de comedia antigua, o Alcázar, la más ajustada de 'comedia breve, en la cual los actores se burlan ingeniosamente'»[19].

Sin embargo, en mi opinión, estas denominaciones del entremés como comedia «antigua» o «breve», lejos de reconocer la exclusividad de lo cómico en el género del entremés, confirman la existencia de otro género cómico mayor, la comedia, a la que en este caso es necesario añadir el adjetivo de «cómica», y desde la cual el entremés se define por semejanza en algunos aspectos — «comedia»—, y por oposición en otros —«antigua» o «breve»—.

Las aportaciones de la psicocrítica del género cómico a este respecto creo que pueden ayudar a plantear estas dos cuestiones, lo semejante y lo diverso en cada género dramático, desde el criterio que esta teoría entiende debe presidir la caracterización de los géneros: «la naturaleza de las reacciones psicológicas que el autor se propone susci-

17 Véase Bergman, Hannah E., ed., *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1972, p. 296.
18 Véase Newels, *op. cit.* (nota 5), p. 196.
19 Véase Huerta Calvo, *op. cit.* (nota 9), p. 25.

tar en el espectador»[20] y que pasan por observar el fin que se persigue o el efecto que se busca suscitar, entendido éste no sólo como la reacción que la obra produce en el espectador, sino también como el proceso de construcción de este efecto por parte del autor, ya sea consciente o inconscientemente.

En cuanto a las semejanzas, cabe señalar algo que no parece ser objeto de fácil consenso entre los investigadores de la cuestión, y es que tanto la comedia cómica como el entremés comparten la dimensión emocional específica del género dramático cómico, en el sentido en que la define Charles Mauron, como correlato artístico dramático del «juego» en oposición al «sueño», relacionado éste último con el universo trágico. Los espectadores de la comedia cómica y del entremés viven como una fantasía lo que se desarrolla en la escena, participando en ella del mismo modo que sucedería en un juego, con la seguridad de no sufrir daño alguno. Por tanto, y a pesar de lo que algunos autores han señalado, yo no creo que el entremés, tildado por algún preceptista anónimo de finales del siglo XVII como «el nuevo mundo de la risa»[21], exija «una actitud distinta por parte del espectador»[22], al menos no desde un punto de vista psicológico. Ambos géneros dramáticos pueden despertar en el público las mismas fantasías de triunfo; de ahí que Marc Vitse reconozca que el entremés y la comedia comparten una misma ideología, entendida ésta en el sentido de «esquema de metaforización del mundo», que pasa por dos etapas: representar la victoria de los *adulescentes* sobre el *senex* y representar la victoria del débil sobre el poderoso[23].

Y, en tanto género dramático cómico, el efecto del entremés se caracteriza del mismo modo a como se da en la comedia, es decir, reconociendo dos tipos de reacciones cómicas compatibles en el espectador: la *euforia* y la *risa*, entendidas —como ya hemos explicado detenidamente en otro trabajo[24]— la *risa* como el efecto que «proviene de representaciones actuales, rápidas y precisas» y la *euforia* como el que

20 Véase Mauron, Charles, *Psicocrítica del género cómico* (1964), Madrid, Arco Libros, S. L., 1998, p. 12.

21 «De los intermedios, abejas en las floridas tareas, formaron gustosos panales en bailes y entremeses Luis de Benavente, con lo festivo de la castañera, por ser el que descubrió el nuevo mundo de la risa en sus sainetes; [...]», Huerta, *op. cit.* (nota 10), p. 131.

22 Véase Huerta, *op. cit.* (nota 10), p. 132.

23 Vitse, Marc, «Burla e ideología en los entremeses», en García Lorenzo, Luciano, ed., *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM, 1988, pp. 163-176. En este mismo sentido son muy interesantes los coloquios incorporados en esta edición.

24 Véase Llanos López, Rosana, «La comicidad en Calderón: de la risa a la euforia», en Arellano Ayuso, Ignacio, ed., *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* [Actas del Congreso Internacional «Calderón 2000», IV Centenario

«tiene su origen en el sentimiento indefinido de victoria, en las profundidades del inconsciente»[25]. De modo que la *risa*, opuesta a llanto, surgiría en el entremés ante chistes puntuales que se construyen en sí mismos para conseguir ese determinado resultado cómico, y la *euforia*, opuesta a la angustia trágica, se sostiene en el género dramático breve precisamente por esa dimensión dilatada de lo cómico que también atraviesa la construcción del entremés de principio a fin, si bien en su caso con un espacio de desarrollo inferior al de la comedia.

Por tanto, los efectos de *euforia* y *risa* son comunes para la comedia cómica y el entremés, si bien de manera general pueda decirse que en la comicidad de la comedia cómica, por sus características, prima la construcción del efecto *euforia*, conseguida a través del enredo y su consecuente tensión cómica, mientras que, en el caso del entremés, la importancia de la dimensión de dicho efecto varía dependiendo del tipo de entremés ante el que nos encontremos: mientras que en los entremeses de personaje, lenguaje y costumbres no suele aparecer y la construcción del efecto cómico se decanta más hacia la creación de momentos puntuales que despiertan la risa, en los entremeses de acción o enredo sí se reconoce el efecto eufórico, pero construido no a través de un enredo de alta tensión cómica, como en la comedia, sino más bien por el esquema de la burla, más ajustado a la extensión del entremés.

En cualquier caso, estas preferencias en la construcción de los efectos no aíslan, al menos no autónomamente, ambos géneros. Parece como si la diferencia entre comedia cómica y entremés requiriese de otras categorías que no se fijasen ni en la actitud emocional o psicológica del espectador ni en los efectos conseguidos, sino más bien en el modo de conseguir esos efectos, sus procedimientos, y el signo o tonalidad de esa comicidad. En este sentido creo que puede ser útil manejar las categorías anunciadas en el título de esta comunicación, «humor inofensivo» y «humor tendencioso», que Charles Mauron introduce para el caso del arte dramático cómico.

Mauron toma estas categorías de las teorías freudianas sobre el humor expuestas en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, donde se diferencian tres conceptos: el humor, lo cómico y el chiste. Mauron recupera este último por ser el único en el que se reconoce como necesaria la actividad creadora, en la que intervienen los tres elementos de un proceso de comunicación, como en esencia es el del teatro —emisor, objeto cómico y receptor—, y por ser el único de los tres en los que re-

del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, 18-23 de septiembre de 2000], Kassel, Edition Reichenberger, Estudios de Literatura 75/76, 2002, pp. 1047-1063.

25 Mauron, *op. cit.* (nota 20), p. 72.

sulta indispensable la presencia del receptor. Mauron mantiene las características que Freud otorga al chiste y que pasan por reconocerle como propia una actitud positiva del emisor respecto al receptor, lo que en el caso de la comedia de enredo y el entremés hemos destacado como rasgo semejante, pues parten de una concepción de la comicidad en la que, para mantener la sensación de juego, es necesario conseguir que el espectador participe pero «sine dolore», como postulaba Aristóteles, o haciendo uso de lo que Mauron denomina la «anestesia afectiva» del espectador.

Y Freud, dentro del chiste así concebido, es decir semejante por varias razones al arte dramático cómico, como supo ver muy bien Mauron, diferencia dos tipos de chistes en función del signo positivo o negativo de la relación que establezca el emisor con el objeto cómico, el chiste inofensivo y el chiste tendencioso, respectivamente. Charles Mauron, convencido del rendimiento teórico de tal distinción, pero sobre todo llevado por la asociación que veía con la práctica teatral francesa, comedia de intriga y humor inofensivo *versus* farsa y humor tendencioso, generaliza estos dos conceptos para explicar la comicidad de uno y otro género.

La diferencia fundamental entre los dos tipos de humor reside en la actitud del emisor respecto al objeto cómico, negativa en el tendencioso y positiva en el inofensivo, pero señala otras características de cada uno de ellos. Mauron define el humor tendencioso como aquel generalmente grosero, agresivo o indecente, y también burlón, escéptico, blasfemo, cínico, obsceno, escatológico, etc., pero sobre todo como el que está más cerca de la frontera con lo trágico, al presentar bromas en las que, de excederse ciertos límites, variables según el auditorio, la risa puede desaparecer y ser sustituida por el malestar. En este humor la risa surge de la anulación de las inhibiciones, de modo que si éstas vuelven privarán a la risa de su energía. En cambio, el humor inofensivo es suave, no suele presentar inconveniencias, se centra en el embrollo de la intriga, hace uso de un lenguaje indirecto y figurado, y su mayor baza es la mezcla del sentido y el no sentido. En este caso, la risa surge del ahorro de energía que comporta el hecho de que un pensamiento razonable —que de otro modo deberíamos descifrar— se nos ofrezca ya hecho y de un modo brillante, como es la solución de todas las intrigas y problemas que se suscitan en la construcción de un enredo.

En un primer momento podríamos dejarnos llevar también por los criterios sociales y éticos, y entrar a valorar ambos términos, tendencioso e inofensivo, desde estas perspectivas, de modo que asociásemos de manera inmediata el entremés con lo tendencioso y la comedia con lo inofensivo, sólo porque creamos que el efecto suscitado en el espec-

tador por el entremés es de peor naturaleza que el de la comedia, cuando ya hemos visto cómo ambos géneros, desde criterios estéticos, comparten una misma actitud en el espectador y pueden construir y despertar los mismos efectos. Las categorías ahora planteadas son estrictamente estéticas, y los adjetivos «tendencioso e inofensivo» remiten a la construcción del efecto cómico de cada género. En este sentido, para caracterizar el entremés deberemos ver lo tendencioso no sólo en el proceso de construcción de su *risa*, sino también en el de su *euforia*.

Así, por ejemplo, en el caso de los entremeses más breves, en los que apenas se desarrolla una acción, en los que las clasificaciones han tildado de costumbristas, los de personajes e incluso los de lenguaje, pero también en los que, aun construyendo un efecto cómico más dilatado, introducen momentos cómicos puntuales, la tonalidad tendenciosa hay que rastrearla en la temática, en los personajes, en los mundos sociales representados, en el lenguaje, en la puesta en escena, y también en la naturaleza de los chistes. En general, y tomando el símil —quizá hoy ya no tan afortunado— con el que Mauron metaforiza la diferencia entre estos dos tipos de humor, y, consiguientemente, entre la farsa y la comedia de intriga, podemos señalar que el entremés es más «viril» que la comedia de enredo, pues, como el humor tendencioso, el género del teatro breve cómico entremesil es «indulgente con los instintos violentos y mal dominados»[26], definición que no dista muchos del modo en que describe Eugenio Asensio el origen de este género tan ligado al Carnaval, en el que «tiene su hogar el alma del entremés originario, el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y el beber [...], la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, la befa tanto más reída cuanto más pesada»[27]. «Femenina, por el contrario, y preciosista, la comedia de intriga se guarda con más cuidado de las inconveniencias. La misma reserva define ya negativamente al humor inofensivo», apunta Mauron.

Como ejemplos no hay más que pensar en la diferencia entre los requiebros amorosos de uno y otro género, entre el modo directo o insinuado de ciertos temas o entre el tratamiento del amor, cuya finalidad en el entremés suele ser la unión carnal, y en la comedia la conyugal. En este sentido, la mayoría de las diferencias que los estudiosos han planteado entre el entremés y la comedia cómica pasan por toda una serie de elementos que, de manera general, insisten en la naturaleza «tendenciosa» de la comicidad del entremés en relación con este primer efec-

26 Mauron, *op. cit.* (nota 20), p. 39.

27 Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, p. 20.

to puntual de lo cómico, la *risa*. Así sucede, por ejemplo, con la propuesta de M. G. Profeti de la condensación y el desplazamiento como elementos propios del entremés. Según la estudiosa, estos elementos hacen que se convierta en un género potencialmente trasgresor, en el que, precisamente por esta cuestión, tienen cabida materias de ridiculización que no pueden, sin embargo, formar parte de la comedia cómica[28]; las diferencias en el ámbito de lo gestual y la explotación al máximo de los sentidos añadidos que puede aportar la utilización en escena de los signos no verbales —aspecto tratado detenidamente por Evangelina Rodríguez Cuadros[29], entre otros—, o el inagotable caudal de léxico «perverso» que aparece en el género entremés —como ha sabido poner de manifiesto con sobrados argumentos el profesor Javier Huerta Calvo[30].

Pero desde la intención de buscar aquellos elementos que definen la comicidad propia de un género respecto a otro, de un modo esencial y atemporal, me interesa observar de manera especial la segunda dimensión del efecto cómico, la *euforia*, que en el caso del entremés también puede caracterizarse de «tendenciosa» respecto a la de la comedia cómica, de tinte «inofensivo». En mi opinión esta dimensión de lo cómico en el género dramático breve es la menos estudiada, si bien autores como Marc Vitse han realizado estudios que se acercan a esta aplicación[31].

Así, hay entremeses en los que también se construye el efecto de *euforia* desde otro tipo de procedimientos distintos a los anteriores, pues ese sentimiento de triunfo que embarga al espectador a lo largo de la obra se crea a partir de la inversión de ciertas situaciones de angustia, como son el poder de los padres o viejos sobre los hijos o jóvenes, y el de los poderosos sobre los débiles, al igual que en la comedia, y debe mantenerse construyendo una tensión cómica que luego se resolverá en el desenlace. La diferencia esencial entre el entremés y la comedia cómica se encuentra precisamente en este punto: mientras que la comedia cómica construye su efecto cómico dilatado —*euforia*— a través del enredo o embrollo de mil caras que además se inicia con la comedia y se resuelve con el final de la misma, consiguiendo suspender al espectador

28 Profeti, Maria Grazia, «Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro», en García Lorenzo, ed., *op. cit.* (nota 23), pp. 33-46.

29 Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro», en García Lorenzo, ed., *op. cit.* (nota 23), pp. 47-93.

30 García Lorenzo, ed., *op. cit.* (nota 23), p. 183.

31 Vitse, *op. cit.* (nota 23), pp. 163-176.

en una tensión cómica de carácter inofensivo, en el caso del entremés nos encontramos con una *euforia* que debe construirse en tiempo y espacio menor, precisamente por la brevedad y condensación propia de este género, y que, por tanto, sustituye el enredo de la comedia cómica por la burla, logrando de ese modo también cierta tensión cómica, sin duda menos dilatada que la del género anterior pero de una naturaleza tendenciosa.

Por tanto, contamos con dos procedimientos distintos para lograr la *euforia*: en el caso de la comedia, la infernal máquina circular del enredo que sólo encuentra solución al final de la obra, y, en el entremés, el esquema lineal y repetido de la burla. Esta diferencia ya se ha puesto de manifiesto en repetidas ocasiones por otros críticos, aunque con distintas intenciones. Así, por ejemplo, Carmen Bobes insiste en la diferencia entre ambos géneros al observar que mientras la comedia construye una fábula, el entremés se decanta por el desarrollo de una situación[32]; también Eugenio Asensio trata de soslayo este asunto cuando explica que el tipo de la alcahueta no gozó de fortuna en el género entremesil precisamente porque «mucho menos explotable en el corto espacio del entremés era el tipo de la alcahueta cuya complejidad reclamaba una vasta intriga»[33]; y, de manera más directa, el mismo autor vuelve a este tema cuando, en la última diferencia que señala entre la comedia y el entremés, destaca «[...] la floja unidad del entremés, fabricado a veces con remiendos cómicos y que contrasta con la secuencia causal y narrativa de la comedia»[34].

Pero a estas diferencias en la construcción del efecto dilatado de *euforia* se suman otras que provienen de la naturaleza «inofensiva o tendenciosa» de esos procedimientos. Dicho de otro modo, recuperamos ahora el elemento que ya Freud, y luego Mauron, destacaban para diferenciar ambos tipos de humor, la relación positiva o negativa del emi-

32 «La fábula se consideró en el teatro como el elemento más importante, frente a los caracteres, por ejemplo, o a los personajes. Y esto se mantiene desde la *Poética* de Aristóteles hasta finales del siglo XIX con el teatro realista. Sin embargo, en los entremeses se centra el interés en las situaciones, en el lenguaje y en los tipos. El mismo Cervantes, al hablar de los Pasos, de Lope de Rueda, los clasifica por los personajes centrales: de negra, de rufián, de bobo, de vizcaíno, «que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse». Las figuras tenían una lengua especial que daba lugar a situaciones cómicas que se explotaban una y otra vez, pasando la historia a un segundo plano». Cita tomada de Bobes Naves, M.ª del Carmen, «Entremés del Rufián Viudo llamado Trampagos», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 127-141.

33 Asensio, *op. cit.* (nota 27), p. 30.

34 *Idem.*

sor con el objeto cómico. A través del enredo se consigue la ridiculización de ciertos personajes, los vencidos, pero sin ser necesario que éstos sean objeto de una burla particular que requiera esa actitud negativa. En las comedias, las burlas son más bien engaños, y por tanto, de un signo más suave a las que encontramos en los entremeses. Pero además se ofrecen como un medio para alcanzar un fin, la victoria de los jóvenes sobre los viejos, y precisamente por eso el espectador acepta todas las trampas y excesos del enredo, dejándose llevar por la ley del deseo, la ley del amor o Eros que representa la unión de los enamorados sobre todos los impedimentos.

En el caso del entremés, el procedimiento de construcción del efecto cómico horizontal —o *euforia*— se logra a través de la burla; una burla que es en sí misma el fin de la acción de los personajes y del entremés. De ahí que lo más importante sea el triunfo de la propia burla, en la que de manera innata puede reconocerse una intención tendenciosa en la medida en que propone un castigo —es el caso de las burlas que surgen por un deseo de venganza— o una broma pesada, es decir con consecuencias negativas para el que la recibe —por ejemplo cuando la burla recae sobre un personaje que no ha hecho nada para merecerla—. En el primer caso podemos hablar de *burlas-castigo* y en el segundo de *burlas-impuestas*, pero en ambas debemos reconocer una relación negativa con el objeto cómico, manifestada en la primera con un deseo de venganza y en la segunda con una actitud de alarde de ingenio para conseguir algo. Si en la comedia el espectador aceptaba el juego de engaños movido por la ley del deseo, en el caso del entremés creo que se impone la necesidad misma de que triunfe la burla y con ella lo que ésta representa, aquellas dos ideologías que reconocía Vitse: la victoria de los *adulescentes* sobre el *senex* o de los débiles o pobres sobre los poderosos o ricos. El espectador admitirá las *burlas-castigo* por encontrarse ante burlas merecidas —donde es frecuente que la victoria sea de los jóvenes sobre los viejos— y las *burlas-impuestas* porque la victoria suele darse del pobre sobre el rico —para sisar dinero— o del débil sobre el poderoso —para evitar un problema—.

Queda así esbozada una nueva forma de aproximación a las diferencias entre los géneros de la (son)risa, que habrá que poner a prueba con diferentes aplicaciones pero que, en mi opinión, advierte de la posibilidad de otras formas de estudio de aspectos que hasta ahora no habían sido suficientemente destacados y que en el campo de la comicidad de la comedia cómica y especialmente del entremés pueden resultar de gran ayuda.

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

Renata Londero

El hechizado por fuerza es una de las comedias más acertadas de Antonio de Zamora, que, sin embargo, como su autor, no conquista hoy la fortuna escénica y editorial que se granjeó ayer. Excepto un contado número de estudios dedicados a su abundante y variada producción teatral[1], Zamora casi no figura entre los dramaturgos representados o editados hoy en día. Si apenas en 1995 se llevó a las tablas la zarzuela mitológica *Viento es la dicha de amor* (1743)[2], muy escasas son las ediciones modernas de sus obras dramáticas. Sólo existen dos de *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*: una a cargo de Piero Menarini y Paola Bergamaschi (1992)[3], y otra, más reciente, de Ignacio Arellano (2001)[4]. De *El hechizado por fuerza* salió en 1991 una edición no crítica realizada por Alva V. Ebersole[5], y basada en los dos textos impresos recogidos en las colecciones de *Comedias* del autor (1722 y 1744), cotejados con la edición de 1859 incluida en la *Biblioteca de Autores Españoles* (t. 49, pp. 435-456)[6].

1 El único ensayo extenso sobre Zamora está en Mérimée, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983. En 1995, Francisco Aguilar Piñal recopiló una buena bibliografía crítica sobre el dramaturgo en *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1995, t. VIII, pp. 517-518. También puede verse Londero, Renata, *Le maschere del riso: l'amore burlato ne* El hechizado por fuerza *di Antonio de Zamora,* en Rutelli, Romana y Villa, Luisa, eds., *Le passioni tra ostensione e riserbo*, Pisa, ETS, 2000, pp. 87-98.

2 Zamora, Antonio de, *Viento es la dicha de amor: zarzuela en dos jornadas*, Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995 (se representó en el Teatro Juan Bravo de Segovia el 16 de febrero, y en el Auditorio de la Feria de Muestras de Valladolid, el 21 de febrero de 1995).

3 Zamora, Antonio de, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, studio preliminare di Piero Menarini, edizione di Paola Bergamaschi, Bolonia, Atesa, 1992.

4 Zamora, Antonio de, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

5 Zamora, Antonio de, *El hechizado por fuerza*, ed. de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofila, 1991.

6 *Comedias nuevas, con los mismos saynetes con que se executaron, assi en el Coliseo del Sitio Real del Buen Retiro, como en el Salón de Palacio, y Teatros de Madrid,*

En cambio, esta comedia obtuvo un gran éxito de público entre finales del XVII y mediados del XIX. Estrenada el 26 de mayo de 1697 en el Real Sitio del Buen Retiro, ante Carlos II y su segunda esposa Mariana de Neoburgo, según Paul Mérimée[7], acaso se representó el año siguiente en «Martes de Carnestolendas» —como rezan los frontispicios de tres sueltas de la comedia (Valladolid, Alonso del Riego; Madrid, Herederos de Juan Sanz; Sevilla, Francisco de Leefdael)—, y, con seguridad, la compañía de Juan de Cárdenas la escenificó en el toledano Palacio de Aceca el 26 de mayo de 1698, como atestiguan Shergold y Varey[8]. Luego, a partir del año 1700 y hasta 1848, apareció en las carteleras teatrales españolas con cadencia casi anual (salvo pocas interrupciones), demostrándose así el aprecio que su acción efervescente, y su eficacia cómica y espectacular despertaron en los auditorios del tiempo[9].

De hecho, y puesto que en el *Prólogo* a sus *Comedias nuevas* de 1722 Zamora apuesta por la «poesía cómica» a través del «bullicio de las figuras» y del «adorno de las tablas»[10], *El hechizado...*, con sus rápidos diálogos y cambios de escena, parodia tanto el género de capa y espada —del que toda comedia de figurón como ésta se desvía grotescamente—, como dos géneros en boga en las postrimerías del XVII, la comedia caballeresca y la comedia de magia.

He aquí un breve resumen de la trama. El figurón asturiano, Claudio Rangel —feo, tacaño, glotón, supersticioso y hostil al matrimonio—, es víctima de la burla ejemplar que le gasta su prometida Leonor —más ligada a una idea desgastada del honor que enamorada—, con el apoyo de la hermana de Claudio, doña Luisa, dama del hermano de Leonor, don Diego, celoso rival de don Fabián Carranque —pretendiente infeliz de Luisa—, otro

Madrid, Diego Martínez Abad, 1722, pp. 137-196, y *Comedias de don Antonio de Zamora*, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744, t. I, pp. 99-144.

7 Mérimée, *op. cit.* (nota 1), p. 72, mas no confirman el dato Shergold, Norman D. y Varey, John E., *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.

8 Shergold y Varey, *op. cit.* (nota 7), pp. 226 y 259.

9 Véase Shergold y Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres y Madrid, Tamesis, 1989, p. 128; Andioc, René y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de Criticón, 7, 1996, t. II, p. 735; «Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839», *Cuadernos Bibliográficos*, 3 (1961), pp. 17ss.; Herrero Salgado, Félix, «Cartelera teatral madrileña, II: años 1840-1849», *Cuadernos Bibliográficos*, 9 (1963), pp. 18 y ss, y Aguilar Piñal, «Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836», *Cuadernos Bibliográficos*, 23 (1968), p. 26.

10 Zamora, *op. cit.* (nota 6); en la edición de 1722, el *Prólogo* no lleva numeración de páginas.

personaje corriente en el teatro cómico barroco: el médico ignorante[11]. Para lograr que Claudio acepte las bodas con Leonor, con las que se cierra la comedia, son fundamentales los criados Picatoste e Isabel, pero sobre todo las artimañas de la criolla guatemalteca Lucigüela, maga fingida[12] que, con fórmulas, filtros y polvos, estatuas movedizas y muñecos al estilo vudú, hace creer al estólido Claudio que el maleficio en el que ha caído se deshará cuando se case con Leonor.

De acuerdo con la tendencia a la refundición, típica de su época, Zamora juega por una parte a nivel interdiscursivo con ejes conceptuales del teatro barroco que ya siente desmoronarse —el conflicto *ser/parecer*, el poder de la pasión amorosa, la defensa del honor femenino—, para desmitificarlos, y por otra parte, en la vertiente intertextual, remite a su modelo constante, Calderón. Baste un ejemplo al respecto. La escena de la lamparilla (II, vv. 1584-1786), donde Lucigüela y las criadas organizan el fingido hechizo, retoma dos secuencias de sendas comedias calderonianas, fuentes de *El hechizado...*: *La dama duende* y *El jardín de Falerina*. En primer lugar, el momento en el que el aterrorizado figurón se mueve con una alcuza encendida por la habitación de Lucigüela (vv. 1613-1652) soltando exorcismos en latín, guarda un patente paralelismo con los versos de *La dama duende* (II, vv. 1520-1585), donde el gracioso Cosme camina por el cuarto de don Manuel a la débil luz de una vela, y, apaleado por la criada Isabel, pronuncia su macarrónica plegaria «¡*Verbo caro... fiteor Deo*!» (v. 1584) contra el supuesto fantasma[13].

La alusión a *El jardín de Falerina* sigue más adelante, cuando Lucigüela, cantando, invoca a los genios malvados que castigarán al protagonista («venid, pues, rompiendo el aire, / al encantado jardín / de

11 Véase, entre otros, Chevalier, Maxime, «Le médecin dans la littérature du Siècle d'Or», en *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or: statut et fonction*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, pp. 21-37.

12 Sobre el motivo de la magia ficticia, véase Arellano, Ignacio, «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», en Berbel, José *et al.* (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XII-XIII de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1996, pp. 29-31.

13 Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende*, ed. de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 1999, p. 72. Para un análisis de las convergencias y divergencias entre *La dama duende* y *El hechizado...*, véase Londero, R., *op. cit.* (nota 1), pp. 94-96. Otra analogía concierne al aseo del galán, cuyos instrumentos encuentran doña Ángela e Isabel en las maletas de don Manuel, en la comedia calderoniana (I, vv. 839-844); la referencia al motivo es paródica en Zamora (I, vv. 369-414), donde el vejete Pinchauvas peina a don Claudio, quitándole la caspa mientras éste habla con Leonor (vv. 268-414).

Falerina»[14]; vv. 1673-1675), y llama «Bradamante Rangel» a Leonor (v. 1701) y «Rugiero vil» a Claudio (v. 1762). No es nada casual que en la segunda jornada de la comedia caballeresca de Calderón, la maga Falerina y sus ninfas —«*con cendales en los rostros*» (acotación; p. 1906)[15] como hace Lucigüela, «*con velo en el rostro*», ac./v. 1667[16]— atraigan a Rugero con sus cantos y le conviertan en estatua en el jardín, hasta que Bradamante llegue a salvarle. ¡Mas cómo difieren esta Bradamante-Leonor de la *virgo bellatrix* ariostesca, y el cobarde Claudio del intrépido guerrero sarraceno!

Efectivamente, otra característica de *El hechizado...* es la serie de referencias a ilustres personajes históricos o literarios, símbolos de virtudes amorosas, caballerescas o humanas, que irónicamente se comparan con los protagonistas: Leonor es identificada con la casta Lucrecia (I, v. 285), Carranque llama a Luisa «Melisendra» (v. 2589) —con todos los recuerdos romanceriles y cervantinos que esta figura conlleva[17]—, a don Claudio se le apoda «Rodrigo» (v. 7), y Lucigüela asocia a Leonor y Claudio con la célebre pareja shakespeariana, en la humorística deformación «Montescos y Capeletes» (I, v. 199).

Consideremos ahora el elemento de principal interés de *El hechizado...*, que reside en los recursos de creación lúdica. Los dos canales elegidos son el texto espectacular y el uso del lenguaje. La puesta en escena se señala con numerosas didascalias: priman las indicaciones sobre el vestuario, finalizadas a efectos cómicos. Por ejemplo, cuando don Claudio pasea por el barrio madrileño de San Blas, está «*ridículamente vestido de color*» (III, ac./v. 2420), mientras que Carranque, para espiar a Luisa y Diego, se disfraza de mujer («*sale el doctor de mujer, tapado de medio ojo*»; ac./v. 2526). La indumentaria también sirve para distinguir estados y funciones de los personajes: la exótica Lucigüela sale «*a la andaluza con un clavo en la frente*» (ac./v. 127), el figurón clerizonte aparece «*en cuerpo de jubón con un rosario en la mano*» (ac./v. 202), y el doctor viste «*capa larga y vueltas de bolillo*» (ac./v. 629), como corresponde a su oficio. La comicidad también se realza con las acotaciones cinéticas, que describen las carreras del enfurecido don Claudio tras

14 Saco las citas de *El hechizado...* del texto que he establecido para una edición crítica que estoy preparando, según los criterios explicados en las páginas finales de este trabajo.

15 Calderón, *El jardín de Falerina*, en *Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, t. II.

16 Abrevio «acotación» con «ac.», seguida por el verso que ésta precede en el texto.

17 Además de varios romances épicos carolingios, Melisendra protagoniza el cap. XXVI de la segunda parte del *Quijote*, donde maese Pedro cuenta una versión burlesca de la liberación de la mujer de la prisión de Almanzor, por su marido Gaiferos.

Lucigüela («*Lucía, huyendo de don Claudio, con un palo de escoba en la mano*», ac./v. 1387; «*sale don Claudio corriendo tras Lucía y la coge a la punta del tablado*», ac./v. 2602). Y, para terminar, durante la farsa del hechizo, la espectacularidad de didascalias visuales (los mascarones colgados, la efigie del figurón) y acústicas (truenos y ruidos de cadenas) subraya la evanescencia de valores tradicionales ya sumidos en mera apariencia, al son de la música que, en vez de acompañar coloquios amorosos, ritma el canto-conjuro de la celestina Lucigüela (vv. 1669-1786).

En cuanto al aspecto lingüístico, salta a la vista la riqueza de tres áreas semánticas asociadas con el protagonista —la culinaria, la religiosa y la médica—, con miras lúdicas. En el ámbito gastronómico prevalecen términos de alimentos («buñuelos», v. 1162; «longanizas», v. 1196; «higadillas/de pollo», vv. 1212-1213; «almondiguillas», v. 2024), o que designan utensilios de cocina («cazuela», vv. 1136 y 2465; «puchero», v. 2447; «cuchillo», v. 2621). En el léxico religioso destaca el uso humorístico de fórmulas litúrgicas en latín o en griego, casi siempre con valor apotropaico («*requiescat*», v. 1021; «*parce mihi*», vv. 1741-1742; «*exi foras*», v. 1952; «*Kyrie eleison*», v. 2045). Pero los mayores logros cómicos se alcanzan en la terminología médica: en la junta de doctores a la cabecera de don Claudio (II, vv. 2081-2276), se acumulan enfermedades («alfombrillas», v. 1280; «escirro», v. 2253; «tabardillo», v. 2570»), hierbas curativas (como el «llantén», v. 2174), órganos, glándulas y humores («emuntorio», v. 2146; «pituita», v. 2154; «quilo», v. 2156; «espondil», v. 2208). Y no puede cerrarse este somero recorrido lingüístico sin recordar la cantidad de modismos, coloquialismos y vulgarismos empleados por Claudio y los criados: entre los más significativos señalo la expresión proverbial de amenaza «allá lo veredes, / dijo Agrajes» (vv. 2334-2335), plasmada sobre el personaje del *Amadís de Gaula*[18]; los sinónimos de «bulla, confusión», «batahola» (v. 1096), «cantaleta» (v. 2573), «marimorena» (v. 2633), «tremolina» (vv. 875 y 1438), y voces de germanía como «alicantinas» (v. 1224) —con el significado de «ardid, treta»—, y «dar guindas» (v. 1202), equivalente de «maltratar»[19].

18 La expresión se lee, por ejemplo, en el cap. VIII de la primera parte del *Quijote* (Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. coord. por Francisco Rico, Madrid y Barcelona, Instituto Cervantes y Crítica, 1998, p. 102).

19 Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, pp. 28 y 421. Véase también Chamorro, María Inés, *Tesoro de villanos. Diccionario de Germanía*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 79 y 474.

Faltan por examinar la versificación y la transmisión del texto. La primera no proporciona problemas específicos: predomina el romance (con unas irregularidades en las asonancias, en los vv. 1669-1710, 1834-2049, 2082-2337), alternado en una ocasión con el romancillo (II, vv. 1711-1833), mientras que es reducida la presencia de redondillas (I, vv. 375-486; II, vv. 1139-1182 y 1449-1668; III, vv. 2050-2081), y hay una sola ocurrencia de silvas de pareados (III, vv. 2338-2457).

La historia textual de la pieza, representativa de la compleja situación ecdótica que caracteriza las obras teatrales españolas del Siglo de Oro[20], merece un estudio aparte. Hasta la fecha no disponemos de testimonios manuscritos, pero sí de algunos impresos del XVIII, y de tres ediciones decimonónicas. Hay ocho sueltas dieciochescas: la primera en orden cronológico es la de Valladolid (Alonso del Riego), enmendada en 1703; dos se editaron en Sevilla, sin año, aunque los datos sobre la actividad de las imprentas en cuestión dejan suponer que la suelta de Francisco de Leefdael (pie de imprenta: «En Sevilla, [...] junto à la Casa Professa de la Compañia de Jesus») se remonte a la década 1707-1717, y la de Manuel Nicolás Vázquez a la segunda mitad del siglo[21]. Siguen una suelta valenciana (viuda de Joseph de Orga, 1769), y cuatro madrileñas: una (Herederos de Juan Sanz) fue enmendada en 1721, la segunda (Antonio Sanz) es de 1751, la tercera de 1795 (s.i.), y la cuarta (Isidro López) está sin fechar, aunque también podría colocarse en el último cuarto del XVIII[22].

En especial, de la suelta madrileña de 1795, en la Biblioteca Municipal de Madrid (Tea 1-117-7, a-i) se conservan nueve ejemplares bastante anotados y retocados (por manos diversas, con grafía decimonónica), que evidentemente fueron utilizados por compañías teatrales, porque las intervenciones manuales atañen sobre todo a la puesta en escena (acotaciones, entradas de personajes y acompañamiento musical). Tres ejem-

20 Véase Aguilar Piñal, I., *op. cit.* (nota 1), pp. 511-512, 514-515 y 517.

21 Véanse Escudero y Perosso, Francisco, *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII* (1894), reimp. facsímil, Pamplona, Analecta, 2000, pp. 47-48 y 52-53; Aguilar Piñal, *Impresos sevillanos del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, pp. 15, 20 y 298-299; Vega García-Luengos, Germán, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en García Martín, Manuel *et al., 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, t. II, pp. 1009-1012, y Moll, Jaime, «Notas sobre dos imprentas sevillanas de comedias sueltas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXV (1999), pp. 82-87.

22 Por lo que se deduce del pie de imprenta de sus sueltas, la imprenta alcalaína de Isidro López, que tenía una librería en la calle madrileña de la Cruz, fue en especial activa en los últimos treinta años del siglo.

plares llevan el año de representación (i: 1823; h: 1835; g: 1847), pero es fácil hipotetizar que los demás también fueron manejados por compañías del XIX, porque en el reparto y en ciertas didascalias aparecen nombres de actores y actrices presentes en las carteleras teatrales del Madrid decimonónico, como Antonio Guzmán, Ramón López, Mariano Querol y Antera Baus[23]. Las correcciones textuales son a menudo banalizantes: por ejemplo, «cuadra» sustituye a «sala» (v. 194), «tocando» (v. 638) se convierte en «peinando», el «tontillo» (v. 2384) que ahueca las faldas pasa al genérico «trapillo», y «de abajo a arriba» reemplaza la «basquiña» (v. 1188)[24].

El recuento de los testimonios dieciochescos finaliza con el texto de *El hechizado...*, reproducido en las dos citadas ediciones de *Comedias* de Zamora (1722; 1744, t. I). En el XIX, la obra se publicó en las *Comedias escogidas de don Antonio de Zamora* (Madrid, Ortega, 1832, pp. 5-144), en 1859 Mesonero Romanos la incluyó en el tomo 49 de la *B.A.E.*, y en 1899 Eugenio de Ochoa la recogió en su *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días* (París, Garnier, t. V, pp. 327-360)[25].

El texto parece haberse transmitido en dos ramas: a una pertenecen *C1* y *C2*, a la otra los demás testimonios, mientras que *SV* no puede colocarse en ninguna de las dos. *C1* y *C2* derivan del mismo ascendiente, por tener un error común conjuntivo frente a los otros testimonios (v. 752, el erróneo «pacto» en vez de «pasmo» en un discurso del doctor Carranque), y porque *C1* introduce un error propio contra *C2* (v. 2439: el pronombre «le» de *C1*, en vez del exacto «te» de *C2*), y viceversa (v. 666; en el contexto, «volvéis / a recatar el mandato» de *C2* carece de

23 En su prólogo sobre el teatro de Zamora, Mesonero Romanos cita actores del XIX que interpretaron la comedia: «Querol», «Oros», «Cubas» y «Guzmán» (Mesonero Romanos, Ramón, ed., *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Rivadeneira, 1951, t. 49, p. XX). Para más detalles, véase Calvo Revilla, Luis, *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920, y Gies, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

24 Aquí no hay espacio para explayarse en el examen de las anotaciones y correcciones aportadas a estos ejemplares; aparecerán en mi edición crítica. También la suelta madrileña de Isidro López introduce a mano muchas trivializaciones iguales o análogas a las de los ejemplares de la Municipal («basquiña» pasa a «de abajo arriba»; «con tontillo» a «de trapos»; «daga» a «espada», etc.).

25 Propongo las siguientes siglas: *C1* (*Comedias*, 1722), *C2* (*Comedias*, 1744), *M1* (Madrid, Herederos de Juan Sanz), *M2* (Madrid, Antonio Sanz, 1751), *M3* (Madrid, 1795), *ML* (Madrid, Isidro López), *O* (*Comedias escogidas*, Madrid, Ortega, 1823), *SL* (Sevilla, Francisco Leefdael), *SV* (Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez), *V* (Valladolid, Alonso Riego), *Vn* (Valencia, viuda de Joseph de Orga, 1769).

sentido, frente a la forma correcta «recetar» de *C1*). *SV* comparte innumerables lecciones con *C1* y *C2*, pero no está unido a éstos por errores conjuntivos, lo cual no permite relacionarlo estemáticamente con ellos. Además, es probable que *SV*, exento de errores propios, haya contaminado otros: recoge lecciones ausentes en *C1* y *C2* y presentes en otros testimonios (*M2*, *M3*, *ML*, *Vn*, v. 155; *SL*, *M1*, *V*, *Vn*, *M3*, *ML*, v. 1912); se puede, pues, suponer que subsane las dos faltas comunes de *C1* y *C2* (v. 752; v. 1296, el ilógico «asimos» por «hicimos»), y el error de *C1*, *C2* y *M3* (v. 710)[26] acudiendo a los testimonios que proponen la lectura correcta (*M1*, *M2*, *Vn*, *ML*, v. 710; *M1*, *M2*, *M3*, *ML*, *Vn*, *SL*, *V*, v. 752; *M1*, *M2*, *Vn*, *M3*, *ML*, v. 1296).

En la que denominamos segunda rama —bastante corrupta por lecturas sin sentido, fallos métricos y *lectiones faciliores*— *V*, *SL*, *M1*, *M2*, *M3* y *ML* tienen errores comunes conjuntivos y separativos con respecto a *C1*, *C2* y *SV*[27], y cada uno de ellos comete sus propias faltas: en varios casos, sin embargo, *M1*, y en especial *M2*, *M3* y *ML* no coinciden en errores con *SL* y *V*, y esto haría pensar en revisiones sucesivas, operadas sobre todo en *M2*, que resulta más 'limpio' que los demás. De difícil colocación es *Vn*, que comparte dos errores con los testimonios de la segunda rama (vv. 1226, 1527) pero sin añadir suyos, tal vez por haber aportado enmiendas, o a lo mejor contaminando. Finalmente, *O* se elimina al ser *descriptus* de *M2*, del que sólo se aleja por agregar acotaciones y subdividir los actos en escenas, según el hábito teatral decimonónico; y el texto de la *B.A.E.* parte de *M3*, cotejado con *C1* y *C2* en caso de error de ése, mientras que la tardía edición de Ochoa reproduce fielmente *O*.

En tan enmarañado panorama ecdótico, si puede sospecharse que *SV* y *Vn* han contaminado, la reconstrucción de un *stemma* se hace harto dudosa. Nos encontramos, pues, con dos versiones del texto: una es ofrecida por *C1* y *C2*, y a la otra remite el grupo de testimonios formado por *SL*, *V*, *M1*, *M2*, *M3* y *ML*, pero ambas coligen por el hecho de que *C1*, *C2* y *M3* coinciden en un error (v. 710), y *C1*, *C2*, *V* y *SL* tienen la misma lección equivocada en el v. 1296. Debe tratarse de errores de arquetipo sobrevividos a las enmiendas de los correctores de imprenta. Podría concluirse, entonces, y sin avanzar más hipótesis, que los testimonios descienden de un mismo original, acaso con lecciones dobles, o de un original por un lado y de una versión suya retocada por otro. Con vistas a la fijación del texto, pues, podría adoptarse como base el testi-

26 Se trata de «visita» (en vez de «visitica»), que hace hipométrico al octosílabo.
27 La lista completa de los errores se dará en el aparato crítico de la edición.

monio más fiable y completo, es decir *C1* (1722)[28] —que pudo ser controlado directamente por Zamora—, corrigiendo sus pocos errores.

En resumidas cuentas: por su atormentada historia textual, su apreciable manejo del lenguaje y su logrado andamiaje escénico, *El hechizado por fuerza*, pese a la carencia de originalidad temática o de evolución psicológica en los personajes, sintetiza bien los derroteros del teatro español entre el XVII y el XVIII.

28 Además, *C1* es la única copia de la comedia que incluye las piezas breves: el *Entremés del jarro* entre la I y la II jornada, y el *Baile de la perinola* entre la II y la III.

La relación entre el imaginario y el referente en las descripciones del Nuevo Mundo en el siglo XVI

Blanca López de Mariscal

En las descripciones del Nuevo Mundo en el siglo XVI, los narradores se enfrentan a una serie de nuevos espacios y nuevas realidades de las que tienen que dar cuenta, y su percepción de la realidad se ve matizada por la serie de expectativas que han ido formándose a lo largo de los siglos, a partir de las lecturas de los textos de los viajeros de la antigüedad[1]. Los autores de los relatos de los descubrimientos y las conquistas del siglo XVI son portadores de un imaginario que comparten con sus contemporáneos, que forma parte de su horizonte de expectativas y que junto al referente externo suele aparecer de manera alterna en el transcurso de la narración. En el proceso de recuperación de la experiencia vivida, el narrador recurre a la textualización de una serie de elementos imaginativos, y los presenta, a lo largo de la trama narrativa, entrelazados con aquellos con los que informa a sus destinatarios de los referentes externos. La textualización del componente imaginativo suele presentarse a través de la repetición de modelos, arraigados en la tradición, que proceden de los textos fundantes; mientras que la de los componentes referenciales es presentada por el emisor como una propuesta de nuevos modelos narrativos y descriptivos que se utilizaban para dar cuenta de la realidad a la que el narrador testigo se ve expuesto. En esta forma entra en juego una doble tensión entre el imaginario y el referente, de la que hablaré en este trabajo.

Existen una serie de textos que se convirtieron en los modelos narrativos para los cronistas del Nuevo Mundo en el siglo XVI. Entre ellos podríamos mencionar lo mismo a Plinio[2] que a Herodoto[3], a Diodoro

1 Esta percepción puede ser producto de una vivencia personal y de la que se da cuenta en primera persona, puesto que se trata de conquistadores cronistas, como Gonzalo Fernández de Oviedo, o una realidad que se conoce de segunda mano a través de las narraciones de los cronistas del Nuevo Mundo, como es el caso de Pedro Mártir de Anglería.

2 Plinio el Viejo, *Historia Natural,* London, The Loeb Classical Library, William Heimann, 1951.

3 Herodoto, *Los nueve libros de la Historia*, vols. I y II, Barcelona, Editorial Iberia, 1947.

Sículo que a Estrabón, así como las narraciones de los viajes de Alejandro Magno, Marco Polo[4] y Juan de Mandeville. Son textos que dan cuenta de los grandes viajes de la antigüedad y del medioevo, y que pasan a formar parte del horizonte de expectativas[5] de los emisores y los receptores de relatos de viajes en el siglo XVI, en los que una y otra vez se repite la certeza de la existencia de seres fabulosos como las sirenas y las amazonas, los cíclopes, los gigantes y los salvajes que practican el canibalismo. El viajero de la antigüedad, lo mismo que el viajero medieval, reporta en su relato haber estado en los espacios en donde estos seres peculiares habitan[6]; o, en su defecto, las más de las veces, asegura a sus lectores tener pruebas fehacientes de la existencia de estos seres fantásticos o excepcionales a través de los testimonios de aquellos que habitan en las inmediaciones de sus territorios.

Como ha señalado Roger Bartra, «el hombre llamado civilizado no ha dado un solo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje», llevando consigo la certeza de que, en los territorios que se encuentran más alejados del centro o del foco cultural del que el viajero y su destinatario proceden, se han de encontrar a esos seres «disformes», guardianes de territorios y de riquezas extraordinarias, cuya imagen es una constante en los relatos de los viajeros de la antigüedad.

Sin embargo, si el encuentro directo con estos seres y espacios fantásticos no llega a darse, esto no constituye un motivo para que el narrador modifique su horizonte de expectativas ni tampoco es motivo para que se

4 Polo, Marco, *El Libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón. El libro de Marco Polo de Rodrigo de Santaella,* edición, introducción y notas de Juan Gil, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

5 Acercarnos a este tipo de obras a partir de las propuestas de la *Estética de la Recepción,* y especialmente del concepto de *horizonte de expectativas* propuesto por H. G. Gadamer en *Verdad y método* y retomada por H. R. Jauss en *La literatura como provocación* puede darnos luz sobre los textos y ayudamos a entender los mecanismos de codificación y decodificación de emisores y receptores en el siglo XVI. Véanse Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca Ediciones Sígueme, 1988, y Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación,* Barcelona, Editorial Península, 1976.

6 Se trata de una etnografía ampliamente estudiada. En su exhaustiva revisión de la larga evolución del mito del hombre salvaje Roger Bartra puntualiza: «Plinio en su enciclopédica *Historia natural* realiza un exhaustivo compendio de todos los grupos de los que pudo encontrar información. Con Plinio llega a su máxima expresión la etnografía que inició Herodoto y que continuaron Ctesias, Megástenes y los textos del ciclo de los viajes de Alejandro al oriente. Esta etnografía más o menos fantástica contribuyó enormemente a alimentar la ya rica mitología sobre los hombres salvajes. La descripción de hombres con rasgos animales es particularmente notable en lo que, por comodidad, siguiendo a Fiedman, podemos llamar razas plinianas. Véase Bartra, Roger, *El Salvaje en el espejo,* México, Ediciones Era, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 1992, p. 36.

dé lugar a dudas sobre la posibilidad de su existencia. El que no se produzcan esos encuentros suelen explicarse a partir de circunstancias que son ajenas al narrador, y, por tanto, la posibilidad del encuentro queda siempre pospuesta, ya sea para una futura visita en la que las circunstancias sean más propicias ya para un espacio o territorio que, por el momento, no puede visitarse. Este juego de encuentros pospuestos se sustenta sobre un imaginario en el que el mundo está organizado a partir de un centro. El narrador pertenece al espacio central; su lugar de procedencia es el foco cultural, el espacio del yo y del nosotros; es, por lo tanto, el espacio de la civilización. A medida que transcurre su recorrido y va alejándose de ese espacio central, se interna en otros espacios que constituyen paulatinamente el ámbito del otro, del que es diferente, del hombre salvaje. En la medida en que éstos están más alejados del centro, en la medida en la que son alcanzables solamente a partir de la imaginación, se convierten también en los espacios de los seres fabulosos y disformes, en los que seguramente habrán de encontrarse riquezas fantásticas y peligros inimaginables[7]. El Nuevo Mundo constituye para los narradores que lo describen ese espacio extremo en el que seguramente habrán de encontrarse los seres fabulosos de los que hablan los relatos de viajes de la antigüedad, y que conforman los elementos imaginativos del texto.

La presencia de estos elementos imaginativos está íntimamente relacionada con el afán de verosimilitud; el narrador tiene que conciliar en alguna forma tanto las expectativas propias como las de sus destinatarios. Los elementos imaginativos se textualizan en las operaciones discursivas de la narración y la descripción, siempre a partir de esa doble tensión que se mueve entre la credibilidad y la necesidad de reportar el nuevo conocimiento del mundo, que poco a poco irá tomando valor de verdad gracias a la difusión que editores y compiladores hacen de estos textos.

Se trata entonces de convencer a los destinatarios sobre las nuevas experiencias que van viviéndose; de ahí que se reiteren los lugares comunes y la información que suele encontrarse en los textos de las autoridades. Para poner un ejemplo, Plinio es citado en más de cien ocasiones por Fernández de Oviedo en la *Historia general y natural de las Indias*[8], y aparece a lo largo de todo el texto como un verdadero mode-

7 Es un tipo de fantasía que se conserva aún en la actualidad. Como ejemplo podemos remitirnos al imaginario cinematográfico sobre los extraterrestres. Parecería como si los confines se encontrasen cada vez más alejados una vez que el hombre ha terminado de explorar su propio planeta.

8 Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Historia General y Natural de las Indias, Islas y tierra firme del Mar Océano,* Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, vols. I-V, 1992.

lo a seguir. Constantemente encontramos citas en las que el autor declara que ha escrito su obra «a imitación de Plinio» o nos remite a él con fórmulas como: «como decía Plinio», «como Plinio escribe», «hablando Plinio de...», con las que deja clara su filiación con su predecesor y modelo. Pedro Mártir, que es el primer compilador de las crónicas del Nuevo Mundo, utiliza también a Plinio como referente, aunque con menos profusión, y siempre parece acudir a su autoridad para explicar elementos de la flora o la fauna del Nuevo Mundo que podrían resultar extraños o difíciles de visualizar para sus destinatarios: «Pues de los cocodrilos dice Plinio que se encontraron algunos de dieciocho codos»[9]; «Y no me maravillo, si hemos de creer a Plinio y otros autores acerca de los árboles de la India...»[10].

En la mayoría de los casos los cronistas repiten las fórmulas textuales sin hacer alusión directa a su fuente, tal como resulta evidente en aquellos que esperan encontrarse con las legendarias amazonas. Los pasajes de Cortés y Nuño de Guzmán son ideales para ejemplificar este tema. Cortés reporta que:

> ... y así mismo me trajo relación de los señores de la provincia de Hyuatan, que se afirma mucho haber una isla toda poblada de mujeres sin varón ninguno, y que en ciertos tiempos van de la tierra firme hombres con los cuales ellas han aceso y las que quedan preñadas si paren mujeres las guardan, y si hombres, los hechan de su compañía; y que esta isla está diez jornadas desta provincia y que muchos dellos han ido allá y la han visto[11].

Mientras que Nuño de Guzmán informa que piensa ir:

> ... en busca de las amazonas que me dicen que están diez jornadas. Unos dicen que havitan dentro de la mar, y [...] que son ricas y temidas de los havitadores de la tierra, por diosas; e son más blancas que otras, traen arcos y flechas y rodelas, comuníquanse cierto tiempo del año con los vecinos, y lo que nace, si es barón, dicen que lo matan, y guardan a las mugeres[12].

9 Mártir de Anglería, Pedro, *Décadas del Nuevo Mundo,* Madrid, Ediciones Polifemo, 1989, p. 33.

10 *Idem*, p. 124.

11 Cortés, Hernán, *Cartas de relación,* ed. Ángel Delgado Gómez, Madrid, Castalia, 1993. p. 474.

12 Guzmán, Nuño de, «Carta a su Magestad del presidente de la Audiencia... 1530», en Marín Tamayo, Fausto, *Nuño de Guzmán,* México, Siglo XXI, 1992, p. 283.

En ambos casos se trata de pasajes que tienen como modelo uno muy similar en el que Plinio explica la forma de vida de las amazonas y que se repite una y otra vez en los textos del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo.

La introducción de estos pasajes en el texto suele hacerse a partir de conectores en los que queda claro que se trata de información de segunda mano: «Se ha creído que... aquellas mujeres en ciertos tiempos del año...»[13]; «Me trajo relación... que»[14]; «Súpose de ellas mismas que los mancebos de la comarca vienen a su ciudad...»[15], o bien de marcadores temporales que posponen la confirmación del ansiado encuentro con las míticas mujeres: «iré en busca de las amazonas que me dicen que están diez jornadas...»[16]

Otra, que parece ser una obsesión constante en aquellos que narran los primeros encuentros, está relacionada con el mito del hombre salvaje y la antropofagia, tópico que fácilmente puede conectarse con Marco Polo; no podemos ignorar que Colón había sido lector del viajero veneciano, conocedor de su mundo y de los seres que lo habitaban. Al describir las costumbres de los pueblos más alejados, Marco Polo reporta a la gente de Ferlech, a los habitantes del reino de Samara, a los isleños de Deragoya y a los de Nangama, entre muchos otros, como antropófagos. Desde su primer viaje, Colón da cuenta de los terribles caníbales, y desde luego sus encuentros y las noticias que de ellos tiene son reproducidas tanto por Pedro Mártir como por Fernández de Oviedo cuando narran las aventuras del Almirante:

> Adquirieron noticias de que no lejos de aquellas islas, había otras de ciertos hombres feroces que se comen la carne humana, y contaron después que ésta era la causa de que tan temerosos huyeran de los nuestros cuando se acercaron a sus tierras, pensando que serían caníbales...[17]

Nótese en este pasaje, una vez más, la fórmula con la que se hace evidente que la información no es de primera mano: «adquirieron noticia de que...». A lo largo del texto de Pedro Mártir las referencias a los «caníbales» son una constante, y, aunque Fernández de Oviedo no les da el mismo nombre, sí documenta la antropofagia en la Tierra Firme,

13 *Idem*, p. 20.
14 Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, p. 473.
15 Fernández de Oviedo, G., *Historia General...*, p. 192.
16 Guzmán, Nuño de, «Carta a su Magestad...», p. 283.
17 Mártir de Anglería, P., *Décadas...*, p. 12.

en las islas de Borinquen, en Dominica, en Guadalupe, en Matinino y en Santa Cruz. El cronista dedica un capítulo entero a esclarecer que entre los pueblos de la antigüedad existía la costumbre de comer carne humana, para lo cual recurre a autoridades como Plinio y el Abulense[18].

La relación de lo maravilloso, que hace referencia a elementos de la naturaleza, de la cultura, o a aquello que los cronistas califican como monstruoso, está siempre relacionado con ese bagaje de expectativas que acompaña a los narradores cronistas. Para construir los mecanismos de verosimilitud suelen repetirse los lugares comunes y las leyendas aprendidas en los textos de la antigüedad, lo mismo los textos del mundo clásico que las historias bíblicas o mitos del medioevo. En Pedro Mártir y en Fernández de Oviedo encontramos además una variada gama de los elementos del imaginario de la época, por ejemplo: «Y así afirman que en la cima de aquellos tres montes, que hemos dicho vio desde lejos el marino vigía desde la atalaya, está el paraíso terrenal...»[19].

O bien:

> cuentan que hay una isla [...] que se llama Boyuca o Ananeo, la cual tiene una fuente tan notable que, bebiendo de su agua rejuvenecen los viejos[20].
> Se cuenta que ahí se crían conchas tan grandes como un quitasol, de las cuales se sacan perlas [...] mayores que un haba, y a veces más que una aceituna, y tales que Cleopatra habría podido codiciarlas»[21].

Con respecto a la cuestión de los monstruos, en estos relatos ya no se trata, como en los relatos medievales, de reportar la existencia de razas monstruosas, sino más bien de fenómenos excepcionales o contra natura, como el nacimiento de niños con dos cabezas[22] o animales nunca vistos como el manatí de Pedro Mártir[23], ya que en el siglo XVI por

18 Fernández de Oviedo, G., *Historia General...*, pp. 167-169.

19 Mártir de Anglería, P., *Décadas...*, p. 60.

20 *Idem*, p. 159.

21 *Idem*, p. 170.

22 En el capítulo XI del libro VI, Fernández de Oviedo narra el nacimiento: «De un monstruo que hobo en esta isla Española en el tiempo en que se escrebía en limpio esta Historia natural, de dos niñas que nacieron juntamente pegadas, en esta Cibdad de Sancto Domingo; e como fueron abiertas para ved si eran dos ánimas e dos cuerpos o uno». Véase Fernández de Oviedo, G., *Historia General...*, p. 77.

23 «Me parece que esa clase de monstruos no se conocen por nuestros mares, pues es cuadrúpedo en forma de tortuga, pero provisto de escamas, no de concha, con una piel durísima, de modo que no teme a las flechas, armado de mil verrugas, con la espalda llana y la cabeza completamente de buey.» Véase Mártir de Anglería, P., *Décadas...*, p. 225.

monstruo se entiende un ser anormal y extraordinario. El término va asociado al prodigio y, como apunta Agustín Redondo, el ámbito de lo monstruoso se ha vinculado al debate religioso[24]. Redondo ilustra el término a partir del *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia: «El autor distingue dos conceptos: *prodigio* por un lado y *milagro* por el otro. El primero remite al ámbito de la naturaleza y tiene un sentido muchas veces negativo. Además, los *prodigios* se dividen en varias categorías: *ostentos,* que muestran lo por venir; *portentos* «que parecen contra natura» y monstruos «que muestran significar alguna cosa grande que luego parece». Es interesante observar que en las portadas de las narraciones de prodigios que Redondo utiliza para ilustrar su artículo aparecen justamente seres de dos cabezas, de pies enormes, gigantes, y una especie de tritón al que se llama «el pexe Nicolao», así como las muy conocidas ilustraciones de las razas monstruosas del *Libro de las maravillas del Mundo* de Juan de Mandevill[25]. Todo esto nos sirve para reiterar la idea de que estos seres eran una parte muy importante del imaginario colectivo europeo.

Observando los marcadores introductorios de los elementos relacionados con el imaginario —«les pareció», «se cuenta», «afirman con juramento»—, se destaca que lo que importa es la construcción de la posibilidad de verosimilitud, y ésta se logra mediante la combinación de dos factores que parecen estar siempre presentes: 1) la repetición de lo esperado, como mitos, leyendas o lugares comunes, y 2) la adjudicación del relato al saber colectivo, al conocimiento del grupo que ha presenciado lo fabuloso.

Caníbales, amazonas, monstruos y gigantes; espacios fabulosos como la fuente de la juventud, las siete ciudades de Cíbola, el Dorado o Quivirá; mitos bíblicos como el paraíso terrenal y la torre de Babel; referencias a las grandes ciudades históricas como Babilonia, Alejandría, Nínive, Constantinopla o Sevilla, que son utilizadas siempre como puntos de referencia; o autoridades como, Plinio, Estrabón, Diódoro, Isidoro, Solino Ptolomeo o Marco Polo, así como las referencias a Alejandro, aparecen a lo largo de los textos como esos lugares comunes que remiten al destinatario a lo conocido, a lo esperado. En este punto es importante aclarar que estos mitos tienen una gran movilidad; no los en-

24 Véase Redondo, Agustín, «Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII», en *Les relaciones de sucesos (canards) en Espagne (1500-1750). Actes du premier colloque international (Alcalá de Henares, junio de 1995),* Alcalá, Publications de la Sorbonne/ Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 287-288.

25 Mandeville, Juan de, *Libro de las Maravillas del Mundo,* Prólogo de Ernesto Martínez Ferrando, Madrid, S.E., 1958.

contramos todos en todos los textos, sino que tienden a desplazarse según el espacio que se recorre, las mitologías locales y las metas que pretenden alcanzarse. La fuente de la juventud aparecerá en los relatos que narran los descubrimientos de la Florida y el Caribe; las siete ciudades y la Ctíbola, en las Antillas y en el septentrión mexicano; el mito del Dorado cobra vida en los textos que narran la conquista del Perú y de nuevo en la Florida; las amazonas y los caníbales parecerían omnipresentes, ya que los encontramos en las narraciones de la zona circuncaribe, en la Tierra Firme, en la Nueva España, y en los textos que narran la conquista del Perú y el descubrimiento del río Marañón.

Otra característica que se suma a la de la movilidad es la capacidad que las leyendas y los mitos tienen de renovarse, ya que al entrar en contacto con los mitos locales se produce un sincretismo que les da nueva vida, con lo que resultan fortificados, renovados. De ninguna manera podemos considerar que se trata de una calca idéntica del mito europeo; al textualizarse en el nuevo espacio americano adquieren también nueva identidad que los vigoriza a partir de los sustratos de la mitología local.

Libros españoles en el fondo antiguo de la Universidad de Wrocław

Beata Baczyńska
José Luis Losada Palenzuela

Universitas Wratislaviensis cumplió en el año 2002 su 300 aniversario. Su historia es un singular testimonio de los complicados destinos del *Mitteleuropa*. A la actual Wrocław, situada en el suroeste de Polonia, en la Edad Media se la disputaban entre sí las coronas polaca, checa y alemana[1]. La villa había sido desde siempre un importante centro comercial, un lugar por donde tenían que pasar los que iban del este al oeste, o del sur al norte, europeos. Pertenecía a los Piast: la dinastía que dio origen al estado polaco. Sin embargo, ya en el siglo XIV los Piast de Silesia renunciaron a la protección del rey de Polonia para pasar a la órbita de influencias de la corte checa de Praga. En 1526 Wrocław (Wrotizla, Presslaw) fue incorporada a los dominios de la Casa de Austria junto con la Corona de Bohemia.

Ya en 1505, el rey de Bohemia y Hungría, Ladislao Jagellón, a petición de los burgueses quiso fundar en la capital de Silesia una universidad. Sus esfuerzos se vieron frustrados por la intervención de la vecina Academia Cracoviensis. Fueron los Habsburgo —sucesores del último rey de Bohemia, Luis Jagellón— quienes dos siglos más tarde establecieron la universidad, esta vez en contra de la voluntad del consistorio municipal, que se oponía a la creación de una institución católica más en una ciudad en su gran mayoría protestante.

El origen del Alma Mater Wratislaviensis está en la jesuita Academia Leopoldina fundada en 1702 por el emperador Leopoldo I de Austria, cuyo nombre tomó y cuya onomástica —el 15 de noviembre— es aún hoy fiesta en la Universidad de Wrocław. El acta de la fundación —*Aurea Bulla Fundationis Universitatis Leopoldine Wratislaviensis*— otorgaba a los jesuitas el privilegio de abrir dos facultades, Filosofía y Teología. El número de estudiantes aumentó rápidamente en la década posterior a su fundación, pero las guerras con Federico el Grande, la posterior conquista de

1 Sobre la historia de Wrocław véase: Czapliński, Marek, *Historia Śląska*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002; Davies, Norman y Moorhouse, Roger, *Microcosm. Portrait of a Central European City*, London, Jonathan Cape, 2002; y Kulak, Teresa, *Wrocław*, Wrocław, Wydawnictwo DolnoŚląskie, 1997.

Breslau (Wrocław) por parte de Prusia y la disolución de la Compañía de Jesús (1773) provocó que este número fuera reduciéndose hasta que, en 1803 —año en que la Universidad Leopoldina fue convertida en una institución secular— pasó a contar con unos 500 estudiantes. Un gran número de los fondos de la Leopoldina se perdió seguramente ya durante la guerra de los Siete Años (1756-1763).

El año 1811 abrió una nueva etapa en la historia de la Universidad. Federico Guillermo III decretó la unión de la Academia Leopoldina con la Viadrina, universidad protestante que había sido fundada en Fráncfort del Oder en 1506 (llamada así por el nombre latino del río Oder —Viadrus—), cuyo futuro se hizo incierto con la apertura, en 1810, de la Universidad en la vecina Berlín. El carácter ecuménico de esta Universidad con sede en Breslau —ahora con el nombre de la *Viadrina Wratislaviensis*—, que seguía el espíritu de formación e investigación de Wilhelm von Humboldt, nos lo muestra el hecho de que la nueva universidad abriera junto con las facultades de Filosofía, Medicina y Derecho, las de Teología Protestante y Teología Católica, y contara durante los primeros cincuenta años con 6.712 estudiantes protestantes, 6.433 católicos y 967 judíos. Todo el fondo bibliográfico de la Viadrina de Fráncfort pasó entonces a la biblioteca universitaria en Breslau.

La Universidad iba a desempeñar en la vida intelectual de Breslau un papel muy importante en cuanto catalizador de tensiones entre los protestantes y católicos. Los nombres de las asociaciones de alumnos (*Burschenschaften*) —Teutonia, Silesia, Polonia— testimonian el carácter cosmopolita de su comunidad académica.

A principios del siglo XIX las reformas administrativas llevadas a cabo por Prusia a partir de 1808 en Silesia tuvieron también repercusión en la nueva biblioteca universitaria, que aumentó considerablemente sus fondos por medio de la secularización de los bienes de la Iglesia[2]. Es necesario matizar, sin embargo, que sólo los bienes de los obispos, las colegiatas, conventos y monasterios se vieron afectados por la reforma. Los bienes de las parroquias católicas no fueron confiscados. Ya sólo el número de conventos secularizados, 68 aproximadamente, puede darnos una idea de la cantidad de impresos y manuscritos que pasaron a la *Viadrina Wratislaviensis*, a partir de 1815 llamada *Königliche und Universitäts-Bibliothek* (desde 1919 *Staats- u. Universitäts-Bibliothek Breslau*). Aunque no es fácil determinar la procedencia de todos los impresos, podemos citar como ejemplo de la secularización un tomito de

2 Véase Kamolowa, Danuta, *Zbiory rękopisów w bibliotekach i muzeach w Polsce*, Varsovia, Biblioteka Narodowa, 1988; Ożóg, Jan, *Zarys historii Biblioteki Uniwersyteckiej*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995.

unas doscientas páginas en el que aparecen encuadernados *El Oráculo Manual*, *El Discreto* y *El Héroe* de Baltasar Gracián[3], todos ellos impresos en Amsterdam, que se encontraba en la Colegiata de la ciudad de Glogau (Głogów) fundada en el siglo XIV. Del monasterio cisterciense de Leubus (Lubiąż) proviene el impreso de la traducción latina del *Guzmán de Alfarache*[4].

Alma Mater Wratislaviensis inauguró su primer curso como universidad polaca tras la segunda guerra mundial, en la Europa cuya división territorial habían diseñado los aliados en Yalta y Postdam. La biblioteca, como la universidad y la ciudad, sufrió considerables daños materiales en 1945, y perdió parte de sus fondos (entre un 30% y un 40%) y los catálogos. Después de la guerra las autoridades polacas reorganizaron los fondos incorporando a la biblioteca universitaria libros de la *Stadtsbibliothek* de Breslau junto con otras bibliotecas eclesiásticas y colecciones privadas de todo el territorio de Silesia. Actualmente el antiguo convento de los agustinos alberga los fondos especiales de la Biblioteca Universitaria, un total de 451 882 unidades, de los cuales unos 300 mil volúmenes son libros antiguos (3270 incunables). Es la mayor colección de Polonia. Entre las joyas bibliográficas de la Biblioteca Universitaria habría que nombrar, por ejemplo, los *Statuta sinodalia Wratislaviensia* editados en 1475 (el incunable comprende el texto más antiguo impreso en lengua polaca: el Padre Nuestro, Salve y Credo) o *The Tragicall Historie of Hamlet [...]. By William Shakespeare newly imprinted and enlarged to almost much againe as it was, according to the true and perfect Coppie*, editado en Londres en 1604 (es el llamado segundo *quarto*, y se conocen tan sólo 7 ejemplares de esta edición).

El fondo de la Universidad de Wrocław se enriquecerá, como acabamos de ver, después de la segunda guerra mundial debido también al aporte de colecciones privadas reunidas a partir del siglo XVI por las familias nobles de Silesia, mecenas y bibliófilos. Estas colecciones, que muy pronto pasaron a formar parte de las bibliotecas públicas que empiezan a abrirse en distintas ciudades de Silesia a mediados del siglo XVII, representan, junto con las bibliotecas de las Universidades e instituciones eclesiásticas, un papel primordial como fuentes complejas de la historia de la cultura y la literatura.

3 Gracián, Baltasar, *Oraculo manual, y Arte de Prudencia*, Amsterdam, Ivan Blaev, 1659; *idem*, *El Héroe*, Amsterdam, Ivan Blaev, 1659 e *ídem.*, *El Discreto*, Amsterdam, Pedro le Grand, 1665.

4 Ens, Caspar, *Vitae Humanae proscenium: in quo sub persona Gusmani Alfaracii virtutes et viti;...*, Sumptibus Georgii Forsteri, Danzig, [1652].

Una de las colecciones privadas más antiguas perteneció al bibliófilo Thomas Rediger, nacido cerca de Breslau en 1541. Pasó quince años realizando diversos viajes de formación que le llevaron por casi todos los países de Europa, en los que fue adquiriendo una gran cantidad de manuscritos e impresos. Después de su repentina muerte, la colección, que se encontraba en Colonia, fue llevada a Breslau, según había dispuesto en su testamento, para que se le diera utilidad pública. El fondo se trasladó en 1589 al Auditorio Teológico de la iglesia de santa Isabel, después de haber estado temporalmente en manos privadas. Medio siglo más tarde Wilhelm Rediger entrega la totalidad de los libros y manuscritos a la ciudad, con los que en 1661 se abrirá una biblioteca. Los dos tomos que reúnen las obras completas de Baltasar Gracián[5], publicadas en Amberes el año 1669, provienen de esta biblioteca, que se verá aumentada con muchas donaciones de particulares, como, por ejemplo, la de Christian Gryphius (1649-1706), hijo del famoso poeta alemán Andreas Gryphius. El 1 de abril de 1866 se abre oficialmente la *Stadtsbibliothek*, que reúne junto con la de Thomas Rediger los fondos de las otras dos bibliotecas públicas existentes por esa época en la ciudad: la de la iglesia de santa María Magdalena y la de la iglesia de san Bernardo.

A finales del siglo XVII Johann Gottlieb Milich (1678-1726), procurador en el principado de Schweidnitz y Jauer, empezó a reunir una importante colección en la que destacan manuscritos de Dante y Boccaccio. La donó, sin embargo, al Gimnasium de Görlitz por motivos religiosos, pues quería que la colección, que contenía abundante material relativo a la Reforma, pudiera ser utilizada después de su muerte. La biblioteca se abrió el 30 de diciembre de 1727. Entre las obras españolas procedentes de esta biblioteca se encuentran en Wrocław la edición príncipe de la *Gramática castellana* de Cristóbal de Villalón[6] y la edición, publicada en Bruselas en 1657, de la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz[7].

La última colección privada que mencionaremos perteneció a la familia Yorck von Watenburg, cuya historia permaneció estrechamente ligada a los acontecimientos militares, políticos y sociales de la región de Silesia desde el siglo XVII hasta exactamente 1944, año en el que el último de los duques de Watenburg, Paul Yorck, fue condenado a muerte y ejecutado

5 Gracián, Baltasar, *Obras de Lorenzo Gracián*, Amberes, Geronymo y Iuan Bautista Verdussen, 1669, 2 vols.

6 Villalón, Cristóbal de, *Gramática Castellana*, Amberes, Guillermo Simón, 1558.

7 Santa Cruz, Melchor de, *Floresta española de apotegmas, o sentencias, sabia y graciosamente dichas de algunos Españoles*, Madrid, Imprenta Real, 1657. El libro está encuadernado en un volumen con el *Estilo y methodo de escrivir cartas missivas...*, Bruselas, Roger Velpio, 1608, de Juan Vicente Peliger.

por el atentado fallido a Hitler. La familia Yorck, que gracias a la desamortización de 1808 había ampliado sus posesiones, disponía de una magnífica biblioteca, situada en su residencia de Klein-Oels, muy cerca de la ciudad de Breslau, con más de 150.000 volúmenes, entre los cuales se encontraban obras de autores ingleses, franceses, italianos y españoles en sus lenguas originales. Son varias las obras españolas que encontramos en la biblioteca universitaria de Wrocław procedentes de la familia Yorck; por ejemplo, las *Trescientas* de Juan de Mena[8] en una edición de 1552, dos ediciones de *La Celestina*[9] y una príncipe de *El Conde Lucanor*[10], esta última completada a mano hasta el índice de exempla.

Cuando, en 1849, cuatro años antes de su muerte, el famoso escritor romántico y traductor alemán del *Quijote*, Ludwig Tieck (1773-1853) sacó su biblioteca a subasta, la familia Yorck adquirió entonces parte de los fondos, que ocupaban todo el primer piso de su biblioteca familiar en Klein-Oels. Una confirmación de que parte de los fondos españoles que hoy forman la biblioteca wroclaviana proceden de la famosa colección de Tieck la encontramos en la edición de las obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera[11]. Se trata de un autógrafo del escritor alemán, que anota cuándo y dónde compró este ejemplar. El contenido de la subasta está bien documentado, pero no sabemos con exactitud qué cantidad de volúmenes se encuentra ahora en la Biblioteca de la Universidad.

Acabamos de ver esquemáticamente, prestando especial atención a las colecciones privadas, cómo fue reuniéndose el fondo bibliográfico gracias a aportaciones que provienen de distintos ámbitos culturales y religiosos. Es debido a este eclecticismo que podríamos afirmar que la biblioteca sirve de modelo perfecto para seguir y delimitar la influencia renacentista y barroca de las letras españolas en Europa Central hasta finales del siglo. El esbozo bibliográfico de esta colección heterogénea no pretende ser un análisis exhaustivo. Su objetivo es más bien perfi-

8 *Las Trescientas d'el famosissimo poeta Ivan de Mena, glosadas por Fernan Nuñez...*, Amberes, Iuan Steelsio, 1552.

9 *Tragicomedia de Calisto, y Melibea*, Venecia, Gabrel Giulito de Ferraris, 1556 (En el colofón: Venecia, Gabriel Giolito Ferrariis, 1553); *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en la oficina Plantiniana, 1595. El fondo actual de la Universidad de Wrocław cuenta en total con ocho ediciones de la obra: Lana Zaragoza, Carlos de y Larumbe, Juan de, 1607; Amberes, Philippo Nuncio, 1668; Madrid, Andrés Sánchez, 1601, y tres ejemplares más de 1599 impresos en la oficina Plantiniana, además de la *Segunda Comedia de la Celestina* de Feliciano Silva, Amberes, a la que le falta el año y el impresor pero que seguramente esté entre 1540-1550.

10 Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Sevilla, Hernando Díaz, 1575.

11 *Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, A. de la Barrera, 1580.

larla e invitar a analizar su historia, valor y perspectivas, de manera que sirva de acicate para futuras investigaciones.

Debido a que la Biblioteca no dispone de ningún catálogo impreso de obras españolas, tuvimos que consultar directamente el archivo. Éste está dividido en tres secciones, dos de ellas en forma de archivo fotográfico ordenado alfabéticamente por autores. La primera contiene parte de los fondos de la antigua biblioteca de la ciudad (*Stadtsbibliothek*). La segunda abarca los siglos XV y XVI, y la tercera, los siglos XVII y XVIII. No existen, por tanto, grupos temáticos de signaturas, sino únicamente una numeración de seis cifras para cada entrada. Guiados por un criterio de búsqueda que perseguía rehacer las relaciones literarias y culturales hispano-germánicas[12], llegamos a localizar aproximadamente unos 340 impresos, entre los que incluimos ediciones originales españolas y latinas, así como traducciones al alemán, latín, italiano y francés de obras españolas. Cabe mencionar aquí, sin embargo, que debido a la localización de la Biblioteca de Wrocław en esta zona de Europa Central rica en intercambios culturales se pueden encontrar también traducciones de obras españolas al polaco, si bien en un número muy reducido, como por ejemplo, la primera edición de la traducción de la *Guía de Pecadores* de Luis de Granada[13], vertida directamente del español por el jesuita Andrzej Załuski.

Por motivos de claridad y espacio utilizaremos una clasificación en grupos temáticos, que, por su carácter informativo, exigiría cierta flexibilidad a la hora de asignar cada título a su categoría respectiva. Un somero recorrido por este breve catálogo nos permite diferenciar ocho grupos por orden cuantitativo de importancia, a saber, didáctica cortesana, literatura filosófica y moral, novela picaresca y pastoril, historia de España y del Nuevo Mundo, poética e historia de la Literatura, mística y ascética y misceláneas.

Por la cantidad de ediciones españolas, traducciones al alemán e italiano, versiones neolatinas y refundiciones, destaca en esta clasificación del fondo la novela picaresca y pastoril. Este catálogo nos permite establecer un recorrido que no presenta ausencias significativas; en algunos casos incluso aparecen en él ediciones príncipe como la del *Estebanillo González*[14] o la de la *Pícara Justina*[15], ésta última conocida

12 Véase Hoffmeister, Gerhart, *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos, 1980.

13 *Przewodnik Grzeszników przez wielebnego X. Ludwika de Gránáde*, Lublin, Drukarnia Colegii Societatis Jesu, 1687.

14 *La vida y hechos de Estevanillo Gonzalez, hombre de buen humor. Compuesto por el mesmo*, Amberes, En casa de la viuda de Iuan Cnobbart, 1646.

15 López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la Pícara Justina, en el qual debaxo de graciosos discursos, se encierran prouechosos auisos*, Medina del Campo, Christoual Lasso Vaca, 1605.

en Alemania a través de la versión italiana[16] con el nombre de Justina Dietzin Picara[17].

La recepción de la literatura española por medio de traducciones neolatinas constituye un fenómeno que sólo a gran escala se da en Alemania, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII. Este fenómeno se extiende a todos los campos de las letras españolas con un espíritu «ecuménico y tolerante[18]» de la mano de los eruditos y humanistas barrocos alemanes, en la mayoría protestantes, que facilitan el acceso a diversos géneros de la literatura española. Vamos a citar algunos ejemplos, basados, como hasta ahora, en obras que se encuentran en el fondo de Wrocław. Del *Lazarillo* hay tres ejemplares en español: uno editado en Milán en 1615 y dos más de 1595 y 1602 respectivamente, ambos en la oficina Plantiniana. La primera versión alemana fue traducida por un humanista de Silesia, que sin embargo no apareció publicada hasta 1951, cuando Tiemann la editó basándose en un manuscrito que se encontraba en la Biblioteca de la Catedral de Wrocław[19]. Una versión breve en latín es del humanista barroco Caspar Ens, que la incluye en la traducción del *Guzmán*. El representante más importante de este círculo de humanistas barrocos es Kaspar Barth, quien en 1624 tradujo *La Celestina* con el título de *Pornoboscodidascalus latinus*[20], y un año más tarde la *Diana* de Gil Polo[21].

Las traducciones[22] más conocidas del *Guzmán de Alfarache* al alemán son las realizadas por Aegidus Albertinus, secretario de Maximiliano I de Baviera. Albertinus se aparta del original en su segunda parte, sirviéndose para su elaboración de la versión apócrifa española de 1603 aparecida en Milán[23]. El bávaro traducirá también al alemán a uno de los escritores españoles más conocidos de didáctica cortesana en Europa y

16 *Vitta della Picara Giustina Diez*, transportata nella fauella Italiana da Barezzo Barezzi Cremonse, Venecia, 1624. Barezzi tradujo también el *Guzmán de Alfarache*

17 *Die Landstörtzerin Justina Dietzin Picara genannt*, Frankfurt am Main, Johann Friderichen Wrissen, 1626.

18 Véase Briesemeister, Dietrich, «La difusión europea de la literatura española en el siglo XVII a través de traducciones neolatinas», en *Iberorromania*, 7 (1978), pp. 3-17.

19 Tiemann, Hermann, *Das spanische Schriftum in Deutschland. Von der Renaissance bis zur Romantik*, Ibero-amerikanisches Institut, Hamburg, 1936.

20 *Pornoboscodidascalus latinus*, Fráncfort, Typis Wechelianis, 1624.

21 *Erotodidascalus, sive nemorialium*, Hannover, Typis Wechelianis, 1625.

22 El fondo cuenta con cuatro ediciones de la versión alemana: *Der Landstörtzer: Gusman von Alfarche oder Picaro genannt*, Múnich, Nicolaum Henricum, 1616; Múnich, Nicolaum Henricum, 1618; Fráncfort, Johann Geora Schiele, 1670; Múnich, 1631. Albertinus creó junto con Hans Ludwig Kuffstein y Ulenhart un estilo típico de las traducciones del primer barroco. Kuffstein tradujo la *Diana* en 1619 y *Cárcel de Amor* en 1624.

23 *De la vida del Pícaro Guzmán de Alfarache*, segunda parte, Milán, Jerónimo Bordón y Pedromartir Locarno, 1603.

representante duro de la Contrarreforma, Antonio de Guevara. El fichero contiene más de ochenta entradas de sus obras con sus correspondientes traducciones al alemán, francés, italiano y latín.

Al caracterizar el contenido de un fondo bibliográfico de estas características debemos fijarnos también en lo que no aparece en los estantes de la biblioteca o encuentra una representación menor. Es éste el caso, por ejemplo, del teatro áureo. Sin pretender llegar a una conclusión definitiva, podemos suponer que el motivo de esta ausencia se debe al programa de formación llevado por los jesuitas, con el que persiguen principalmente objetivos educativos y no lúdicos. No olvidemos que la Universidad fue dirigida por jesuitas hasta finales del siglo XVIII, y que no será hasta el cambio de siglo cuando el interés por el teatro calderoniano inunde la vida intelectual del periodo clásico de Weimar, y por extensión de Alemania. Sí que es posible, sin embargo, notar en la colección de Wrocław cómo antes de 1800 va recuperándose el interés perdido por España, como muestran la versión alemana del *Quijote* de Bertuch[24], la traducción de los romances de Góngora de Jacobi[25] o la primera traducción al alemán del *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan realizada por Lessing[26], que le sirvió para obtener su grado de *Magister*. Estos escritores ilustrados alemanes son conscientes de ser los primeros que con su trabajo «romperán el hielo» del olvido y alumbrarán el camino a la futura recepción de la literatura española, como se apunta en el prólogo de la *Spanische Grammatik*[27] publicada en 1778 por Gottlieb Barth.

Hemos pretendido con esta reseña histórico-bibliográfica de la Universidad y sus fondos indicar al hispanista que los dos merecerían un esfuerzo decidido para sacar provecho científico y cultural de la huella hispánica en la biblioteca de una Universidad que con su *genius loci* condiciona desde hace tres siglos el interés por la cultura, la literatura y la espiritualidad españolas.

24 Bertuch, Friedrich Justin, *Leben und Thaten des weisen Junkers Don Quixote von Mancha*, Weimar y Leipzig, Fritsche Buchhandlung, 1775.

25 *Romanzen aus dem Spanischen des Gongora*, Halle, Immanuel Gebauer, 1767.

26 *Johann Huart's Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*. Zweite verbesserte, mit Anmerkungen und zusätzen vermehrte Auflage von Johann Jakob Ebert Prof. der Mathem. Wittenberg und Zerbst bei Samuel Gottfried Zimmermann, 1785. La primera edición es de 1752.

27 «Der Herr Verleger [...] hat einzig und allein die Absicht, gewissermasen das Eis zu brechen, und der spanischen Litteratur in Deutschland die Fackel vorzutragen, von deren Nutzen und Vortrefflichkeit man einige Zeugnisse nach dieser Vorrede beigebracht hat.» La segunda parte del prólogo se compone de citas, entre ellas una de Lessing, con las que se pretende mostrar la necesidad del aprendizaje del español. (Barth, G., *Kurzgefasste Spanische Grammatik*, Erfurt, im Verlag der Kaiserischen Buchhandlung, 1778, pp. III y IV del prólogo.)

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

Abraham Madroñal

Aunque la mayor parte de nosotros haya pasado por una formación que nos enseñaba a distinguir cuidadosamente entre conceptos antagónicos como Modernismo y 98, Renacimiento y Barroco, conceptismo y culteranismo, hoy sabemos que tales distinciones salomónicas no son sino un invento posterior que, cuando menos, necesitan mucha matización para seguir funcionando, y, las más de las veces, eliminarse de la crítica literaria.

Pero así como la voz *conceptismo* es de creación moderna, el término *culteranismo*, el otro de la pugna, pasa hoy por ser un invento de Bartolomé Jiménez Patón, porque Lope de Vega así lo dijo en una conocida epístola editada en *La Circe* (1624). Su formación no se diferenciaría mucho de otras voces denigratorias, a cuya semejanza se forma, como por ejemplo la voz *luteranismo*[1], desviación herética para los españoles de entonces que estaba difundiéndose como la secta de los cultos difundía la suya entre los poetas españoles.

La palabra *culteranismo* —que se parece incluso fonéticamente a la empleada para la secta de Lutero, tanto es así que la Academia desde muy pronto la define como «La secta de los que hablan culto afectadamente» (*Autoridades*)[2]— aparece por primera vez en las obras de Lope de Vega. En uno de los ejemplos contrapone la voz a *hispanismo*[3], como apropiada al lenguaje castellano. Son varios los textos en los que la utiliza, como el siguiente, del *Laurel de Apolo*:

> «Aquí las redondillas admiradas
> De Italia nuestra lengua ennoblecieron,
> Que, como castellanas, no sufrieron

1 Aunque *luterano* aparece a principios del XVI, ya se da en Valdés, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*; por su parte, la voz *luteranismo* no se encuentra hasta mediados del XVII. (Datos del CORDE de la Real Academia Española: www.rae.es).

2 Las citas del *Diccionario de Autoridades*, de la Real Academia Española, remiten a la edición facsímil de Gredos, en 3 vols. No deja de ser curioso que tal definición se haya mantenido hasta 1817, cuando a los académicos debió de parecerles excesivo que se denominase secta a este grupo, y así cambio la definición por «el estilo».

3 Llama la atención que Patón utilice habitualmente el verbo *hispanizar* cuando quiere decir «traducir».

Ser de frase estrangera adulteradas,
Estas como doncellas recatadas
Huyen culteranismos
Porque solo permiten hispanismos»[4].

Igualmente, en la *Epístola a don Francisco de Herrera Maldonado* recoge el texto que ha pasado a ser definitorio como punto de partida del término y de estas líneas, que es justamente el que señala como autor de la palabra al maestro Bartolomé Jiménez Patón:

«Allí nos acusó de barbarismo
Gente ciega, vulgar y que profana
Lo que llamó Patón culteranismo»[5].

Para Rozas y Quilis el término era injurioso y «se impuso al no peyorativo *cultismo*»[6]. Pero no todos los estudiosos interpretan así el pasaje. Para Thomas[7], por ejemplo, el sentido de la voz *culteranismo* es positivo, por cuanto la gente ciega y vulgar lo profana. Según Andrée Collard, otro estudioso de estos asuntos, Lope no está pensando en Góngora cuando habla de culteranismo, pero es indudable que sí le acusa de practicar esta nueva herejía literaria en otro pasaje bien conocido, cuando elude su nombre pero deja huellas claras de a quién se refiere y escribe en la «Epístola a un señor destos reinos» sobre cierto insigne poeta que perdió el aplauso general «después que se pasó al culteranismo»[8]. Góngora profesa también esta nueva lengua que es contraria a la claridad de los poetas castellanos.

Por su parte, la voz *culterano*[9] aparece por primera vez en los escritos de Lope, aunque en esta ocasión contrapuesta a la palabra *vulgar*. Así se lee en una comedia:

«Lope: ¿Sois vulgar o culterano?
Severo: Culto soy.

4 *Laurel de Apolo*, en Rosell, Cayetano, ed., *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, Rivadeneira, 1856, p. 228a.

5 *Obras sueltas*, ed. Sancha, Madrid, 1776, I, p. 318.

6 Rozas, Juan Manuel y Quilis, Antonio, «El lopismo de Jiménez Patón», en *Revista de Literatura*, XXI (1962), pp. 35-54, cita de la p. 47.

7 *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Paris, Halle, 1909, p. 29.

8 *Nueva poesía, conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Valencia, Castalia-Brandeis University, 1967.

9 Para Collard, Andrée, es el término que da base al *culteranismo* y le parece «humorísticamente calcado sobre *luterano*» (*Nueva poesía, op. cit.* (nota 8), p. 15).

Lope: Quedados en casa y escribiréis mis secretos»[10].

Igualmente en otra escribe el Fénix:

«Conjúrote, demonio culterano
Que salgas de este moço miserable
Que apenas sabe hablar (caso notable)
Y ya presume de Amphión Thebano»[11].

Porque *culterano* se opone a *llano*, según el mismo Lope teoriza en otro lugar:

> «A los unos llaman culteranos, deste nombre culto y a los otros llanos, eco de castellanos, cuya llaneza verdarera imitan»[12].

Jugando con el vocablo, Lope remite la voz *llano* a *castellano*, como aféresis, mientras hace derivar *culterano* de *culto*. Está aludiendo, en definitiva, a una guerra literaria bien conocida de nuestro siglo de Oro: la pugna entre la poesía castellana y la andaluza, entre él mismo y Góngora, príncipes ambos de las dos maneras de entender la poesía. *Autoridades* señala que *culterano* «es voz inventada y jocosa», y lo define como «Lo que pertenece al hablar culto afectadamente» (s/v).

También Quevedo utiliza el término en *La culta latiniparla*, cuando escribe: «Ninguna culterana de todas cuatro vocablos ha de llamar al coche, coche», y, más adelante:

> «Considerando con el pujo que los enamorados en romance deletrean lo culterano de las damas, que ahora hablan nublado y retazos de *quis vel qui* [...] tan extraña jerihabla»[13].

Quiere éste decir que el invento léxico de Patón o de Lope ya había arraigado suficientemente en el propio decir de sus contemporáneos. Evidentemente, los dos nombres señalados arriba, los de Quevedo y

10 En la obra de C. Fernández Gómez *Vocabulario completo de Lope de Vega*, I-III. Madrid, Real Academia Española, 1971, s/v.

11 *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, fol. 60v. Véase Fernández Gómez, *op. cit.* (nota 10).

12 *La pobreza estimada*, Dedicatoria, fol. 25v. *Ibídem.*

13 *La culta latiniparla*, García Valdés, Celsa C., ed., Madrid, Cátedra, 1993, p. 447. Otro maestro contemporáneo, muy relacionado con Jiménez Patón, Cascales, escribe en sus *Cartas filológicas* a propósito de «la escuela culterana o de los escuros» (García Soriano, J., ed., Madrid, Clásicos Castellanos, 1930, I, p. 179).

Lope, son los que cuentan con la mayor admiración de Jiménez Patón, que cuando habla de Quevedo lo llama «ingenioso y agudo»[14], y cuando lo hace de Lope le faltan epítetos para ensalzarlo. No ocurre así con Góngora: tienen razón sus dos ilustres editores, los profesores Rozas y Quilis, cuando escriben que las contadísimas citas de los poemas mayores de Góngora son casi contra la voluntad del tratadista, como cuando recoge en su *Mercurius*:

> «Confieso que no había hallado en los españoles ejemplo hasta ahora, que le vi en las *Soledades* de don Luis de Góngora: «Surcar pudiera mieses, pisar ondas»[15].

Pero ya Vilanova advertía que, aunque Patón «no era un gongorista ferviente, estaba muy lejos de profesar contra Góngora la enconada hostilidad de Lope y Quevedo»[16]. De hecho el maestro manchego compara a don Luis con Marcial, cuando escribe a propósito de él: «En nuestro castellano se han hecho cosas de mucho artificio en este modo, cual es el soneto que hizo don Luis de Góngora, nuevo Marcial Castellano»[17]; pero eso es antes de que el cordobés escribiera sus grandes poemas cultos. Evidentemente, Patón lee los importantes poemas gongorinos entre 1604 y 1621, es decir, entre las dos ediciones de su *Elocuencia*, pero los aprovecha muy escasamente, casi cuando no tienen otro remedio. Puede que no desdeñe la poesía de Góngora, sino la «jerigonza de poesías cultas» que florecen después de esos grandes poemas, pero es evidente que Patón no es un admirador del gran poeta: Quilis y Rozas señalan que ha leído las *Soledades*, poema con el cual ejemplifica determinadas figuras, pero apenas si aporta más que el verso donde encuentra el ejemplo[18].

Y, sin embargo, como bien sabemos por estudios que nos preceden, no hace falta recordar que Patón es el primero en editar la quevediana «Epistola censoria» en su *Discurso de tufo*. Tampoco es preciso referirnos ahora a la amistad con Lope, que parece ir más allá de la admiración profesional y decantarse hacia una verdadera relación personal que obliga a ambos a mantener una correspondencia de cartas y otros textos, como puede leerse en el *Epistolario* del Fénix.

14 Martín, Francisco J., ed., *Elocuencia española en arte*, Barcelona, Puvill, 1993, p. 368.

15 Artículo citado (nota 19), p. 332.

16 En la obra de Díaz Plaja, Guillermo, dir., *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, III, 1953, p. 666.

17 *Elocuencia española en arte*, Toledo, 1604, fol. 44v.

18 Artículo citado (nota 6), p. 46.

De estos aspectos relacionados con el lenguaje y la crítica trata en diversas obras, pero fundamentalmente en la *Elocuencia española en arte*, cuya primera edición es de 1604 pero se reedita en 1621 formando parte del *Mercurius Trimegistus*. Naturalmente, y de forma tangencial, aparecen también en otras como el *Epítome de la ortografía*, donde —en el aspecto lingüístico— se decanta por la reducción de los grupos cultos, porque intenta predicar «la sencillez en la expresión y en la pronunciación»[19]. Patón, heredero de Valdés, es partidario de escribir como se habla, porque él mismo dice que «aunque nos parezca que está corrompido y alterado de lo que fue en su principio [...] se a de tener por bueno, porque la costumbre y uso lo tiene por tal aprobado»[20].

Ya se ha señalado que para él el español vale tanto como el latín; de ahí la redacción de su retórica en lengua vulgar, un acierto considerable para su época aunque haya que perdonarle el error —común por aquel entonces— de atribuir un origen autónomo al castellano[21]. El patriotismo y el aislamiento de Patón, como bien señalaron Quilis y Rozas, lo llevaron a ensalzar el castellano por encima de las otras lenguas, y, así como Nebrija escribió una gramática para el imperio que empezaba, Patón hizo lo propio para el que acababa por aquellos años.

Quiso Patón publicar muchas más obras de las que han llegado a nosotros, algunas de contenido específicamente filológico, como más adelante podremos ver, pero debió de tener problemas con los impresores o, mejor, con las autoridades que no le dieron licencia. Muchos de sus libros llevan aprobaciones diez años anteriores a la fecha de edición; otros nunca llegaron a imprimirse[22]. Entre estos últimos conocemos al menos dos obras: *Cátedra de erudición* y *El virtuoso discreto*, recuperados por los estudiosos en fecha reciente[23]. Él mismo escribió en varios lugares que había recogido toda su producción en lo que serían sus obras completas, los *Comentarios de erudición*, conjunto que se creía perdido hasta hace poco tiempo, pero que se ha reencontrado ahora, manuscrito y en parte autógrafo, si bien es verdad que sólo uno de los ocho tomos que comprendería.

19 Véase Quilis, Antonio y Rozas, Juan Manuel, eds., *Epítome de ortografía latina y castellana* de Bartolomé Jiménez Patón, Madrid, CSIC, 1965, p. CXXII.

20 *Epítome de ortografía...*, *op. cit.* (nota 19), p. 43.

21 Quilis y Rozas, *op. cit.* (nota 19), p. LXXV.

22 Remito a la bibliografía recogida en la edición de los profesores Quilis y Rozas.

23 Pueden verse los trabajos de Garau, Jaume, «*El virtuoso discreto*, un libro inédito de Bartolomé Jiménez Patón» y Madroñal, Abraham, «Aportaciones al estudio del maestro Jiménez Patón. (Dos obras inéditas y casi desconocidas)», ambos en *Criticón*, 59 (1993), pp. 67-81 y 83-97, respectivamente.

Esta recopilación (que será, probablemente, poco posterior a 1621) recoge, como hemos escrito en otro lugar[24], un conjunto de obras de variada erudición, entre las que destacan los comentarios a Horacio, Juvenal o Marcial, mezclados con otros de diversa índole. Uno de estos últimos en un discurso donde se trata de responder a cuatro cuestiones que se plantearon cuando el protagonista de estos *Comentarios*, Laminio (que encubre al autor), asiste a una lección en la Universidad de Salamanca, donde presumiblemente se formaría y donde estaba a empezando a haber algunos problemas relacionados con el lenguaje.

En esta obra aparecen temas específicos, relativos a la lengua y el estilo, que Patón había tratado anteriormente. Por ejemplo, en la *Elocuencia* se burla, como otros contemporáneos, de la afectación en el lenguaje; así escribe en el *Mercurio*:

> «Tales términos como éstos usaba muy de ordinario un cura desta provincia, pues decía: «*Retrocede puercillo, ambula a la pedisecua, y núnciale que tenga pronta la piñata*». De otro clérigo podía referir poco menos. Pues de todos los médicos del mundo nos libre Dios, que bien les dijo el Brocense que su lenguaje no era castellano ni latín, sino mandinga, por pecar tanto en la bárbara lexis, o razón bárbara. De uno destos dijo el Jurado de Córdoba: «*Este por hablar por circunloquios, circunloquea, y aun les pueden llamar circunloquistas trilingües*». Como consta de uno de los ejemplos, que tiene castellano, italiano y latín. Y del que se pone en el *Galateo*, del español que estudió en Flandes en la universidad de Lovaina. Y por ejemplo y entretenimiento no es de pasar por alto el del estudiante que le dijo al ama: «*Servicio, minístrame acá esos materiales, que el diente mordedor de la natura me supedita los ambulativos*». Para decirle: «*Dame ese brasero que tengo fríos los pies*»[25].

Lo que molesta al maestro manchego es la afectación de los que hablan con circunloquios pero también usando voces latinas o construidas pedantescamente, de acuerdo con las latinas y griegas. Las ideas de Patón sobre la lengua se desperdigan también en los *Comentarios de erudición*[26], en los que distingue claramente entre afectación y cultura. De hecho, cuando habla de poetas clásicos como Virgilio y Ennio, escribe en los *Comentarios:*

24 «Los *Comentarios de erudición* del maestro Jiménez Patón, unas obras completas supuestamente perdidas», *Bulletin Hispanique*, XCVIII (1996), pp. 385-395.

25 Martín, Francisco J., ed. cit. (nota 14), p. 382.

26 Así habla de la lengua castellana antigua y la portuguesa, por ejemplo: «Así que, pues tan de antiguo nos viene gobernarnos un rey y ser una nación española, no será, como

> «En los versos de Virgilio hay muchos de los de Enio, y los nota. Fue muy grave en las sentencias, aunque no muy culto en el lenguaje, mas esto procedió de ser tan antiguo como lo notamos los españoles en Joan de Mena»[27].

Vemos, pues, que el adjetivo *culto* no es para él negativo, sino todo lo contrario, por cuanto el lenguaje culto le parece definitorio de la calidad de las personas, ya que denota instrucción, como refiere a propósito del protagonista de esta obra, Laminio Sileno, un *alter ego* del propio Patón:

> «A todos parecieron las canciones de Laminio muy bien y muy conformes a las primeras, y uno de los que allí estaban dijo que no era justo que se quede este abecé sin acabar y así convidándose unos a otros *del modo de hablar de Laminio conocieron su caudal*, y le rogaron las quisiese acabar»[28].

Y un poco más abajo:

> «Halló dos huéspedes en hábito de peregrinos de buen talle y hábito, y *el lenguaje no grosero, antes muy cortesano y pulido, de suerte que a pocos lances conoció eran estudiantes* y no de aquellos vagabundos que con tal nombre y hábito suelen seguir vida viciosa y mala andando de hospital en hospital, de bodegón en bodegón y de taberna en taberna y en otras ocupaciones y partes indecentes y malas; ni de otros que no obstante que son hijos de padres principales y ricos se salen de las universidades disfrazados en este hábito con nombre de romerías y se van a ramerías y a dar (como dicen) pavonada por los lugares. No eran estos peregrinos estudiantes de los desta jaez ni de esotros, antes como deben ser los que tienen obligación de cumplir votos que han hecho con verdadera devoción, porque eran amo y criado de aquellos que con tal nombre hacen oficio de compañeros bien nacidos aunque pobres, a quien los nobles ricos amparan para que su virtud por la pobreza no quede sin premio»[29].

decís, justo tengamos los ánimos y voluntades diversas: pues aun, si lo consideramos bien, la lengua castellana antigua y la portuguesa era una y si lo son en el idioma, si bien los vocablos se diferencian muchos, que la Gramática la misma es» [fol. 3v].

27 *Comentarios de erudición,* tomo IV. Ms. p-1621, fol. 322v. El manuscrito cuenta con una única copia que se conserva en una biblioteca particular. Cito modernizando su ortografía, acentuación y puntuación pero conservando todo aquello que tuviera valor fonológico en la época. Las cursivas son mías.

28 *Comentarios de erudición, op. cit.* (nota 27), fol. 149.

29 *Comentarios de erudición, op. cit.* (nota 27), fol. 181 y v.

Patón es un docente experimentado, por eso se atreve a ofrecer fórmulas de éxito para la enseñanza de la lengua materna, con objeto de que el lenguaje de los jóvenes sea culto y cuidado:

> «Y si todas las cosas que dice Quintiliano que ha menester el que ha de ser perfeto gramático se hallasen en uno juntas, sin duda fuera [a] dar un perfecto sabio, al menos en ciencias humanas, y aun afirma que son más sus obligaciones de lo que promete y esto no sólo se ha de entender en la lengua latina y griega, pero en la española y en cualquiera materna y vulgar, que también tienen su gramática, idioma y dialectos. De las cuales cosas algunos piensan que carecen porque la deprenden de sus madres dende la leche, que por eso se llama materna, y por eso fue alabado el lenguaje de los gracos: porque su madre supo muy bien el latín y ellos lo deprendieron della; porque esta fue vulgar en Roma, pues niños y mujeres, sin saber leer, la hablaban y sabían, como consta de Cicerón y Quintiliano dijo que ella misma se daba como la hierba que naturalmente sin plantalla nace y, por esto, él deseaba que los maestros desta lengua fuesen las amas que criaban los niños y los demás de la casa, y otros niños con quien tratase *el que había de saber bien, porque no aprendiesen a hablar viciosa y groseramente, que es lo mismo que hemos de procurar en nuestra lengua, que para que uno la sepa bien y la hable como conviene y no viciosa ni rústicamente, es menester que ni las amas ni los niños con quien este tal viviere en el hablar no sean aldeanos, ni estranjeros, ni hablen groseramente*, porque a los niños más se les pega lo malo que lo bueno y toda la vida quedan con aquellas faltas. Y, para reprimir las que en esto quedaren, sirven y ayudan los maestros de gramática, que enseñando entre nosotros la latina, también *enseñan el mejor lenguaje vulgar y materno, como se conoce esta deferencia entre los que han estudiado o no. Porque aquí deprenden el lenguaje terso*[30]*, puro y claro en una y otra lengua*, al cual propósito y a el del día pasado dijo San Próspero Aquitánico aquello: «*Se juzga lenguaje latino lo que con brevedad y claridad, guardando la propiedad de las palabras, dice lo que conviene que se entienda y no lo que se espacia y dilata con la gala y frescura del hablar florido*». Esto enseñó siempre la gramática, cuyas partes no son más que las dos dichas de regimiento y concordancia, si bien le son necesarias para su mejor gobierno las que otros le señalan como partes propias suyas. Y con no ser más que estas, y cuando fueran todas las que dicen no sé qué sean partes todas juntas, ni aún las de las otras ciencias y facultadas que quiere

30 Adjetivo que, dicho sea de paso, Lope apunta como propio de los cultos.

> Quintiliano que la acompañen para que por ellas se hagan, algunos profesores desta facultad tan insufribles con su arrogancia y tan odiosos con su modo de hablar, como aquél de quien murmura la epigrama griega que, por entender ternéis gusto en escuchalla con la declaración magistral que sobre ella, hizo un amigo, os la repetiré»[31].

Evidentemente se refiere al latín, pero nos vale también para el castellano. Patón parece estar más cerca de la opinión de Lope sobre la claridad que de la de otros que adornan el estilo, como por ejemplo los cultos.

Su propia conciencia de gramático y retórico sirve al dómine manchego para teorizar sobre problemas referidos al lenguaje, como por ejemplo la abundancia de sinónimos en un texto. Su opinión parece no estar muy lejos de opiniones actuales, como podrá verse:

> «Dudara alguno por qué junta tantas palabras que sinifican una misma cosa, pues que suele ser ocioso. A lo cual decimos que, no obstante que por la nueva reformación de la definición de la sinonimia retórica no se han de juntar muchas palabras que sinifiquen una misma cosa, como en el mismo lugar se dice de parecer de fray Luis de Granada, aunque sinifiquen una misma cosa no serán ociosas si sirven al menos de declarar como éstas. Porque en unas partes está recebido el término ecuménico, católico principalmente entre los griegos y los que por su vecindad usan de algunos términos suyos, y en otras el general y universal, *como es entre latinos italianos y españoles, por hablar con términos que todos entiendan y nadie ignore, junta a veces todos estos, declarando a todos su universalidad, generalidad y abarcamiento (si así se puede decir) pues todo lo comprehende y abraza*»[32].

Pero la parte que nos interesa especialmente es aquella en la que Patón se explaya sobre la nueva moda de latinizar que está teniendo lugar en Salamanca por los años cercanos a 1620. Un personaje pregunta al protagonista de estos *Comentarios*:

> «Bien, mas pues estamos en ocasión de saberlo, no nos quedemos con el deseo. ¿Qué sentís, por vuestra vida, *desta nueva manera de latinar y hacer oraciones públicas, dedicatorias y pró-*

31 *Comentarios de erudición, op. cit.* (nota 27), fols. 342-343v.
32 *Comentarios de erudición, op. cit.* (nota 27), fol. 155.

logos en libros que se escriben, porque hallo varias opiniones y querría saber la vuestra. ¿Cuál tenéis por mejor, el latín llano, terso y liso, sin tropezones, ni escuridades, o el que las tiene y habla con estraordinarios modos, frases nuevas poco usadas y menos entendidas?, porque veo que se usa mucho esto y en especial en Salamanca, que es el ejemplar de todo buen saber, así en lenguaje como en ciencias».

«Sí lo es —dijo Laminio— y no me persuado yo que ese lenguaje sea con aprobación conforme del claustro y doctos de aquellas escuelas, ni de los catedráticos de lenguas, si bien *algunos ingenios lozanos de gente moza ha[n] hecho de eso gala, y otro[s] le[s] han querido imitar*, pero preguntad a los juicios maduros lo que dello sienten. Os dirán muy al contrario. *Mirad, y advertid todo lo que han dicho muchos contra esta nueva jerigonza de poesías españolas que llaman cultas y eso mismo aplicaldo contra este nuevo modo de latín*; mas lo que os ocurriere no os admire que por algunos días pase, se oya y escuche *en Salamanca, como cosa nueva, que también se oyó la lengua junciana*[33]*, que fue una nueva jerigonza (así llamo yo estos modos de hablar) que por no vedada agrado unos días, pero como cosa frívola y sin fundamento se cayó presto. Lo mismo le sucederá a este lenguaje.* [...]

Paréceme que estos han querido resucitar la opinión de aquel mancebo estoico a quien reprehende muy de veras Aulio Gelio en sus *Noches de Atenas* [sic] li. 1, ca. 2, porque *se preciaba de*

33 La lengua junciana ha preocupado también a otros estudiosos ilustres como Mayans, en cuyos *Orígenes* escribe: «Son muchos vocablos de germanía, cuyo origen en la mayor parte fue el acaso o el capricho. Llamo germanía al lenguage rufianesco, propio de rufianes, de gitanos i de otras gentes perdidas que se inventaron un lenguage para entenderse entre sí i no ser entendidos de los demás; assí como en Salamanca se inventó una maldita lengua llamada junciana para que fuesse instrumento entre los malos de la comunicación de sus maldades, sin que otros las entendiessen, i en Francia los pordioseros o tunantes usan una lengua que se llama gueux, esto es, de los pobres. Juan Hidalgo, o otro que quiso llamarse assí, en el año 1609 publicó en Barcelona muchos *Romances de germanía* de varios autores, i al fin de dicho librito, que es en duodécimo, imprimió el *Bocabulario de germanía*, compuesto por él. Este diccionario, como digo, tiene muchas voces inventadas por capricho; otras sólo tienen trocadas las sílabas, como chepo, demias, grito, lepar, lepado, taplo, toba, que quitada la trasposición de letras o sílabas, son en buen romance pecho, medias, trigo, pelar, pelado, plato, bota. Al qual modo de hablar llamamos gerigonza» (*Orígenes de la lengua española*, ed. de Antonio Mestre Sanchís, Valencia, Ayuntamiento de Oliva-Diputación de Valencia, 1984). En efecto, «junciana» parece identificarse con lengua de germanía; así puede leerse en la recopilación de romances de Hidalgo: «Estando en esto los Rufos / de junciana echando y fiesta, / vnos charlando de vicio, / y todos lo que professan, / leuantaron los Tablantes / quedando sobre la mesa» (Hill, John M., ed., *Romances de germanía de varios avtores con su Bocabulario al cabo por la orden del abc*, Bloomington, Indiana University, 1945, p. 97).

> *tal lenguaje* —Vocabulis haud facile cognitis— *de vocablos no conocidos, ni usados, debiendo saber que el buen hablar es al uso*. Cuya reprehensión en nombre de Herodes Ateniense podréis ver que es muy en nuestro favor y contra estos introductores destas invenciones de lenguaje, y la que en el mismo autor el filósofo Fivorino le da a otro mozo de los desta seta, en el mismo libro, ca. 9, diciéndole mil baldones y porque entre las palabras que usaban, o usadas, muchas eran de las muy antiguas le llama de necio a bocallena diciéndole: «Necio, vive como los pasados y habla como los presentes», y ten en la memoria el preceto de Cayo César: *Ut tanquam scopulum sic fugias auditum atque in solens verbum*. Despeñadero llama al tal lenguaje insolente. *Mucho más pudiera decir deste propósito y mucho tengo escrito que podrá ser llegue a vuestras manos algún día*[34], ahora baste esto y decir que la costumbre del colegio mayor de Santa Cruz en Valladolid me agrada mucho, que no se permite que en latín ni en romance escriba alguna cosa alguna cosa algún colegial que no sea esaminada por el rector y consiliarios para, si peca deste vicio, corregirla»[35].

Creo que en realidad este texto es una tercera redacción de lo que escribe en la *Elocuencia*. De hecho, ya en esta obra (versión de 1621), había recogido:

> «Harán esto porque saben hablar y entienden latín como un animal que no participa de razón. Antes les sucede algunas veces lo que el bedel Francisco de Truchado refiere en su *Entrenimiento de damas y galanes*, del estudiante Joan Galatín y su cura. *Por este pestilencial abuso casi se introdujera una bastarda lengua en las escuelas de Salamanca que llamaban junciana. Y no sé qué más o menos tiene este modo de hablar, que el que llaman entre la gente de la vida perdida y disoluta gerigonza*. Del cual lenguaje se podrán ver algunos romances, que no son ni latines, de que hay un librillo con su dicionario, que dicen de la lengua germana. Todo es bárbara lexis, razón bárbara, o sin ella, y sin su discurso, al cual vicio llaman los griegos soroísmos, o koinismos. Porque es como el monstro de Horacio, compuesto de diversos miembros de animales de diferentes especies»[36].

34 Indudablemente, en esta obra, al parecer perdida, de Patón se desarrollaría ampliamente el asunto de que tratamos aquí.

35 *Comentarios de erudición*, *op. cit.* (nota 27), fols. 246-265v.

36 *Comentarios de erudición*, *op. cit.* (nota 27), p. 382-383.

Lo cierto es que el maestro manchego había dulcificado un tanto su expresión, pues en 1604 lo que escribe en realidad es:

> «Decir, pues, llegados a hablar y entender latín que saben más que una mula, sino que les viene a suceder lo que nuestro bedel Fernando de Truchado refiere en su *Entrenimiento de Damas y Galanes*, del estudiante Joan Galatín con su cura».

Y sigue igual que en la edición del 21.

El texto que les he repartido vendría a ser una tercera redacción sobre este mismo problema. En él se demuestra que para Patón la oscuridad en el lenguaje es un defecto, así señala, por ejemplo, que (según Cicerón) una de las cuatro condiciones para «bien hablar es una la claridad, y no solo él, pero todos los que bien han sentido han aborrecido y aun abominado la oscuridad en lo que dice[37]. Patón reprueba la oscuridad y también las palabras de «dos sentidos o sentencias», pero esto lo dice al referirse al latín, pues piensa (y así lo recoge en su *Elocuencia*) que «lo que en el latín reprobamos de palabras de dos sentidos o sentencias, en nuestros poetas castellanos está recibido por ornato»[38]. Reprocha, eso sí, que se oscurezca lo que se dice «o por muy largo o muy breve» (*cfr.* nota 38). Ambas cosas las recoge en la edición de 1621, pero en ella justamente añade lo siguiente:

> «pues los poetas que escriben para ellos solos y no para todos, a nadie han dado gusto y así quedan burlados del fin para que escriben, y merecen bien que arrojando sus libros les digan: *No quieres ser entendido, nadie te entienda.* Y aun suelen quedar condenados en pena pecuniaria de la emprenta»[39].

Es evidente que está arremetiendo contra Góngora y los de su secta. El cordobés ya no es el nuevo Marcial, sino el representante de los poetas oscuros, los cultos. Y no deja de ser curioso que Patón aporte este dato denigratorio de la imprenta contra los poetas que no quieren hacerse entender[40].

Indudablemente, en los inéditos *Comentarios de erudición* la frase añadida con respecto a la *Elocuencia* es: «Mirad, y advertid todo lo que han dicho muchos contra esta nueva jerigonza de poesías españolas que llaman cultas, y eso mismo aplicado contra este nuevo modo de latín»,

37 *Comentarios de erudición, op. cit.* (nota 27), fol. 265.
38 *Comentarios de erudición, op. cit.* (nota 27), p. 121.
39 *Comentarios de erudición, op. cit.* (nota 27), p. 301.
40 ¿Se refiere acaso a los poetas dramáticos que no se veían representados?

es decir, que las poesías que llaman *cultas* (reparemos por un momento en el adjetivo) son para él equiparables a la germanía de los maleantes, por cuanto no se entienden. Esto, dicho por uno de los hombres más cultos de su tiempo, según frase de Vilanova[41], no deja de llamar la atención porque tenía sin duda un buen conocimiento del latín como para poder «decodificar» los cultismos de todo tipo que los poetas gongorinos esparcían en sus versos.

Lo que Patón sugiere es que la jerga de los cultos es asimilable a la germanía, el lenguaje de los maleantes, y obedece al mismo capricho que el latín que usa la gente moza en la Universidad de Salamanca hacia 1620, lleno de extraordinarios modos, frases nuevas poco entendidas, etc. Patón vaticina su fracaso y parece hacer extensible esta opinión a la nueva poesía culta, apoyándose en el juicio de todos los que han escrito contra ella. Como se ve, ni asomo de *culteranismo*, aunque es muy probable que el sentido irónico del autor de la *Elocuencia* inventara el término u otro parecido, dada la poca simpatía que sentía hacia la nueva manera.

Y el caso es que le debía de parecer tanto más extraño cuanto para él Salamanca era la cuna de todo lo bueno en relación con el lenguaje, no en vano sigue diciendo en sus *Comentarios*, cuando se refiere a la Universidad donde también él se formó:

> «Las cátedras dan testimonio de su escelencia. En lenguas, ¿cuál hay que no se enseñe con la erudición y causas que las mesmas ciencias?, de suerte que la Gramática se declara en modo científico. Aquí tuvo principio el nunca acabado de alabar método de Antonio de Lebrixa, la perfeción y causas que descubrió el Brocense. Cosas que aunque los estranjeros nos baldonan de poco latinos, no habían, ni han jamás emprendídola semejante. El arte nuevo de la latinidad de aquí salió, aquí lo hebreo, lo griego, lo arábigo y otras lenguas y artes, hasta el de cantar»[42].

Y concluye:

> «La poesía latina, griega y española aquí es donde se acendra y purifica en el punto que para buena pide» (*cfr.* nota 42).

Su posición como maestro de jóvenes, amante de la claridad y el buen lenguaje, le hace rechazar los nuevos modos, que sólo parecen ser-

41 En la *Historia general de las literaturas hispánicas, op. cit.* (nota 16), p. 661.
42 *Comentarios de erudición, op. cit.* (nota 27), fol. 149v.

vir para comunicar entre sí a los miembros de un grupo reducido. Ésa tiene que ser una de las razones para que Góngora no aparezca más que escasamente en sus obras, y lo mismo otros nombres que debía de tener en poca consideración, como el del predicador culto Paravicino o los poetas adocenados que siguen al cordobés.

Muy posiblemente, Lope, como amigo del maestro manchego, recibiera de sus manos alguna obra manuscrita donde se fustigase ese nuevo lenguaje que estaba imponiéndose en la poesía lírica, y, presumiblemente, el autor de la *Elocuencia española en arte* inventase el peyorativo *culteranismo* que ha pasado a nuestros manuales de historia literaria y a nuestros diccionarios. Quizá no pueda saberse nunca, quizá tampoco importe demasiado quién tuvo la feliz ocurrencia de denominar así los versos de Góngora y otros, pero lo que sí nos importa hoy, y de ello he querido tratar en estas líneas, es la consideración que tuvo uno de los más eminentes retóricos sobre uno de los fenómenos clave para entender la historia literaria de la España de los Siglos de Oro[43].

43 En estos momentos estoy preparando una edición de los *Comentarios* junto con Jaime Garau y Juan Miguel Monterrubio, al amparo del proyecto de investigación «Estudio y edición crítica de las obras inéditas del maestro Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640)». PB95-0016 (MEC-DGCYT).

El doctor, figura cómica de los entremeses

Jesús Maire Bobes

En los entremeses que se representaban en el Siglo de Oro aparece a menudo una figura que obtuvo gran éxito escénico. Nos referimos al doctor; es decir, al individuo que se había graduado en Medicina[1]. Es bien sabido que la literatura contemporánea satirizó con frecuencia la figura de los médicos, quienes suelen ser representados como si fuesen ignorantes, avaros, pedantes y crueles con los pacientes; además, hablan una jerigonza latino-española y sólo recomiendan purgas y sangrías. Aunque no sea único, el ejemplo de Quevedo es, probablemente, el más destacado. En el soneto *Médico que para un mal que no quita, receta muchos,* leemos:

> La mula en el zaguán, tumba enfrenada;
> y por julio un «Arrópenle si suda;
> no beba vino; menos agua cruda;
> la hembra, ni por sueños, ni pintada».
> Haz la cuenta conmigo, dotorcillo:
> para quitarme un mal, ¿me das mil males?
> ¿Estudias medicina o Peralvillo?
> ¿De esta cura me pides ocho reales?
> Yo quiero hembra y vino y tabardillo,
> y gasten tu salud los hospitales[2].

1 A los físicos y médicos «los llaman doctores, y por ellos está el sinificado por excelencia, por la precisa necessidad que ay de que sean muy doctos, más que los graduados en teología o derecho; porque si yerran los primeros, ay recurso a la Yglesia, y al Santo Oficio, y si los segundos ay apelación para el juez superior; pero el error del médico es irremediable, y al punto se lo cubre la tierra, sin que aya quien se lo pida» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española,* Madrid, Turner, 1979, *s. v. Físico).* Por tanto, no tratamos del doctor en tanto que hombre de leyes, culto y erudito, que aparece en la *commedia dell´arte,* aunque el personaje italiano, al igual que nuestro médico, habla un latín macarrónico. Véase Huerta Calvo, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, p. 26. Esta figura posee raigambre clásica. Véase, por ejemplo, el carácter burlesco y humorístico con que es tratada en los libros de Marcial (*Epigramas completos,* ed y trad. D. Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991).

2 Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pág. 568. Para otras manifestaciones literarias, véase Arco y Garay, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega,* Madrid, 1941, pp. 708-713.

Además, refranes y cuentos dan fe sobradamente de esta consideración negativa de los médicos y de la habitual desconfianza del pueblo en ellos[3]. En las academias también se censuraba a los doctores, los cuales eran colocados al lado de cualquier tipo de persona desagradable o ridícula[4]. Por tanto, los entremesistas hallaron campo abonado para ridiculizar a este personaje, y utilizaron diversos procedimientos para lograrlo: ya mostrando su ignorancia y torpeza ya exponiendo su codicia ya presentándolo de modo extravagante, etc.[5]. A continuación apuntaremos determinadas peculiaridades de este personaje entremesil e intentaremos esbozar algunas razones que pudieran explicar el tratamiento cómico del mismo.

Una pieza que sintetiza algunos de los rasgos con que era caracterizado este personaje y degrada su oficio es *La prueba de los doctores,*

Para los testimonios favorables a los médicos, véase Zapata, L., *Miscelánea,* en *Memorial histórico español,* Madrid, 1859, XI, pp. 148-149 y 187-189.

3 Maxime Chevalier (*Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1975, pp. 127-150) recoge abundantes cuentos de médicos necios que ya recetaban purgas o sangrías, ya se dejaban guiar por su intuición o capricho, ya trastocaban los brebajes por yerro. Los refranes también son numerosos: «Médico inorante y negligente, mata al sano y al doliente», «Sangrarle y purgarle; si se muriere, enterrarle»; «Médico, manceba y criados, son enemigos pagados»; «Médicos errados, papeles mal guardados y mujeres atrevidas, quitan las vidas» (Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* ed. L. Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, pp. 513 y 724, y Rodríguez Marín, Francisco, *Más de 21.000 refranes castellanos,* Madrid, 1926, p. 302). Es frecuente el dicho «No hay mejor cirujano que el bien acuchillado». Todos cometemos fallos, pero los errores del médico carecen de arreglo. Recientemente, una mujer blanca dio a luz gemelos negros. No se trata de infidelidad conyugal ni de milagro alguno, sino de una confusión durante el proceso de fertilización *in vitro (El País,* 9-VII-2002).

4 Deleito y Piñuela, José, *...También se divierte el pueblo,* Madrid, Alianza, 1988, p. 157. Entre los fundadores de la *Academia de los tenebrosos* figuraba el doctor Bernardo Ladrón de Guevara, a quien se le encargó la tarea de escribir unos tercetos en los que debía decidir cuáles eran mayores verdugos: si los médicos o los militares. El doctor se refería a los errores que cualquier profesional comete en su oficio. Con estos versos concluía su poema: «Cierto que, al prepararse a la partida, / somos los que prestamos más ayuda, / o causamos, a veces, la caída. / Pero que todos yerran, ¿quién lo duda? / Es que llegó la hora, al fin y al cabo, / y contra el golpe aquél nadie se escuda. / Las manos, pues, sin aprensión me lavo, / y, aunque, con todo, el caso fuese cierto, / mueren con confesión de cabo a rabo. / Quede sentado, al fin, y así lo advierto, / que las armas causaron más rüina, / y el que a las manos de un doctor ha muerto / acabó como manda la doctrina». *Apud* Julio Monreal, *Cuadros viejos,* Madrid, Ariben y C.ª, 1878, p. 377.

5 Sobre este asunto véase Lobato, M.ª L., «Mecanismos cómicos en los entremeses de Calderón», *Anthropos,* Extra, 1997, pp. 136-141. El aspecto estrafalario del doctor aparece de forma evidente en el *Entremés famoso: Las civilidades,* de Quiñones de Benavente, en donde el doctor Alfarnaque sale «con anteojos, sombrero de halda grande, ropa negra y guantes doblados» (p. 503b). Citaremos por Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas,* ed. facsímil de J. L. Suárez y A. Madroñal, Granada, Universidad, 2000.

de Alonso de Castillo Solórzano[6]. El protagonista de la misma, Ginés, desconfía de la fidelidad de su esposa, Brígida, y finge que está enfermo con el fin de probar el amor de su mujer y reírse de los escasos conocimientos de los médicos[7]. Vierte vino blanco en un orinal y se mete en la cama. Brígida llama a tres médicos, los cuales se llaman Ribete, Matanga y Rebenque[8]. Los doctores toman el pulso al «convaleciente»[9], y éste les comunica su mal: unos señores le regalaron varias frascas de buen vino, pero una mona las rompió. El susto y el pesar le causaron un dolor tan grande que acabó adueñándose de todo su cuerpo. Cuando los galenos examinan los signos de la enfermedad que sufre Ginés, Castillo Solórzano deforma cómicamente su jerga, cultismos y lenguaje técnico. Ribete interroga:

> ¿Reconcéntrase en las renes
> esa intención dolencial? (316 a).

A esta pregunta pedante responde Ginés, burlándose de su artificiosa manera de hablar:

> Y tan pulmónicamente,
> que es ya mi riñonicida:
> tanto me aprieta y ofende.
>
> REBENQUE ¿No tranquiliza el tesón?
>
> GINÉS No lo entiendo.
>
> REBENQUE ¿No lo entiende?
> Digo si lo vigoroso
> suele estar intercandente.
>
> GINÉS Menos lo llego a entender.

6 Pieza incluida en el capítulo XVI de *La niña de los embustes Teresa de Manzanares* (1632).

7 Ginés cita este epigrama satírico: «De médicos está lleno / malos el mundo, y por Dios / que diera Galeno el bueno / heno a más de veinte y dos / que visten veintidoseno» (p. 315b). Se juega con el doble sentido del número cardinal y de «paño de segunda clase cuya urdimbre consta de 22 centenares de hilos».

8 Los nombres resumen algunos rasgos que acompañaban a los médicos: Ribete alude al interés que pacta un jugador que presta a otro una cantidad de dinero, Rebenque era el látigo de cuero con que se castigaba a los galeotes, Matanga evoca la muerte. El asunto de la reunión de médicos fue tratado después por Quiñones de Benavente y otros entremesistas, según Domínguez de Paz, Elisa, «Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano», *Boletín de la Real Academia Española,* LXVII (1987), pp. 251-270.

9 Era «el primer acto del médico», según Andrès, Christian, en Quiñones de Benavente, Luis, ed., *Entremeses,* Madrid, Cátedra, 1991, p. 122, n. 58.

MATANGA ¿Si lo sensible padece
opresión universal,
sin darle lugar al *requies?*
GINÉS No puedo hacer responsión
si clara no me hablan mente.
RIBETE Dicen si el mal le estimula
ad invicem, o si tiene
impírica posesión
en el cuerpo permanente.
REBENQUE Si ofende o no todas horas.
GINÉS Todas horas ofende (p. 316).

Examinan los doctores la orina, y, puesto que Matanga llega a la conclusión de que la enfermedad de Ginés es grave[10], se retiran a deliberar. Ginés se levanta a escondidas de la cama y escucha su conversación, la cual no consiste en tratar del enfermo, sino en hablar de sus negocios: del número de enfermos que tienen (uno tiene en su lista dieciocho, Matanga «encaminó a la otra vida» a veinte en el mes pasado), del estado de sus mulas y de asuntos similares. Al final, tratan del paciente y aconsejan tratamientos dispares[11]. Así, Rebenque prescribe «echarle cien ventosas sajadas»; Ribete, aplicarle un enema; Matanga, purgarlo doce veces. Ginés vuelve a la cama; oye el diagnóstico de Ribete, quien exagera la enfermedad que padece el enfermo, y al fin confiesa que todo su mal ha sido fingido. Toma el orinal, se bebe el vino y descubre la verdad:

Señores protoidiotas,
esta orina orinó en Yepes
el cuerpo de una tinaja,
y cada cuartillo puede
resucitar cuatro muertos.
Ya examiné sus caletres,
tan doctos que es compasión
que a galeras no los echen (p. 317b).

Esta ineptitud de los doctores reflejaba una realidad social[12]. Ciertamente, el estado de la medicina en el Siglo de Oro apenas había

10 El recurso de utilizar el vino blanco para dar apariencia de orina fue muy empleado.

11 Pero Mexía (*Coloquios del docto y magnífico caballero Pero Mexía,* Sevilla, [Edit. Hispalense], 1947, p. 29) censura la costumbre de solicitar la opinión de varios doctores: «[...] si juntáis dos o tres médicos, cada uno es singular en su parecer las más veces y vienen a concertarse a riesgo del enfermo».

12 La caricatura del médico se inspiraba en la realidad, según Chevalier, Maxime, *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII),* Madrid, Edi-6, 1982, p. 18. Poco después (p. 39),

avanzado desde los tiempos antiguos, y los médicos de aquella época estaban poco preparados[13]. Los testimonios contemporáneos sobre esta triste realidad son bastante explícitos[14]: la ciencia se hallaba muy atrasada y se veía impotente para atajar muchas enfermedades[15]. La desidia e in-

Chevalier afirma: «Ni la realidad social de la época ni la tradición literaria explican en forma satisfactoria la caricatura del médico que ofrecen a cada paso los textos del Siglo de Oro».

13 A causa de la cerrazón clerical, España quedó excluida del método científico de Paracelso, cuya medicina química implicaba una superación de los procedimientos antiguos, y la Inquisición entorpeció el desarrollo de la ciencia española «por la persecución de los judíos y moriscos, entre los cuales había buen número de médicos; por los expurgos de bibliotecas y el recelo ante las obras de ciencia» (Gutiérrez Nieto, Juan Ignacio, «Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos», en *El siglo del Quijote (1580-1680),* t. 26, vol. 1 de *Historia de España Menéndez Pidal,* dir. J. M.ª Jover, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 645-792 (p. 682). Aunque Paracelso admitía los usos antiguos que habían demostrado su eficacia, se extrañaba de que sus colegas siguieran glorificando los procedimientos de Celso y Galeno. Rechazaba, por tanto, el estancamiento medieval que padecía la medicina; combatió la charlatanería y el lenguaje engolado de sus colegas; prohibió el uso de cualquier medicación violenta (sangrías, vomitivos). En lengua vulgar, explicaba a la gente el alcance de sus medicamentos. En este sentido, su figura se halla vinculada a los nuevos aires renacentistas. Véase Paracelso, *Obras completas,* trad., estudio y anotaciones de E. Lluesma-Uranga, Sevilla, CSIC-Renacimiento, 1992, *pássim.*

14 El médico de Felipe III recomendaba a sus enfermos sangrarse varias veces al año, según Andrès, *op. cit.* (nota 7), p. 188. Además, abundaban las prácticas supersticiosas. Por ejemplo, para curar la rabia se creía que eran eficaces los pelos del perro. (Véase Santa Cruz, Melchor de, *Floresta española,* ed. Cabañas, M., Madrid, Cátedra, 1996, p. 401, n.) Para tratar las verrugas, se recomendaba tomar tantos garbanzos cuantas fueran ellas. (Véase. Paz y Melia, Antonio, *Papeles de Inquisición,* Madrid, 1947, p. 351.) Se escriben libros con el fin de probar la conveniencia de dar «agua de nieve moderadamente fría» en las comidas a quienes habían sido purgados (Burgos, Alonso de, *Método curativo y uso de la nieve,* Córdoba, 1640). Enríquez, Enrique Jorge, (*Retrato del perfecto médico,* Salamanca, 1603, pp. 110-111) asegura que, cuando estuvo en Salamanca, rogó al claustro de médicos que no premiasen al estudiante necio, sino al competente, pero vio que no servía de nada su recomendación puesto que el interés y el soborno funcionaban de tal modo que se entregaban los títulos tanto a quien era un ignorante como al buen estudiante.

15 Sin necesidad de citar las terribles pestes, existían otras enfermedades contagiosas que destruían las ciudades. Así ocurrió con la gripe de 1588, la cual se inició en Venecia, en donde atacó a toda la población, y se extendió posteriormente por Milán, Francia y Cataluña, según Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II,* I, México-Madrid, F.C.E., 1980, p. 443. El hecho de que algunos tratamientos no hubiesen avanzado desde la Antigüedad prueba que la ciencia médica se estancó en la Edad Media. Al menos, la receta de enemas y lavativas para curar enfermedades se encuentra ya en fábulas antiguas, según puede comprobarse en *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio,* introducción, traducción y notas de García Gual, C., Bádenas de la Peña, P. y López Facal, J., Madrid, Gredos, 1985, p. 93. Por otro lado es bien sabido que, en la Edad Media, se juzgaba que la ciencia era un sistema completo y tenía un carácter estático al que no podía incorporársele nada nuevo porque se creía que todo el conocimiento científico estaba ya recopilado y almacenado.

competencia de muchos galenos fue puesta de relieve por Andrés Laguna, quien habla de «cierto medico toledano, el qual despues de haver jugado toda la noche, escrivia de presto diez ó doze receptas varias, y poniasselas debaxo del almohada, y á la mañana siguiente dava la primera con que encontrava al primero que le trahia la orina: y con ella juntamente la vida o la muerte, según la suerte la encaminava»[16].

Las universidades, por su parte, no se preocupaban tanto de otorgar títulos a las personas de mérito como de organizar certámenes superficiales, charangas y panderetas. La soberbia intelectual, la delación y las rencillas estaban a la orden del día entre los profesores universitarios[17]. Aunque no sirva de disculpa, la situación de la medicina en Europa era bastante similar[18]. Ambroise Paré (1509-1590), famoso cirujano francés, explica en su libro *Voyages faites en divers lieux* cuáles eran los medios que utilizaba para curar las heridas por armas de fuego. Como se pensaba que las balas llevaban consigo la pólvora y que ésta envenenaba las heridas, los cirujanos creían que era preciso combatir dicho veneno abriendo las heridas y echando en ellas aceite hirviendo. La feliz casualidad de que se terminara el aceite después de una batalla en donde hubo gran número de heridos permitió a Paré descubrir otro método de curación. Este cirujano no pudo conciliar el sueño pensando que a la mañana siguiente encontraría muertos o envenenados a los heridos que no habían sido atendidos con tal aceite. Sin embargo, éstos se hallaban mejor que cuantos habían sido tratados según el método tradicional, los cuales padecían dolores, inflamaciones y alta fiebre[19].

16 Laguna, Andrés, *Pedacio Dioscórides,* Madrid, C.A.M., 1991, p. 595. Este caso se parece mucho al cuento del doctor que traía consigo gran cantidad de recetas, sacaba una al azar y, antes de entregarla a su paciente, decía entre sí «Dios te la depare buena». Véase Chevalier, Maxime, *op. cit.* (nota 3), p. 127. En muchas ocasiones, la orina del enfermo llegaba al médico corrompida o manchada, según señala Antonio de Torquemada en sus *Coloquios satíricos* (citado por Mingote, M. E., ed., *Diálogo del perfecto médico,* Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 93).

17 Caro Baroja, Julio, (*El señor Inquisidor y otras vidas por oficio,* Madrid, Alianza, 1983, p. 19) afirma que «la universidad era escuela de violencia intelectual; en ella se desarrollaba una especie de *hybris,* de *valer más* intelectual [...] Los estudios eran más ocasión para organizar murgas y pandorgadas y para certámenes barrocos y gerundianos que para formar buenos y honrados profesionales». Además, muchas cátedras se proveían de modo arbitrario.

18 Con todo, existían diferencias significativas. Por ejemplo, Laguna alaba el uso de algunas ciudades de Francia e Italia, en donde no se dispensaba a los enfermos ningún compuesto sin que los principales médicos lo hubiesen examinado anteriormente. Tal regla se guardaba igualmente en Valencia. *Cfr.* Laguna, *op. cit.* (nota 16), pág. 4.

19 Véase López Piñero, José María, *Lecciones de historia de la medicina,* Valencia, Universitat-CSIC, 1989, p. 128. A veces, la ciencia avanza a palos de ciego.

Sobre este asunto de la incompetencia de los médicos, Melchor de Santa Cruz recoge un cuento que fue muy popular en el Siglo de Oro:

> En la mesa del Papa Alejandro Sexto, se disputaba un día si era provechoso que hubiese en la república médicos. La mayor parte tuvo que no, y alegaron en su razón que Roma estuvo seiscientos años sin ellos. Dijo el Papa que él no era de aquel parecer, antes era que los hubiese, porque a faltar ellos crecería tanto la multitud de los hombres, que no cabrían en el mundo[20].

Además de incidir reiteradamente en la incompetencia de los médicos, los entremesistas también se aprovecharon de esta figura con objeto de moralizar sobre diferentes asuntos de la sociedad. El doctor, cuyo fin principal consistía en curar enfermedades, parecía un personaje adecuado para ejercer la función de corrector o reparador de algunos desatinos, vicios y engaños contemporáneos. Así lo encontramos curando también enfermedades *espirituales:* defectos de la sociedad, extravagancias de los individuos, etc. Ante el doctor van desfilando diferentes figuras, y éste satiriza su comportamiento. Encontramos abundantes referencias al tabernero que echa agua en el vino, al carnicero que hace trampa al pesar la carne, al sastre que sisa, etc.[21]. En el *Entremés famoso de Las Malcontentas. Nuevo,* de Benavente, un doctor graduado por Ginebra, llamado Juan Cacho, se presta a curar a mujeres a quienes su

20 Santa Cruz, *op. cit.* (nota 14), p. 121. Este concepto mordaz de los médicos fue reproducido por Jerónimo de Mondragón: «Hallándose juntos cierto día en Milán muchos caballeros, letrados, médicos y otra gente para ver declarar la tan reñida cuestión de cuál es de más preeminencia —la facultad de la Jurisprudencia o Medicina—, no pudiéndose determinar por el gran contraste que por cada cual de las partes se hacía, un loco admirablemente lo decidió —puesto un letrado delante un médico— diciendo: «Vaya el ladrón primero y sígale el verdugo» (*Cuentos de la Edad Media y del Siglo de Oro,* ed. J. Maire Bobes, Madrid, Akal, 2002, p. 181).

21 En el *Entremés famoso del doctor Rapado,* de Pedro Morla (p. 216ss.), un doctor propone medios a varios locos para curar su enfermedad. Hay una interesante referencia al interés que siente el común de la población por los espectáculos teatrales: «Sepan los que ocupan / primera hilera, / que primero es la olla / que la comedia» (I, p. 216b). En el *Entremés famoso: Las civilidades,* de Benavente, el doctor Alfarnaque corrige los malos usos lingüísticos de sus contemporáneos. Llama a los presentes «Tontonazos, tontones, retontones» porque no saben hablar en castellano, y afirma que viene a enseñarles dicha lengua: «¿Por qué a un hombre que tiene mala lengua / le llamas *mal hablado?* Di, barbado, / que ese es mal hablador, no mal hablado» (p. 504a). Continúa corrigiendo usos parecidos del castellano hasta que un criado avisa de que varios cortesanos, «preciados de la lengua castellana», lo aguardan en una sala contigua. A medida que los distintos personajes van cometiendo errores en su expresión, el doctor los envía al hospital para curarlos. En cuanto a los taberneros y personajes similares escarnecidos por la literatura clásica, véase Marcial, *op. cit.*, pp. 148, 257 y *pássim.*

tía no deja resollar[22], sufren de palpitaciones, etc. Pasan ante el doctor una doncella (malcontenta porque tiene «muy poco gusto»), una casada (malcontenta porque tiene un marido rico, pero viejo, con braguero[23] que no acaba de morirse, a quien engaña) y una dueña (malcontenta porque afirman que es murmuradora, fastidiosa). El entremés sirve a Benavente para censurar la ligereza de las mujeres contemporáneas: de las jóvenes, de las casadas por interés, de las dueñas enfadosas.

En este variopinto mundo de *enfermos* no podían faltar los enamorados[24]. En el *Entremés cantado: el doctor Juan Rana,* de Benavente, el doctor ha de curar a varios pacientes, los cuales se mueren a causa de haber comido un gazapo. El sentido erótico y obsceno del texto es evidente. Así, Josefa explica que está opilada por razón de «comer vestidos justos»[25]. Juan aconseja que compren un guardainfante porque

> Tal vez por esparto es hierro,
> y tal vez por hierro es parto. (547 b).

También recomienda un guardainfante a una «dama andante» (buscona), dos ayudas de bolsa pliega a un enamorado que está harto de una hembra[26], nuez de ballesta a una mujer que sufre los acosos sexuales de un hombre[27], etc.

22 El «mal de tía» aludía, probablemente, a parientes que vigilaban los movimientos de las mozas, impidiéndoles verse libremente con sus pretendientes.

23 Braguero: «aparato o vendaje destinado a contener las hernias en el escroto» (*DRAE*). El doctor replica a la casada que ningún hombre compra de día el braguero, pues un potrero le había advertido de que los maridos esperaban a la noche para comprarlos: «En todo hay modos; / esto al anochecer lo compran todos» (710 a).

24 La moda del «entremés de figuras» fue iniciada por el *Entremés famoso del hospital de los podridos* y lo continuó *El examinador Míser Palomo,* cuyo éxito animó a su autor, Hurtado de Mendoza, a continuarlo en la *Segunda parte del entremés de Míser Palomo y médico de espíritu.* Entre los tipos censurados figura la desamorada, la cual rechaza todo tipo de remedios que le ofrece el doctor para curar su «enfermedad».

25 En este contexto, tal expresión equivale a *copular.* En un romance anónimo, una viuda se lamenta por la ausencia de su marido: «Ay, pimiento quemador, / le decía por requiebro, / colorado estáis agora, / y nacistes verdinegro. / Natura os vistió de grana, / color grave, alegre y bueno... / A los ojos os venís, / y entráis por ellos al cuerpo. / Si la olla pongo tarde, / vos cocéis la carne luego, / y si no puedo comer, / me abrís la gana de presto» (*Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro,* recopiladas por Alzieu, P., Jammes, R. y Lissorgues, Toulouse, Université, 1975, p. 281).

26 Las *ayudas de bolsa pliega* eran medicinas para limpiar el vientre. Algunos editores han corregido «prieta» por «pliega» para dar a entender «bolsa apretada»; es decir, no dadivosa, tacaña. No obstante, el vocablo «pliega», asociado con «gira», aparece en un recetario del siglo xv con el sentido de «medicamento purgativo», y asimismo en otros entremeses del Siglo de Oro, con idéntico significado. Estos chistes escatológicos eran característicos del carnaval.

27 Afirma que *un gatazo la enferma de carne y queso. Gatazo, queso, carne,* son símbolos fálicos. La «nuez de ballesta» era un hueso que tenía el tablero de esta arma;

Si a estas connotaciones lascivas y escatológicas añadimos las iniciales de esta pieza en que el doctor había recomendado purgas y sangrías[28], observaremos que hay una consciente intención de Quiñones de Benavente por vincular su entremés con el carnaval, cuyas bromas escatológicas y lascivas son bien conocidas[29]. En realidad, la algazara, el mundo al revés, la transgresión, aspectos tan queridos del carnaval, eran recursos idóneos para la comicidad de los entremeses[30]. Las carnestolendas, con sus burlas, máscaras, bailes y comilonas servían de válvula de escape a las frustraciones cotidianas[31]. De un modo parecido, la pre-

dicho hueso se labraba con uno que tenían los venados en el nacimiento de los *cuernos.*

28 Al comienzo de este entremés el doctor pregunta a Salvador si viene malo, pero, aunque éste responda de forma negativa, aquél le ordena: « Sángrese luego. / SALV. No es eso; que voy buscando... / JUAN. Pues démosle una purguita (II, p. 547a)». Laguna (*op. cit.* (nota 16), p. 594) censura con acritud la «pestilencial» costumbre de sajar a los niños recién nacidos cuando éstos manifestaban cualquier síntoma de acceso febril. Los padres, indica Laguna, llamaban al barbero «o verdugo, el cual, con unas manazas [...] y con un navajonazo de crueles filos le hienden sin piedad (al niño de teta) por mil partes las piernas de arriba abajo [...] En España no sabemos enseñar virtud ni letras a un niño sino a poder de azotes y mojicones; ni darle salud sino abriéndole las entrañas y enteramente matándole, lo cual en Italia y en otras partes se hace con mil blanduras y amorosas delicadezas [...] la sangría a los niños no es medicina, sino carnicería». Asegura, a continuación, que, cuando quiso sangrar a un niño en Roma, faltó poco para que lo apedreasen. Existen más testimonios contemporáneos contra las sangrías. Véase. Mexía, *op. cit.* (nota 11), p. 22. En otro texto leemos: «Porque muchas vezes se ha visto, començando el barbero abrir la vena, començar a cerrar los ojos el doliente para se morir» (*Diálogo del perfecto médico,* p. 156).

29 En las tertulias de antruejo se contaban chistes lúbricos y sucios, según leemos en Hidalgo, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento,* en *Curiosidades bibliográficas,* Madrid, Atlas, 1950 (B.A.E., XXXVI), p. 296. Estos asuntos fueron tratados por Bajtin, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* trads. J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza, 1987, pp. 332-393.

30 Estas alusiones groseras y obscenas son patentes en el entremés titulado *El carnaval,* en donde aparecen las máscaras de dicha fiesta, y varias parejas charlan, bromean y se tocan con desvergüenza. La protagonista del mismo es una joven llamada Ana, la cual se burla de todos los hombres que la cortejan. Tales bromas —intento de purgaciones con una jeringa, enharinamiento de un personaje, etc.— y el lenguaje empleado —dobles sentidos obscenos con el empleo de vocablos como *cuchilla, mortero, lanceta, sortija,* etc.— entroncan con la tradición del carnaval, según ha indicado Huerta Calvo, Javier, «Entremés de *El Carnaval.* Edición y Estudio», *Dicenda. Cuadernos de Filología Clásica,* 7 (1988), pp. 357-387.

31 Para un interesante testimonio contemporáneo sobre carnestolendas *cfr.* Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la tarde,* ed. J. M.ª Díez Borque, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 176-193. Sobre el modo en que la aristocracia celebraba el carnaval véase Varey, J. E., «La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de carnestolendas de 1623», en Kossoff, A. D. y Amor y Vázquez, J., eds., *Homenaje a William L. Fichter,* Madrid, Castalia, 1971, pp. 745-754.

sencia carnavalesca y caricaturizada del doctor podría servir también para desahogar las frustraciones de tantos espectadores que habían padecido sus purgas, sangrías y demás consejos disparatados. En la vida real, el paciente debía acatar la autoridad del médico, pero en el teatro el espectador podía reírse de sus recomendaciones desatinadas, de sus posturas indecorosas, de sus acciones inconvenientes[32]. El entremesista exageraba cómicamente los actos del médico, los caricaturizaba, en una consciente degradación de la práctica médica con el fin de buscar la risa del público[33].

Finalmente, debemos señalar otra razón que pudiera explicar el tratamiento cómico de la figura del doctor. Bien es sabido que, desde tiempo inmemorial, los judíos habían practicado los oficios de médico, cirujano y boticario. Antes de 1492 la profesión médica «había sido casi monopolio de los judíos»[34]. Edward Glaser afirma

> Un número limitado de cristianos nuevos, vivo aún el interés ancestral en la medicina, lograba terminar estos estudios a pesar de cuantos obstáculos les oponía la sociedad: ellos pasaron a ser el blanco favorito del general sentimiento antijudaico. Según la superstición popular, el médico de origen judío estaba en mejor posición que la mayoría de sus hermanos para vengarse de todos los sufrimientos que su raza había tenido que soportar. Ciertos tratadistas antisemitas afirman una y otra vez que el cristiano nue-

32 En el *Entremés famoso: las burlas de Isabel,* de Benavente, el doctor es objeto de la burla de la protagonista, quien hace creer a Joaquín, el hospitalero, que dicho doctor es su padre que está enfermo y necesita que le apliquen una ayuda (enema, lavativa) para evacuar. El doctor sale corriendo en paños menores mientras Joaquín lo persigue con una jeringa: «DOCTOR ¡Que no hallé ayuda en mi vida / para cosa de provecho, / y este hombre quiere ayudarme / agora que yo no quiero! / JOAQUÍN ¡Juro a Dios que ha de llevarla!, / que está estreñido y repleto. / DOCTOR ¡Juro a Dios que tal no lleve, / Aunque me eche cerraderos!» (pp. 622-23).

33 En la vida real nadie podía rebelarse contra el orden social constituido, pero en carnaval podía armarse bronca, insultar e incluso agredir. Véase Caro Baroja, J., *El carnaval,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 182. Probablemente, el espectador, al contemplar los recursos carnavalescos, se sentiría liberado, como en carnaval, y transportado a momentos placenteros de diversión y abundancia.

34 Glaser, E., «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VIII (1954), pp. 39-62 (p. 45). En el Siglo de Oro varios médicos de origen converso estuvieron vinculados a Toledo y a su comarca, según indica J. Gómez-Menor Fuentes, «Más datos sobre médicos toledanos de los siglos XVI y XVII», *Anales toledanos,* IX (1974), pp. 183-201. No obstante, Chevalier (*op. cit.* (nota 12), p. 40) asegura que «[...] la caricatura literaria del médico no se ha de relacionar con el papel histórico que tuvieron judíos y conversos en la medicina española».

> vo aprovecha cualquier oportunidad para asesinar a los cristianos indefensos que se confían a su cuidado[35].

Esta propaganda antisemita caía en terreno fértil. El fraile Francisco de Torrejoncillo, en un libro que alcanzó varias ediciones a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII[36] reproduce una supuesta carta de los judíos de Constantinopla a los de Toledo, en donde los primeros aconsejan a los segundos que disimulen el dolor causado por tantas miserias y persecuciones como sufrían:

> Y pues decís que os quitan vuestras haciendas, hazed vuestros hijos abogados y mercaderes, y quitaránselas a ellos y a los suyos las suyas. Y pues decís que os quitan las vidas, hazed vuestros hijos médicos, cirujanos, boticarios, barberos, y quitárselas han a ellos, a sus hijos y descendientes, las suyas[37].

Torrejoncillo cuenta que

> [...] en cierto lugar de España, siendo preso un médico, confesó que había muerto en él con ponzoña más de trescientas personas; y de otro que era casado con otra de la misma casta, siempre que venía de las visitas, le aguardaba la mujer y, quitándole la capa, le decía: - Venga en buen hora nuestro vengador. Y él, levantando la mano en alto, decía: - Venga, y vengará.[38]

En los entremeses no existen referencias visibles a la ascendencia de los médicos, pero los autores contaban con el prejuicio mencionado, que se hallaba muy extendido entre la población; es decir, existía una conciencia popular que asimilaba a estos profesionales con los cristianos nuevos. Además, el público era consciente de que determinados comportamientos dramáticos de dicho personaje aludían a su linaje semita.

35 Glaser, *op. cit.* (nota 34), pp. 43-44.

36 Se trata de la obra *Centinela contra judíos.*

37 Torrejoncillo, Francisco de, *Centinela contra judíos,* Madrid, 1674, pp. 84-85. Según este fraile, el papa Gregorio XIII mandó en una bula que «los judíos no fuesen médicos, por el odio y aborrecimiento que nos tienen» (*ibíd.,* p. 24). En un texto del siglo XV (*Previlegio de don Juan II a favor de un hidalgo*), se lee: «[...] damos licencia a vos e a los dichos vuestros descendientes para que podáis ser boticarios, físicos y zurujanos, e so color de curar e procurar por la salud de las enfermedades del cuerpo de cualquier cristiano viejo, trabajeis e procureis, como trabajan e procuran todos los de la dicha generacion de los marranos, de matar y apocar a los cristianos viejos...» (Paz y Melia, Antonio, rec., *Sales españolas,* Madrid, Atlas, 1964, p. 26b).

38 Torrejoncillo, *op. cit.* (nota 27), p. 86. Posiblemente, Torrejoncillo toma esta referencia de Villar Maldonado, Ignacio del, *Sylva responsorum iuris,* Madrid, 1614.

En muchos entremeses se mencionan rasgos de su persona que el pueblo identificaba instintivamente con los conversos: riqueza, codicia, incredulidad y vida próspera[39]. Según Eugenio Asensio, «Los chistes sobre conversos reflejan la vacilante actitud, entre inquina y admiración, con que se les miraba. Junto a los ataques por mezquindad unida a riqueza, se encuentran pasajes que ponen de relieve su dicha»[40]. Esta idea de que la persona dichosa era judía «pertenecía al acervo común del vulgo»[41]. Quiñones de Benavente reflejó este movimiento del ánimo en *El doctor y el enfermo,* en donde el médico, Garatusa, se pone muy contento cuando oye que un cliente indiano le pagará con joyas, oro y plata. El doctor de *Las burlas de Isabel,* del mismo autor, salta y brinca de contento[42].

Concluimos. La literatura del Siglo de Oro trató la figura del médico de modo extravagante y risible. Los entremesistas encontraron en dicho personaje un filón valioso para sus bromas, y basaron su caricatura en una realidad penosa, ya que el estado de la Medicina en los siglos XVI y XVII era muy deficiente. Los galenos acostumbraban a recetar purgas o sangrías para curar cualquier enfermedad. Además, en el Siglo de Oro aún se conservaba la idea de que el oficio de médico era patrimonio de los descendientes de los judíos. Los entremesistas aprovecharon estas dos circunstancias para ridiculizar la figura de los doctores y degradar su oficio. El empleo de recursos carnavalescos facilitó dicha tarea. En los entremeses se ofrecían estampas de la vida cotidiana, pero exageradas de tal modo que el público reía de buen grado cuando veía en situaciones escarnecidas a un personaje con el que solían tener trato en la vida diaria. El doctor fue sometido a una acentuada caricatura y degradado hasta límites grotescos, acentuando su ignorancia, codicia y riqueza, y presentándolo en situaciones irrisorias para fomentar la comicidad.

39 Aun cuando la fórmula sea cómica, en el *Entremés famoso: el doctor y el enfermo,* de Benavente, Mormojón acusa al médico de no seguir la ley de Cristo, pues éste dice a los hombres que se amen los unos a otros; los doctores, en cambio, «[...] hacéis al contrario bien vosotros, / pues en lugar de amarnos y querernos, / como en la ley de Dios está ordenado, / nos deseáis dolores de costado, / calenturas, tercianas y otros males, de que enferman también nuestros reales» (p. 601b). Reiteradamente se censura el interés de los médicos por ganar dinero. Tan pronto como oyen que el enfermo posee plata, oro o perlas, los doctores ruegan que traigan al enfermo (*El doctor y el enfermo*, de Benavente, por ejemplo). Al doctor Sanalotodo le entregan «dineros a manos llenas» (p. 703a).

40 Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés,* Madrid, Gredos, 1971, pp. 164-165.

41 *Op. cit.* (nota 40), p. 165.

42 Benavente intentará satisfacer a su auditorio porque en ambos casos los dos médicos son o bien engañados o bien perseguidos.

Los prólogos de la literatura científica del Renacimiento: la cuestión de la lengua[1]

M.ª Jesús Mancho

1. Marco histórico

En la época renacentista, desde el ámbito de la religión al del dominio técnico de la naturaleza brota incontenible un afán imperioso por la novedad, por un ideal utópico con una pretensión reformadora en todos los planos. «Si —en palabras de Maravall— durante los siglos de su vigencia la mentalidad medieval condena las 'novitates' y todas las invenciones en nombre de la tradición, en la segunda parte del Medievo un fuerte cambio se ve ya como característica actitud de una época que empieza»[2]. Lo nuevo, en efecto, constituye un acicate que espolea la curiosidad intelectual de los espíritus más inquietos:

> Assí por cartas d'essa Corte de Vuestra Magestad como de otras muchas partes, tengo entendido el desseo grande que muchos tienen de saber *este nuevo cuerpo que apparece en el cielo*, si es estrella o si es cometa, y que hay differentes opiniones acerca d'esto. (Muñoz, Jerónimo, *Libro del nuevo cometa,* Valencia, Pedro Huete, 1573).

La descripción de las maravillas que atesora lo nuevo causa extrañeza:

> Ponerlo, asimismo, *en otro lenguage que nunca estuvo es cosa nueva* y en algunos es causa de admiración y en otros, de menosprecio, porque cada cosa tanto es mas preciada y tenida, quanto es más trabajosa y difícil de alcanzar. (Herrera, Gabriel Alonso de, *Agricultura general*, Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1513)[3],

1 Este trabajo se inserta en el marco de los proyectos BFF2001-1198 —financiado por la DGICYT— y SA 070/002 —financiado por la Junta de Castilla y León.

2 Maravall, José Antonio, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998², p. 40.

3 Hemos transcrito la edición de Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996. Esta edición se basa, a su vez, en la última corregida por Herrera en 1539, que fue reimpresa en Madrid en 1620.

lo que en grado sumo se aplica a la propia Divinidad:

> Y hasta el último día del juicio van viendo [los hombres y los ángeles] en Él [Dios] tantas *novedades*, según sus profundos juicios y acerca de las obras de su misericordia y justicia, que siempre les hace *novedad* y siempre se maravillan más. (San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, Declaraciones, 13, 8).

Así, pues, «la cupiditas rerum novarum es reconocida como una inclinación constante de la naturaleza humana en el siglo XVI, y a ella se liga la capacidad inventiva y la estimación general de la misma»[4]. La novedad era también garantía de éxito editorial, y, por consiguiente, de rentabilidad económica:

> Ni hemos hecho como otros d'este tiempo, los quales, para que parescan sacar a luz *alguna cosa nueva*, no hazen sino disfraçar las obras y trabajos de los authores, y de buenos authores muchas vezes sacan cosas no buenas, y las quieren vender al vulgo por buenas, dissimulando el nombre del author, o poniendo el suyo, o algún otro fingido, para aplazer al vulgo *con la novedad*, y para poderla vender y allegar dineros por qualquier vía. (Abraham Ortelio, *Teatro de la Tierra Universal*, trad. Cristóbal Plantino, Amberes, Cristóbal Plantino, 1588).

En este contexto histórico de exploración de ámbitos nuevos de conocimiento, España ocupa una posición avanzada dentro del conjunto de naciones de su entorno europeo. La monarquía española, además, estimula y alienta el cultivo de unas disciplinas variadas y novedosas que surgen fuera de la tradicional planificación universitaria, por encima y más allá de los claustros, incentivadas por el auge de una activa industria editorial[5] que permite satisfacer una demanda social generalizada. De esta manera, este tipo de literatura científica constituye un instrumento decisivo para el desarrollo económico y la modernización de una sociedad expansiva[6], como lo era la del Renacimiento hispano.

4 Maravall, José Antonio, *op. cit.* (nota 2), p. 68.

5 Véanse al respecto Maravall, José Antonio, «La imprenta, base de una cultura en expansión», *op. cit.* (nota 2), pp. 555-557 e Infantes, Víctor, «La educación, el libro y la lectura», en *Historia de España*. Menéndez Pidal, vol. XXI. *La cultura del Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 5-50.

6 Sobre este concepto véase Maravall, José Antonio, «La imagen de la sociedad expansiva en la conciencia castellana del siglo XVI», en *Estudios de Historia del pensamiento español, Época del Renacimiento*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, pp. 271-315.

En los prólogos de estos tratados[7], los representantes de este humanismo científico ofrecen sus reflexiones personales, tanto acerca de la materia sobre la que tratan sus propias obras como sobre la lengua en la que se han expresado, es decir, el español. Aunque planteadas desde una perspectiva personal y empírica, estas opiniones encierran un gran valor, a lo que se suma el hecho de ser prácticamente desconocidas, dado el marco científico y técnico en que se insertan, tradicionalmente relegado por los historiadores de la Lengua Española.

2. La elección de la lengua castellana o española como vehículo expresivo

Algunos de estos autores manifiestan expresamente, con conciencia plena de su originalidad, el doble orgullo de ser los primeros en tratar estos temas y declararlos precisamente en castellano[8]:

> Mas pienso yo no aver tentado pequeña *empresa en ser el primero que escrivió de esta materia en nuestro castellano* y abrir la puerta a otros. (Herrera, Gabriel Alonso de, *Agricultura general*, Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1513).

En el trasfondo de tal elección se revela el sentimiento de una conciencia de comunidad[9], por lo que el castellano se identifica con la *lengua española*:

> Hágola de presente en *castellano, porque gozen d'ella luego todos nuestros españoles*. (López de Gómara, Francisco, *La primera parte de la historia general de las Indias, que contiene la conquista del Perú*, Amberes, Martín Nucio, 1554).

7 El elenco de prólogos que constituyen la base de nuestro trabajo ha sido editado con el título *Pórtico a la ciencia y a la técnica del Renacimiento* (Publicaciones de la Universidad de Salamanca-Junta de Castilla y León, 2001). Buena parte de estas obras configura el corpus del *Diccionario de la Técnica del Renacimiento Español*, proyecto que actualmente se lleva a cabo en el Centro de Investigaciones Científicas de la Universidad de Salamanca.

8 Lo cual traduce su modernidad. Maravall, José Antonio («La pretensión de originalidad», *op. cit.* (nota 6), p. 51, n. 21), recoge precisamente el testimonio de Herrera, si bien no éste mismo que ofrecemos aquí.

9 Véase Maravall, José Antonio, «La pertenencia a la comunidad. La lengua como creación», *op. cit.* (nota 2), pp. 400-407. Aquí se acogen más testimonios de este sentimiento, ejemplificados en escritores portugueses.

La huella de un inequívoco nacionalismo lingüístico[10] es palmaria, incluso, entre hablantes de otras lenguas o dialectos peninsulares:

> Yo, ahunque lastimado también de mis primeros maestros y poco exercitado, assí en las buenas letras (que tarde he aprehendido), como en *la lengua spañola (que, allende de ser aragonés, en muchos años de peregrinación habré algún tanto olvidado)*, con *desseo de ayudar en algo a my nasçión*, tuve por bien de hurtar a otros mayores estudios y occupaciones mías algunos ratos de trabajo *para poner en lengua española* la *Geometría vulgar* de Oroncio. (Lastanosa, Pedro Juan de, trad., *Los dos libros de la geometría práctica de Oroncio Fineo Delphinate*, s.l., s.i., 1554).

Claramente se valora la ilustración de la lengua obtenida gracias a la aportación de las obras científicas,

> Que assí, no solamente los del vulgo se podrán levantar en el entendimiento y razón con el conoscimiento de cosas, *mas ahun nuestra vulgar lengua rescibiría gran ornamento y copiosidad trabajando en ella doctos y sagaces ingenios, pues la prinçipal virtud de cada lengua es la que de las doctas limas recibe.* (Lastanosa, Pedro Juan de, trad., *Los dos libros de la geometría práctica de Oroncio Fineo Delphinate*, s.l., s.i., 1554).

De la confluencia de estos factores se deriva la convicción del elevado grado de madurez expresiva alcanzado por la lengua española, cuyas cualidades y excelencia encomian algunos escritores en párrafos que constituyen auténticas apologías[11]:

> Me paresce que, traduziendo estas artes en lengua española, no se prophanan, pues, *entre todas las lenguas vulgares, sin perjuyzio de las otras, se puede bien dezir es la más abundante, vi-*

10 Véase Alvar, Manuel, «La lengua y la creación de las nacionalidades modernas», *Revista de Filología Española*, LXIV (1984), pp. 205-238. Asimismo, Ynduráin, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, especialmente los apartados «Humanismo y razón de estado» y «Humanismo y política», Madrid, Cátedra, 1994, pp. 115-128.

11 Sobre este asunto puede verse Ruiz Pérez, Pedro, «Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento», *Criticón* 38 (1987), pp. 15-44. Lore Terracini se refiere asimismo a «una tradizione, quella in cui la cultura spagnola va trovando motivo di nobiltà e d'orgoglio, che con l'inoltrarsi del Secolo d'Oro va progresivamente arretrando nel tempo» (*Lingua come problema nella letteratura sapgnola del Cinquecento*, Torino, Stampatori Editore, 1979, p. 126).

> *ril y sonora y más común a diversas naciones y pueblos del mun*do. (Frisio, Gemma, *Cosmographía* de Pedro Apiano, Amberes, Gregorio Bontino, 1548).

3. La dialéctica entre el latín y el español

A la hora de redactar sus obras, los autores se ven obligados a elegir entre el latín y el castellano, en tanto que instrumentos de comunicación científica. Quienes optan por el vulgar esgrimen diferentes razones, entre las que prima el reconocimiento de la existencia de una amplia gama de lectores potenciales desconocedora de la lengua del Lacio:

> La otra difficultad y de maior inconveniente es *aver muchas personas de mucho ingenio y curiosidad, y inclinadas a saber, que, por no saber latín, desean* de emplear su abilidad y tiempo en cosas que con mucho gusto los podían entretener y divertir de muchos males que la oçiosidad acarrea. (Gómez, Gabriel, *Libro de la esphera del mundo en romance y por estilo muy claro y fácil a todos, con un tratado de Cosmographía mui provechoso*, Ms., Biblioteca Universitaria de Salamanca, 1589).

La necesidad de difusión de los contenidos justifica la elección del castellano, e incluso la traducción de las citas de las autoridades y de las fuentes latinas[12]:

> Pero, con todo, para suplirlo, he procurado dar a mis razones buena compañía, autorizándolas con lugares de la divina Escritura, con el Derecho Civil, Canónico y Real, con autoridades y dotrinas de filósofos e historiadores, y otros autores gravíssimos, *poniendo sus formales palabras adonde me ha parecido que es menester, y bolviéndolas en castellano, para que los que no entienden el latín passen, en viéndolo, adelante, sin perder el estilo a su declaración.* (Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las Artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600).

12 Incluso en el ámbito de la espiritualidad. Un ejemplo paradigmático lo proporciona San Juan de la Cruz, quien en la segunda redacción del *Cántico Espiritual* (1580) traduce sistemáticamente las citas bíblicas, lo cual era una manera de difundir y divulgar los textos Sagrados entre quienes desconocían el latín —sus hermanas de hábito, representadas por la Madre Ana de Jesús, a las que, evidentemente y en primer término, estaba dedicada la Declaración de las *Canciones entre el alma y el Esposo*.

Tal postura suponía el reconocimiento de la dignidad de la lengua española y su equiparación con la latina, en estricto paralelismo lingüístico que deja al descubierto un relevante orgullo nacional:

> Sería razón que, *como los latinos la saben en su lengua* (porque en ella [la Arquitectura] se escrivió al principio), *assí los españoles en lengua castellana la supiessen.* (Urrea, Miguel de, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Pollió*n, Alcalá, Juan Gracián, 1582).

En consecuencia, desde presupuestos que dejan al descubierto una cierta consideración de la lengua como un instrumento político[13], el papel del emperador latino será ahora asumido por el monarca hispano, a quien, significativamente, van dedicadas muchas de estas obras:

> Y si él [Vitrubio] *dedicó su libro en latín al emperador de los romanos, ¿no será más razón que yo offrezca a Vuestra Magestad este libro en español, como el Emperador de los españoles*, y de lo mejor del mundo? (Urrea, Miguel de, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Pollión*, Alcalá, Juan Gracián, 1582).

4. El auge de las traducciones

En esta época de impronta humanística[14] y generalización de una mentalidad divulgadora de raíces pedagógicas, se produce un sensible incremento de las traducciones[15]. La trascendencia de estas versiones españolas para la defensa y ennoblecimiento de la lengua española es puesta de relieve por algunos de sus principales representantes:

> Una de las cosas en que más diligencia avrán de poner los vassallos de Vuestra Magestad *es en el estudio de su propria lengua y en procurar enriquecerla, no solamente con los libros escritos*

13 Sobre esta cuestión véase Carrera de la Red, Avelina, *El «problema de la lengua» en el humanismo renacentista español*, Valladolid, Universidad-Caja de Ahorros de Salamanca, 1988, pp. 108-153; véase, asimismo González Manjarrés, Miguel Ángel, *Andrés Laguna y el humanismo médico*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, p. 262.

14 Véanse Gil, Luis, «Líneas maestras del humanismo español», en *Historia de España.* Menéndez Pidal, vol. XXI. *La cultura del Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 211-303 e Ynduráin, Domingo, *op. cit.* (nota 10), pp. 115-128.

15 Sobre el tema de las traducciones en el Renacimiento es útil la síntesis que ofrece González Manjarrés, *op. cit.* (nota 13), pp. 199-213.

> *de su principio en ella, sino con todos los buenos que en las otras se hallan*, para que los grandes ingenios y entendimientos, que esta provincia produze en tanta abundancia, tuviessen el pasto que dessean, junto con mucho acrescentamiento. (Urrea, Miguel de, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Pollión*, Alcalá, Juan Gracián, 1582).

Por este procedimiento se dieron a conocer Vitrubio, Dioscórides, Euclides, Plinio y otros escritores de la antigüedad greco-latina, junto con diversos autores extranjeros modernos. Entre las razones aducidas para justificar la labor traductora destaca precisamente la utilidad de las materias técnicas (*artes útiles*), así como el desconocimiento del latín y las escasas posibilidades de aprendizaje para una extensa franja social integrada por personas con inquietudes y curiosidad intelectuales, pero alejadas de los muros de los Estudios Universitarios o eclesiásticos:

> Y porque entre todas las gentes que agora biven en el mundo ninguna ay que más aya navegado los mares d'él, ni costeado y calado la tierra, que los naturales de España, *y muchos d'ellos, pudiendo approvecharse d'este libro, tanto a propósito de su inclinación y occupación, por carecer de lengua latina*, no sienten el gusto y provecho que podrían sacar, determiné yo (con voluntad y beneplácito del autor) *traduzir en castellano lo que los romancistas dessearían tener traduzido, y* communicarlo con todas naciones de España que commúnmente entienden castellano. (Plantino, Cristóbal, trad., Abraham Ortelio, *Teatro de la Tierra Universal*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1588).

En una conclusión que delata, sin duda, un anhelo optimista, se confía en que en un futuro aumentará el número de personas capaces de acceder a la lectura directa de los textos, sin ningún tipo de intermediarios, pues, por experiencia propia, se admiten las limitaciones de la traducción. Es decir, se sustenta el convencimiento de que, por muy bueno que sea el traductor, en algún momento de su tarea acaba convirtiéndose en un *traditore*:

> Espero que con *el verdadero conoscimiento de cosas bolveremos poco a poco al de las lenguas, para que pueda cada uno ayudarse mejor de los inestimables thesoros antiguos, los quales, por bien que nos trabajemos en mudarlos de su primero lugar, pierden mucho de su ser y quillate*. (Lastanosa, Pedro Juan de, trad., *Los dos libros de la geometría práctica de Oroncio Fineo Delphinate*, s.l., s.i., 1554).

La moda de las traducciones no responde a una necesidad específica de España, sino que deriva de circunstancias que afectan al conjunto de las naciones europeas. Por ello, no pocas veces se reproduce la labor llevada a cabo con anterioridad en otras lenguas, en un evidente deseo de emulación típico del espíritu renacentista:

> Pues, *por imitar a las otras naciones que tienen traduzida esta architectura en sus lenguas*, Miguel Urrea, architecto, natural de la villa de Fuentes, de la diócesi de Toledo, y Juan Gracián, impresor, vezino de Alcalá, desseando hazer a su Magestad algún servicio y aprovechar a sus vasallos, tomaron trabajo de *traduzir esta Architectura de Vitruvio de lengua latina en castellana* (Urrea, Miguel de, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Pollión*, Alcalá, Juan Gracián, 1582).

La excelencia del tratamiento otorgado por autores célebres es otro de los motivos más frecuentemente alegados:

> Me pareció bolver en nuestro lenguage, con mucha costa y trabajo, al *famoso Architecto Vitruvio, tan celebrado de los romanos y tan señalado entre ellos, en tiempo que esta arte estuvo en la cumbre de su estimación.* Moviome a no echar de ver los inconvenientes que d'esta empressa se me podrían seguir y a la difficultad grande que tiene este auctor [...], *el entender la excellencia y verdad con que trata esta materia, la importancia d'ella y la utilidad que se seguirá de que tengan tal maestro los buenos artífices que comiençan a florecer en España*. (Urrea, Miguel de, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Pollión*, Alcalá, Juan Gracián, 1582).

Esta relevancia es la que promueve la consulta de manuscritos griegos, en un claro afán humanista por mejorar la fidelidad de los textos y, en consecuencia, la calidad de las traducciones. Así sucedió con la de Dioscórides realizada por Andrés Laguna, quien se jacta de haber llevado a cabo la versión más perfecta realizada hasta entonces:

> El doctor Juan Páez de Castro, varón de rara doctrina y digníssimo coronista cesáreo, me ayudó para la mesma empresa con *un antiquíssimo códice griego y manuscripto del mesmo Dioscórides*, por medio del qual restituý más de 7000 lugares, en los quales hasta agora tropeçaron todos los intérpretes de aquel author, ansí latinos como vulgares, por donde se puede justamente alabar toda España, *que le tiene ya transferido y más fielmente en su lengua española*, que jamás se vio en la latina, lo qual podrán fácilmente juzgar aquellos que

> quisieren conferir mi translatión con todas las otras. (Laguna, Andrés, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, acerca de la Materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Amberes, Juan Latio, 1555).

En esta tarea no faltan quienes defienden la utilización directa de los grandes maestros de la Antigüedad y desdeñan la labor de autores coetáneos extranjeros en el marco de la pugna entre *anciens et modernes*[16]:

> El segundo y cuarto libro[s] se han comentado de otros no infelizmente, pero como se han dexado por declarar muchos lugares escuros, ansí han expuesto otros fuera de lo pretendido del autor. No digo esto con ánimo de escurecer las vigilias agenas, que no hay cosa más lexos de mi condición, sino porque entienda el estudioso lector *la poca alhaja que me han hecho los modernos escriptores y que, por la mayor parte, me he valido de los antiguos autores y códices más castigados* para hazer este servicio a la república, por mandado del invictísimo Philippo Segundo presente, si alguno es, y [a quien] conviene se agradezcan los trabajos d'esta obra. (Huerta, Gerónimo de, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo,* Madrid, Luis Sánchez, 1624).

En otros casos, sin embargo, se funden los autores antiguos con los modernos[17], en igualación o incluso primacía de los últimos, lo que presupone una íntima convicción optimista de progreso[18], en buena medida cimentada en la conciencia de superioridad inherente a las nuevas técnicas y al valor otorgado al empirismo científico y a la razón:

16 Naturalmente, se trata de un concepto de antigüedad distinto al de la Edad Media y que apunta a una nueva y culta acepción, por la que se designa «el tiempo definido, cualquiera que sea la precisión con que esto se haga, en que vivieron aquellos grupos paradigmáticos de griegos y romanos» (Maravall, José Antonio, «La formulación del paradigma histórico-cultural de la Antigüedad», *op. cit.* (nota 2), p. 286).

17 «La exaltación de lo moderno frente a lo antiguo sobre la base del progreso técnico llegó a ser un lugar común para los tratadistas de arte militar, ingeniería, arte de navegar, beneficio de los minerales y agricultura, así como para los que se ocuparon de cálculo mercantil y de las «nuevas medicinas» procedentes de América» (López Piñero, José María, «El renacimiento en la ciencias», en *Historia de España,* Menéndez Pidal, *La cultura del Renacimiento (1480-1580),* Vol. XXI, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 331).

18 «La idea de progreso no significaba solamente la superioridad de lo moderno en el terreno técnico, sino también en el propiamente científico. La superación de los antiguos significó, por ello, la paulatina sustitución del principio de autoridad de los clásicos como criterio científico por la experiencia y la razón personales». (López Piñero, José María, *op. cit.* (nota 17), p. 332). Véase asimismo, Maravall, José Antnio, «'Progreso' y 'cultura': la dinámica del curso temporal», *op. cit.* (nota 2), pp. 582-586.

> *Aquí está contenido el sumario de cada yerva o planta, según Dioscórides, Galeno, Plinio, Paulo Egineta y este autor, Leonardo Fuchsio, con muchos antiguos y modernos médicos*, assí por conservar la sanidad, como por curar las enfermedades han dexado escrito. (Járava, Juan de, *Historia de yervas y plantas con los nombres griegos, latinos y españoles*, Amberes, Herederos de Arnaldo Byrcman, 1567).

En consecuencia, a la hora de enumerar a las autoridades, el desglose se comprende, junto a los representantes de la antigüedad clásica y medieval, nombres de autores modernos[19], constituidos así en paradigma equivalente, e incluso superior, al atribuido a los pretéritos:

> Confieso averme aprovechado de algunos libros de hombres sabios y muy doctos en las sçiençias que tracto, a los quales, por no pareçer yngrato, no dexaré de publicar aquí sus nombres, y son: Joanes de Sacrobusto, Jacobo Fabro, Françisco Capuano, Joanes de Monteregio, Stoflerino, el Venerable Beda, Guillermo Egidio, Geraldo Cremonense y Georgio Purbacho, Michael Scoto, Campano, Joan Fernelio, Pedro Apiano, alemán, Oronçio, Joan Sconero, Sevastián Mostero, etc., cogiendo d'ellos y de sus verdes y deleytosos prados de buena doctrina las flores que me pareçió convenir para la fábrica d'este pañal de muy fina y preçiosa miel y sçiençia de Astronomía, que a Vuestra Magestad va dedicado, con título de *Astronómico Real*. (Santa Cruz, Alonso de, *Sobre el astronómico real*, Ms.).

En algún momento la que fuerza a los autores a consultar versiones en otros idiomas es la falta de conocimiento de lenguas clásicas [20]:

> Pues, *ignorando yo la lengua latina con las demás letras humanas* que a otros sobran para filosophar, y no haviendo aprendido

19 «Hemos visto, en otros muchos pasajes de nuestros escritores del XVI y XVII, la voz «moderno» acompañar a personajes, hechos, obras, etc., que alcanzaban la más alta estimación y que, en consecuencia, hacían a su vez estimable la calidad de moderno. Pero llega un momento, desde mediados del XVI, en que esa calidad de por sí es estimable y se usa como calificación favorable, enaltecedora de personas, uso, obras, modas, etc., las cuales se reputan valiosas por esa condición de modernas» (Maravall, José Antonio, *op. cit.* (nota 2) p. 385. Sobre este aspecto y otras cuestiones derivadas véase Maravall, José Antonio, «La continuidad, principio de las culturas europeas» y «El proceso de la cultura como un curso fluvial» (*op. cit.* (nota 2) pp. 373-386).

20 El sentido es el del avance de la cultura en una línea de mejora y enriquecimiento ascendente, tal como defiende Maravall («Hacia una visión secularizada e inmanente del avance histórico», *op. cit.* (nota 2), pp. 581-611).

> de voz viva los elementos del solo introductor d'ellos, Euclides Megarense, sino por sólo el estudio que con suma affición (en intervalos) e hecho en estos estados, de 13 años a esta parte, *leyendo en italiano y francés* (los ratos desocupados) sus primeros nueve libros que tratan de los admirables efectos de las dos hermanas *Mathemáticas*, y procurando rastrear lo más que he podido en el décimo, por no ignorar el origen de la industriosa álgebra, a sido su divina Magestad servido dexarme hallar lo que a los que con mucho estudio les ocultó. (Molina Cano, Juan Alfonso, *Descubrimientos geométricos*, Anvers, Andrea Bacx, 1598).

Del mismo modo, Andrés de Poza exhibe su formación plurilingüe[21], que le facilitó la tarea de poner a disposición del lector las aportaciones de otros países:

> Sabré deziros, amigo lector, que *aquí he juntado lo más curioso que se halla escrito en las lenguas italiana, francesa, inglesa y flamenca*, pareciéndome que nuestra nación, como más interesada con más justa razón, devía tener noticia de quanto en esta materia se uviesse escrito. Suplícoos tengáys por bueno mi cuydado y zelo, porque *la voluntad y intención ha sido de aprovecharos con las lenguas de que tengo noticia.* (Poza, Andrés de, *Hydrographía la más curiosa que hasta aquí ha salido a luz, en que demás de un derrotero general se enseña la navegación por altura y derrota y la del este-oeste, con la graduación de los puertos y la navegación al Catayo por cinco vías diferentes,* Bilbao, Mathías Mares, 1584).

En ese esfuerzo por llevar a cabo su empresa[22], los traductores, de acuerdo con directrices humanistas, intentan aplicar ciertas reglas de raigambre clásica que potencien las versiones *ad sensum* por encima de la traducción *ad verbum*:

> Tomaron trabajo de traduzir esta *Architectura* de Vitruvio de lengua latina en castellana, en la qual tradución siempre tuvieron cuydado y principal intento *de trasladar la verdad como está en*

21 Sobre el ambiente plurilingüe en Flandes véase García Asensio, María Ángeles, «Testimonios españoles sobre el plurilingüismo de los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII», en Martinell Gifre, Elsa y Piñol, M.ª Cruz, eds., *La conciencia lingüística en Europa*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 291-308.

22 Para que una traducción fuera considerada de buena calidad, debía cumplir los requisitos siguientes: «conocer bien el lenguaje del autor, la lengua de la que traduce y la materia sobre la que trata el autor» (Flórez, Cirilo, García Castillo, Pablo y Albares, Roberto, *El humanismo científico*, Salamanca, Caja Duero, 1999, p. 101).

> *el original latino, como entenderán los que cotejaren el romance con el latín. No se puede trasladar una palabra por otra, pero tiénese intento al verdadero sentido*, que es la mejor manera de traduzir, como Horacio escrive en el *Arte Poética*. (Urrea, Miguel de, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Pollión*, Alcalá, Juan Gracián, 1582).

Pero, asimismo, el estilo del autor traducido intenta reproducirse hasta donde sea posible[23]:

> No es poco desenterrar un tesoro escondido por tantos siglos en las entrañas de su dificultad, y adaptar nombres tan peregrinos a cosas que traemos entre las manos, *y expresar en nuestra [lengua] hespañola un estilo de quien está dicho que, si las Musas hablaran, en este lenguage y no en otro lo hizieran, exprimiendo no sólo los conceptos d'este autor, mas la fuerza de su elocuencia, el movimiento de sus labios y el susurro de sus palabras* [...] *Excusado será detenernos en encarecer la doctrina y estilo pliniano.* (Huerta, Gerónimo de la, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo,* Madrid, Luis Sánchez, 1624).

Y se pondera su dificultad:

> Siendo cierto quán diffícil cosa sea hablar bien y rimado en estas artes mathemáticas, y mayormente en lengua vulgar, donde faltan muchas de las necessarias palabras, algunas vezes he sido también forçado, *assí por la propriedad de nuestra lengua como por el particular stylo del auctor*, trastocar, añadir y quitar algo, teniendo siempre ojo a que l'arte parezca en español la más clara y cumplida que me fuere posible. (Lastanosa, Pedro Juan (tra.), *Los dos libros de la geometría práctica de Oroncio Fineo Delphinate*, s.l., s.i., 1554).

Los traductores coinciden en señalar como uno de los mayores obstáculos la abundante presencia de tecnicismos y neologismos:

> Y la intención *d'este provecho me le hizo poner en romance* ... Lo qual, empero, *no ha causado poca dificultad, trabajando (como era necessario) de dar al romance, no solamente el sentido, mas aun las proprias palabras que los textos y doctores ponen en latín.* (Alcalá, Luis, *Tractado en que a la clara se ponen*

23 En estos aspectos, el modelo clásico de traductor lo proporcionó Cicerón, como señalan Flórez, García Castillo y Albares, *op. cit.* (nota 22) p. 101.

> *y determinan las materias de los préstamos*, Toledo, Juan de Ayala, 1543).

En tanto que desempeñan funciones eminentemente designativas en un ámbito especializado, tales términos resultaban poco conocidos para un público extenso, de donde derivaba su oscuridad:

> No dexo de conocer que agora, a los principios, se hará diffícil a muchos admitir *algunos vocablos inusitados, pero es menester tener çufrimiento en las orejas*. Porque, de que les tomamos las mercaderías, tomamos los nombres con que se trata d'ellas. (Frisio, Gemma, *Cosmographía* de Pedro Apiano, Amberes, Gregorio Bontino, 1548).
> Moviome a no echar de ver los inconvenientes que d'esta empressa se me podrían seguir y a la difficultad grande que tiene este auctor, assí por ser difficultosa la materia y poco aparejada para eloqüencia, como *por ser los términos d'ella tan escuros y escabrosos*. (Urrea, Miguel de, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Pollión*, Alcalá, Juan Gracián, 1582).

En consecuencia, uno de los aspectos más arduos era su comprensión y traducción, así como su adaptación a las reglas morfológicas del español:

> Y porque todas aquellas cosas de que los doctores tratan en las Escuelas *tienen ciertos vocablos y términos propios* y anejos a su manera de decir para se declarar, *los quales es gran dificultad traerlos al castellano con aquella mesma fuerça y significación que suenan en latín*. Por tanto, supla en qualquiera cosa las faltas el christiano lector. (Villalón, Cristóbal de, *Provechoso tratado de cambios y contrataciones de mercaderes y reprovación de usura*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1542).

Como no podía ser menos, en esta tarea también era procedente emular a los romanos cuando adaptaban términos del griego:

> Ni dexaron los latinos de sentir fatiga al tiempo que començavan a traduzir las artes de griego en latín, en tanto que fueron forçados usar de muchos vocablos que traýa consigo la disciplina.Y el mesmo trabajo, si no me engaño, sienten todos los que se exercitan en trasladar de otra lengua en nuestra española, so cuya corrección y emienda sale esta obrezita a luz, y no de aquéllos que, como mal pláticos, son más fáciles a reprehender que imitar. (Frisio, Gemma, *Cosmographía* de Pedro Apiano, Amberes, Gregorio Bontino, 1548).

Los mismos problemas se presentaban en la adaptación de términos técnicos de otras lenguas europeas:

> Primeramente, se ha de saver que *los nombres que digo en todas las partes de las piezas y de las cosas necesarias a ellas, los he tomado de los que se usan en los estados de Flandes y en éste de Milán, donde he servido mandando la artillería; sin aver podido poner los usados en España, por no aver servido en ella y por no saverlos*, aviéndolos declarado tanto, que con facilidad entenderán lo que es cada cosa, para confrontarla y por ella saver lo que es la persona práctica en las de España. (Lechuga, Cristóbal, *Discurso del Capitán Cristóval Lechuga, en que trata de la artillería y de todo lo necessario a ella, con un tratado de fortificación y otros advertimientos*, Milán, Marco Tulio Malatesta, 1611).

En definitiva, los traductores tienen plena conciencia de que la labor traductora es una empresa más compleja que la de verter simplemente unas palabras en otra lengua, y, por consiguiente, se consideran justos merecedores de reconocimiento público:

> Y si Plinio mereció inmortal fama y que le agradeciese su edad y las que le havían de suceder, sacar de tan numerosa caterva de autores en compendio tan sublime y alta docrina, hallándola clara, distincta y bastentemente dilatada, *¿qué se dirá que haze el que, no sólo la tiene que trasladar, pero entender e ilustrar, aprobar, improbar y hazer censura y juicio d'ella, hallándola tan cifrada y desgajada de los autores de donde la sacó y apartada de otras cláusulas que havían de darle luz y hazer más inteligible?* (Huerta, Gerónimo de la, trad., *Historia natural, de Cayo Plinio Segundo,* Madrid, Luis Sánchez, 1624).

5. Conclusiones

En los prólogos de sus obras, los autores ofrecen el testimonio vivo de sus inquietudes, bien acerca de disciplinas que estaban surgiendo pujantes y vigorosas por entonces, o bien de otras materias que ellos estaban contribuyendo a consolidar y a hacer progresar con su impagable esfuerzo. Pero, a la vez, los representantes de tal renovación científica ponen de manifiesto sus reflexiones sobre otra tarea, no menos ardua y original, como era la de plasmar esos nuevos contenidos y modelos de conocimiento en la lengua castellana o española, elevada de rango y ennoblecida gracias a su empeño. La coincidencia —y, a veces también la discrepancia— en el enfoque, planteamiento y conclusiones con respecto

a distintas cuestiones de carácter lingüístico es altamente reveladora de las tensiones propias de la apertura mental de una época vitalista. Esta labor, no por menos reconocida, es de inferior importancia desde el punto de vista de la historia de nuestra lengua y cultura. Las sesiones de este VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro constituyen el marco idóneo para profundizar algún tanto en esta legítima reivindicación histórica.

Teatro novohispano del siglo XVI: escenografía y fiesta pública

Beatriz Mariscal Hay

—¿Ya te haces coplero? Poco ganarás a Poeta, que hay mas que estiércol; busca otro oficio; más te valdrá hazer adobes un día que quantos sonetos hizieres en un año[1].

Con esta irónica recomendación, tantas veces citada, que hace *Murmuración* a *Remoquete* en el Coloquio *«Del bosque divino donde Dios tiene sus aves y animales»*, Fernán González de Eslava no sólo hace referencia a una realidad sociológica de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI —la abundancia de poetas que pugnaban por premios y favores de autoridades civiles y eclesiásticas—, sino que nos da una importante pista relativa a la particular motivación que lo llevó a componer esa obra tan compleja desde el punto de vista textual y dramático: la dura competencia a la que se enfrentaba quien pretendiera obtener el contrato para elaborar la principal pieza dramática que habría de representarse durante la fiesta de *Corpus Christi*.

Las noticias que tenemos sobre la representación de la mayor parte de los dieciséis *Coloquios espirituales* de González de Eslava son escasas y, en general, poco precisas, pero por su naturaleza y por datos internos a los textos podemos asumir cuáles fueron escritos para las celebraciones que se hacían en la ciudad de México el día de *Corpus*. Eslava era un poeta profesional que componía piezas dramáticas con miras a su representación pública, si bien sus coloquios llegaron a la imprenta pocos años después de su muerte, publicados por su amigo, el agustino Fernando Vello de Bustamante[2].

¿Con quién competía Fernán González de Eslava como autor dramático para las fiestas de *Corpus Christi*?

Al abultado número de poetas avecinados en Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI, habría de sumarse en 1585 el iluminador Luis

1 González de Eslava, Fernán, *Coloquios Espirituales y sacramentales*, ed. Othón Arróniz, México, UNAM, 1998. Todas las citas de los Coloquios se basan en esta edición.

2 La edición de Vello de Bustamante fue publicada en México en la imprenta de Diego López Dávalos en 1610.

Lagarto, que llega a México para trabajar en la obra de renovación de la catedral mexicana, después de haber trabajado en la catedral de Granada con el iluminador Lázaro de Velasco. Lagarto contaba además con el patrocinio nada menos que del Virrey Villa Manrique, quien llegó a México igualmente en 1585 y lo nombró Maestro de Primeras Letras y Examinador Sinodal del colegio de San Juan de Letrán, en 1586. Su cercanía con las autoridades políticas y eclesiásticas y su doble actividad profesional como pintor-iluminador y maestro de letras habrían de situar a Luis Lagarto en una posición privilegiada para competir con González de Eslava y demás aspirantes a los contratos para las representaciones de las fiestas de *Corpus*.

El hecho es que el recientemente llegado Luis Lagarto, «cristiano viejo» como lo exigía el puesto de maestro de escuela que ocupaba, iluminador y poeta, obtuvo en 1592, 1593 y 1594 el encargo de componer los autos, comedias y danzas de gigantes para las fiestas de *Corpus* patrocinadas por el ayuntamiento de la ciudad de México[3].

No conocemos los textos de las obras que presentó en esas fiestas, y podrían no ser originales, pero sabemos que escribía poesía. Pérez de Salazar señala que era «autor de coplas a lo divino y a lo humano», algo que está confirmado por el registro del pago que le hizo el cabildo de Puebla en 1606 por «componer las chanzonetas que se han de cantar a la llegada del Sr. Obispo»[4]. En lo que concierne al diseño de la escenografía, un aspecto muy importante de la representación de esas piezas, Lagarto seguramente echaría mano de su experiencia como pintor e iluminador de letras y retablos en los que predominaban figuras emblemáticas, duendes, dragones y querubines. Una muestra de lo que hacía como iluminador nos la proporciona el libro con los emblemas del arco triunfal que comisionó el ayuntamiento de Puebla de los Ángeles en 1603 para recibir al Virrey marqués de Montesclaros[5].

Lo que sí está muy bien documentado son los pagos que recibió por las representaciones de las fiestas de *Corpus*. En acta del Cabildo de la ciudad de México del 27 de febrero de 1592 se registra el acuerdo de que «se dé libranza al mayordomo de ochocientos cincuenta pesos que

3 Véase Tovar de Teresa, Guillermo, *Un rescate de la fantasía. El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos xvi y xvii*, México, Fomento de Cultura Banamex, 1988, p. 29.

4 No considero atinada la propuesta de Guillermo Tovar de Teresa de que el desconocido poeta «Lagareo», autor de dos sonetos que aparecen en el cancionero recopilado en Nueva España (*Flores de baria poesía*), sea Luis Lagarto, ya que el manuscrito está fechado en 1577 y Lagarto no llegó a México hasta 1585. *Cfr.* Peña, Margarita, *Flores de baria poesía,* ed., México, UNAM, 1980.

5 Véase Tovar de Teresa, *op. cit.* (nota 3), p. 27.

pagó a Luis Lagarto por orden de Andrés Vásquez por la comedia de la fiesta del corpus christi atento que la pagó por orden del dicho que era comisario desta ciudad»; el 14 de mayo de 1593, el cabildo acuerda que: «Se dé razón a la ciudad del parte del señor Alonso Domínguez como está concertado por el señor Visorrey y por él de hazer los tres autos para la fiesta del corpus christi lo qual haze y se obligó a Luis Lagarto en mil pesos de oro común». En este mismo año se le otorgan seiscientos pesos de oro común para hacer los carros para la fiesta del *Corpus*, además de que se le encargó la danza de los gigantes, lo que le aportó otros trescientos pesos, las sedas para el vestuario y «la herramienta de los carros». Finalmente, el 2 de mayo de 1594 se acuerda: «Que se libre a Luis Lagarto los mil y trescientos pesos de oro común que los señores comisarios concertaron [para] la fiesta del corpus christi deste año...»[6].

Contratos bastante interesantes para cualquier poeta profesional que seguramente vería en las puestas en escena de Lagarto fórmulas exitosas que bien valdría la pena tomar en cuenta a la hora de hacer sus propias propuestas.

Antes de que Lagarto llegara a México, González de Eslava había tenido que competir con otros autores como el bachiller Arias de Villalobos, que fue el beneficiado con el contrato de la representación de *Corpus* en 1589 y quien, a pesar de no haber salido bien librado debido a que no cumplió cabalmente con el compromiso, no cedió en la contienda, y en 1594 solicita, sin éxito, ser el encargado de las fiestas de *Corpus* y de San Hipólito, alegando que las que se habían venido representando los últimos años eran «obras malas y ya vistas en otras partes, además de que han costado más de 1,300 pesos por año y hasta 1,700»[7].

El caso es que para 1595, con la llegada del nuevo virrey, el conde de Monterrey, el beneficiado sería Gonzálo Riancho, actor sevillano, quien alega a su favor haber compuesto muchas comedias divinas y de historia, examinadas y aprobadas por el Santo Oficio de la Inquisición. A partir de ese año, Riancho será también un poderoso contendiente.

La producción dramática de Fernán González de Eslava abarca desde 1565, cuando se representa su «Coloquio Segundo», hasta su muerte, con el fin del siglo, con mayor presencia en las décadas de los setenta y ochenta, si bien él también tiene sus tropiezos[8].

6 *Ídem*, pp. 33-34.

7 *Ídem*, p. 38.

8 Las dificultades de Eslava no resultaron de su incumplimiento de contratos, sino de que se le acusó de ser el autor de un «libello» en contra del Virrey Martín Enríquez, que apareció en la puerta de la catedral mexicana. A pesar de que Eslava alega no ser el au-

Aunque la última noticia sobre la representación de un coloquio de González de Eslava es de 1588, es muy probable que sus coloquios XIII, XV y XVI sean de los años noventa[9], años de madurez en los que continuaba desempeñándose como poeta y compitiendo con otros dramaturgos por los contratos para la representación de la fiesta de *Corpus*. Una apretada competencia que, en mi opinión, lo lleva a componer su ambicioso «Coloquio Diez y Seis»: *Del Bosque Divino donde Dios tiene sus aves y animales.*

El tema del coloquio son los Siete Sacramentos, un tema que ya había utilizado en el «Coloquio V» *De los siete fuertes*[10], representado muy probablemente entre 1572 y 1574[11].

En ese Coloquio, Eslava aprovecha una importante acción de gobierno del Virrey Enríquez, la construcción —en la ruta de la plata— de siete fuertes para la defensa de quienes pretendían extraer las riquezas de las minas zacatecanas y eran atacados por los indios Chichimecas, como despectivamente se llamaba a las tribus nómadas y semi-nómadas de indios guachichiles, zacatecos, guamares, cazcanes, pames y otomíes que habitaban lo que ahora son los estados de Zacatecas, Nuevo León, San Luis Potosí, Guanajuato y Aguas Calientes.

Como se señala en la «loa» con la que se inicia el coloquio, los fuertes dedicados a la defensa de la integridad física de quienes transitaban el camino a Zacatecas eran la equivalencia escénica de los siete sacramentos, dedicados a la defensa del alma humana. Para establecer visualmente el paralelo, cada uno de los fuertes estaba adornado con una imagen relativa al respectivo sacramento: el fuerte del *Bautismo* debía tener a «San Iuán baptizando a Christo», el de la *Confirmación* «la insignia de un Obispo que está confirmando», en el fuerte de la *Penitencia* debía aparecer «una figura vestida de silicio», en el del *Sacerdocio* «un Sacerdote figurado y Obispo que le ordena», en el Sacramento del *Altar* «pintado un cáliz y una hostia con sus candeleros» y en el de la *Extrema Unctión* «un sacerdote y un enfermo».

tor del libelo ni de los entremeses que fueron representados pocos días antes —junto con su «Coloquio Tercero», durante las celebraciones por la consagración del arzobispo Moya de Contreras, que también parecieron injuriosas al Virrey—, fue encarcelado durante 15 días en diciembre de 1574.

9 Véase Othón Arróniz, *op. cit.* (nota 1), p. 42.

10 *De los siete fuertes que el Virrey Don Martín Enríquez mandó hazer, con guarnición de soldados, en el camino que va de la ciudad de México a las minas de Zacatecas para evitar los daños que los Chichimecas hazían a los mercaderes y caminantes que por aquel camino pasaban.*

11 La primera fecha corresponde al año en que se construyen los fuertes, y la segunda a la fecha en que Eslava cae en desgracia del Virrey Enríquez.

Además de conseguir una representación escenográfica de los sacramentos fácilmente comprensible para el público heterogéneo que asistía a las fiestas de *Corpus* en Nueva España, parte del cual estaría muy preocupado por la inseguridad de esa importante ruta, el dramaturgo lograba atraer la atención del Virrey, con quien era importante congraciarse, favor que como ya vimos fue de corta duración.

Años después, cuando González de Eslava toma de nuevo el tema de los siete sacramentos para componer un coloquio, la competencia a todas luces reñida con autores como Luis Lagarto, Arias de Villalobos y Gonzalo de Riancho, lo llevan a crear una obra mucho más ambiciosa en términos poéticos y dramáticos.

El «Coloquio Diez y Seis» tiene nada menos que 1948 versos (además de los segmentos en prosa cuando hablan «los malos»), distribuidos en dos jornadas: la primera con cinco escenas y la segunda con diez y ocho escenas y un entremés.

En cuanto a la representación dramática, el autor pone en escena un elevadísimo número de personajes que deben llevar a cabo numerosas entradas y salidas: *Fe, Esperança, Charidad, Prudencia, Iusticia, Fortaleza, Templança, Buen Zelo, Memoria, Entendimiento, Voluntad, Príncipe Mundano, Princesa Halagüeña, Princesa Carnal, Doña Murmuración, Coxín, Ángel de la Guarda, Sinceridad, Pastor Cuidadoso, Espión, Azechança, Remoquete y Guiñador, «una gran multitud de caça, aves, y animales, ciervos y corderos, becerros, conejos, liebres, palomas, tortolillas y otros géneros de aves y animales»*. La más complicada de las acciones es una escena en la que perros, halcones y gavilanes deben cazar a las «avecillas del Señor».

La complejidad de la obra ha llevado a la crítica a dudar que se haya representado. Tal vez por esa razón se ha dejado de lado la discusión de los recursos escénicos que aprovecha el dramaturgo, un aspecto esencial de su propuesta dramática.

En esta ocasión, Eslava no contaba con el valor referencial de los fuertes de la ruta zacatecana, por lo que opta por «puertas» adornadas con sendos emblemas, completos con sus *picturas* y epigramas, con los que pretendía atraer la atención del público y cumplir con la correspondiente función dogmática. Con sus emblemas podía, además de demostrar su ingenio, integrar el coloquio a la fiesta misma, a las procesiones y a las calles con sus arcos triunfales decorados igualmente con emblemas.

El éxito de Lagarto seguramente habría inclinado a González de Eslava a poner en escena la emblemática, un género tan de moda en España, cuyo gusto compartían los novohispanos entre los que circulaban libros de emblemas que llegaban constantemente desde Europa, o

bien se imprimían localmente[12]; además de que nuestro dramaturgo, muy probablemente educado en colegios jesuitas[13], había llegado a Nueva España a la edad de 35 años, por lo que su acerbo cultural seguramente incluiría un extenso conocimiento de la emblemática.

Contamos con numerosos estudios sobre la importante relación que se da entre teatro y emblemática durante los Siglos de Oro; en ellos se analiza la utilización de imágenes poéticas derivadas de emblemas ampliamente conocidos por el público o algunos de nueva creación, así como de escenas, personajes o imágenes de carácter eminentemente emblemático en obras de dramaturgos como Calderón, Tirso de Molina, Lope de Vega, Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón[14]. En ese contexto no es de extrañar la aparición de emblemas en el coloquio *«Del Bosque Divino»*, pero considero de interés acercarnos a la particular utilización que hace de ese recurso el novohispano González de Eslava.

En primer lugar están los elementos que utiliza en sus emblemas para representar los sacramentos: para el *Bautismo* utiliza un unicornio, para la *Penitencia* una leona bramando sobre su hijo muerto para resucitarlo, para el *Altar* o Eucaristía un carbunco con un rubí en la frente, para el *Matrimonio* un águila bicéfala, para el *Orden Sacerdotal* una grulla con una piedra en la mano, y para la *Extrema Unción* un elefante con un castillo sobre el lomo.

Como sería imposible hablar de los siete emblemas de Eslava en el tiempo que corresponde a esta presentación, voy a referirme solamente al primero de ellos, el correspondiente al sacramento del *Bautismo.*

12 En la imprenta de Antón Ricardo se publica en 1577 la *Omnia domini Andrea Alciata emblemata.*

13 Véase Frenk, Margit, ed., *Fernán González de Eslava, Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, México, El Colegio de México, 1989 (Biblioteca Novohispana, 1).

14 Véanse por ejemplo: Cull, John T., «Emblematics in Calderón's *El medico de su honra», Bulletin of the Comediantes* 44, 1 (1992), pp. 113-131; «'Hablan poco y dicen mucho': The Function of Discovery Scenes in the Drama of Tirso de Molina», *The Modern Language* Review 91, 3, (Julio de 1996), pp. 619-634; «La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Víctor Mínguez, ed. Castelló, Universitat Jaume I, 2000, vol. 2, pp. 587-602; Egido, Aurora, ed., *La escenografía del teatro barroco,* Salamanca, Universidad de Salamanca y UIMP, 1989; Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990; Ruano de la Haza, José María, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994; Shergold, N.D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventennth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967; Varey, J. E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

La puerta del *Bautismo* debía tener las siguientes características, según nos indica el autor:

> *Puerta del Sacramento del Bautismo, en la qual está la Fe. Avía una fuente y Christo Crucificado, vertiendo agua por sus llagas. Además, en esta Puerta está una figura Hieroglíphica, que era un unicornio bendiciendo las aguas, y tenía los siguientes versos:*
>
> *Christo, unicornio precioso,*
> *Quita por don divinal*
> *Con el agua material*
> *El veneno ponçoñoso*
> *De la culpa original.*
>
> *A las aguas dio virtud*
> *Su persona sacro santa,*
> *Y como su Iglesia canta,*
> *El cuerno de la salud*
> *Por nosotros lo levanta.*
> (vv. 318-327)

Para la composición de su emblema, Eslava utiliza en primer lugar la equivalencia entre bautismo y fuente de agua que se nutre del «agua» que vierten las llagas de Cristo; para la segunda equivalencia, Cristo = unicornio, echa mano de ese símbolo tan ampliamente utilizado en el arte medieval, cuando se creía que no era un animal fantástico, sino real. Recordemos que Plinio lo describe como animal feroz, con cuerpo de caballo, cabeza de venado, pies de elefante, rabo de jabalí, voz profunda y un cuerno negro en medio de la frente de dos cúbitos de largo.

Son muy diversos los atributos que se han adjudicado a través de los tiempos al unicornio, cuya antigüedad simbólica antecede en China y Grecia al período medieval, además de que aparece en artefactos caldeos y babilónicos. Para su emblema Eslava se centra en la alegoría de la Encarnación más utilizada durante el siglo XVI: el unicornio, cuyo cuerno maravilloso hiere solamente para limpiar el veneno de la parte del cuerpo que llega a tocar, es la imagen de Cristo, cirujano y salvador de los hombres[15]. En los versos que aclaran el sentido de la pictura, el poeta señala que Cristo, quien con su muerte en la cruz redimió al hombre del pecado original, del «veneno ponçoñoso», es el «unicornio divino».

Utilizar en su emblema al unicornio como símbolo de Cristo no era una novedad, pero la figura del unicornio unida a la figura de Cristo y

15 Véase Charbonneau-Lassay, Louis, *The Bestiary of Christ*, trad. D. M. Dooling, Nueva York, Parabola Books, 1940, pp. 365-375.

a la fuente bautismal seguramente tendría un gran atractivo visual para el público de Nueva España en el ocaso del siglo XVI.

La puerta del *Bautismo* entra en juego en la «segunda jornada» del coloquio, que se inicia con un diálogo, en prosa, entre el *Príncipe Mundano*, la *Princesa Halagüeña* y sus emisarios del mal, *Espión* y *Azechança* que tienen como cometido atacar a los animales que están dentro del bosque divino e impedir que otros animales entren en él.

Cuando la acción se centra en esta puerta, se escucha la siguiente canción:

Beved de la fuente
del agua de vida,
que, siendo bebida,
más sed no se siente.

El Rey del altura
Te da que la pruebes;
Beviéndola, beves,
Divina dulzura.

Por la criatura
Tal agua a manado;
Del sacro costado
Salió su corriente.

Beved de la fuente
Del agua de vida,
Que, siendo bebida,
Más sed no se siente.

Como es evidente, no se trata de un simple decorado escénico: el emblema que adorna la puerta (y éste es el caso también de las otras puertas), no sólo proporciona una imagen visual y poética de cómo se lleva a cabo el sacramento del Bautismo, sino que da pie a la glosa con la que se explica lo que es el sacramento, explicación que desarrolla la *Fe* en el diálogo con el *Pastor Cuidadoso* (unos 250 versos en total).

Para ingresar en el «Bosque Divino» hay que pasar por la «puerta del *Bautismo*», ser «bañado» por sus aguas:

CUIDADOSO: *¿Aquí, en fin, se han de bañar?*
FE: *En eso no hay qué decir:*
Si con Dios quieren vivir,
Por esta puerta han de entrar
Y por ella no hay salir.

Y da lugar a una acción que proporciona agilidad dramática a la larga explicación doctrinal. La acotación señala:

> *«A esta puerta viene el Pastor Cuidadoso con un nido que se alló fuera del ceto Divino; tráelo con los pájaros a la fuente para que la Fe los bañe y los meta en el Cercado de la ley Evangélica».*

El pastor hace algo más: echa a volar los pájaros y canta una glosa a lo divino de un cantarcillo tradicional:

Pajarico que vas a la fuente,
Beve y vente, beve y vente.

Pájaro de mil colores,
Vete al Señor de Señores;
Guarte de los caçadores
Que andan a caçar la gente,
Beve y vente, beve y vente.

Que se trataba de una obra que requeriría recursos importantes, no cabe la menor duda, pero si revisamos las Actas del Cabildo de la Ciudad de México correspondientes a la última década del siglo XVI vemos que en 1599 el Regidor señala que la ciudad había dado «muy grandísima nota... en la falta que hizo en tan solene fiesta y solenidad... que no se representara una obra de importancia...», por lo que declara:

> ... para esto no a de estar pobre la ciudad ni lo está y pues es tan gran fiesta que el hazerse es de derecho expreso es justo se haga una comedia dos o más el día de corpus y que todo el ochavario haga algunos entremeses y coloquios a lo divino y al fin de la octava se haga otra comedia muy principal sin advertir en que cueste mil ni dos mil pesos sino que se haga muy bien[16].

Con su propuesta escénica, Fernán González de Eslava lograba esa redundancia significativa tan cara para el teatro barroco al unir, por partida doble, la imagen y la palabra. En un ambicioso despliegue de su talento e ingenio, proponía una pieza «muy principal» que, por medio de la poesía, la música, la acción dramática y la emblemática, podía asombrar y entretener a su auditorio; una obra perfectamente integrada a la grandiosa fiesta del *Corpus* que debía realizarse «de derecho expreso» en la capital de la Nueva España.

16 Actas del Cabildo, México, Imprenta de Aguilar e Hijos, libro 14, 1899. Citado por Poot-Herrera, Sara, en «Cien años de teatralidad» (en prensa).

Función del diálogo en el *Quijote* (I): Tres distancias deícticas

José Manuel Martín Morán

Todo en el *Quijote* es diálogo[1] —aunque tal vez sería más justo decir que todo en Cervantes es diálogo—: desde el prólogo a las relaciones entre los personajes, desde las estrategias de interpolación de relatos a su relación con el canon literario, desde la invocación del protagonista al autor hasta los monólogos de los personajes. Todo en la obra maestra de Cervantes está impregnado de la urgencia de confrontación dialéctica con la opinión del otro.

El diálogo continuo entre don Quijote y Sancho Panza ha llamado la atención de la crítica en múltiples ocasiones. Algunos críticos han dirigido sus miradas hacia el pasado literario y han rastreado las fuentes del diálogo cervantino, que debe mucho al diálogo renacentista[2], con su derivación erasmiana[3], pero también debe mucho al diálogo platónico[4]; claro que el alcalaíno —en esto, como en todo— interpreta a su modo los recursos de la tradición; el resultado de esa interpretación es el surgimiento de un nuevo género literario: la novela moderna[5].

Otros críticos prefieren dirigir su mirada hacia el futuro, para constatar ya en el diálogo cervantino un anuncio del porvenir literario: el dia-

1 Eso es lo que lo hace el prototipo del método autóptico, derivado de los diálogos platónicos, la verdadera semilla de la novela, en opinión de Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del* Quijote, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1914, pp. 204 ss.; Criado de Val, Manuel («*Don Quijote* como diálogo», *Anales cervantinos*, V (1955-1956), pp. 183-208, [p. 207]) llega a proponer su adscripción al género del coloquio, lo que solventaría algunos problemas de la crítica y lo emparentaría con la tradición erasmista.

2 Véase Jauralde Pou, Pablo, «Los diálogos del *Quijote*: Raíces e interpretación histórica», en Haro Sabater, Juan, López Fanego, Otilia, Sánchez Sánchez, Alberto y Martín García-Alós, José L., eds., *Instituto de Bachillerato «Cervantes». Miscelánea en su Cincuentenario 1931-1981*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1982, pp. 181-193.

3 Véase Murillo, Luis Andrés, «Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, (5ª época), 4 (1959), pp. 56-66.

4 Véase Huerta, Eleazar, «El diálogo cervantino», *Atenea*, 268, 1947, pp. 64-73; Rodríguez, Alberto, «El arte de la conversación en el *Quijote*», *Cervantes*, 13 (1993), pp. 89-107.

5 Véase Murillo, *op. cit.* (nota 3); Gómez, Jesús, «*Don Quijote* y el diálogo de la novela», *Anales cervantinos*, 28 (1990), pp. 35-44.

logismo bajtiniano está ya contenido en la profecía cervantina[6], así como también lo están las capacidades de la novela moderna de reflejar la vida en su fluir[7], de penetrar en el conflicto de los personajes consigo mismos[8] y con el mundo[9], y de caracterizar a los personajes por su forma de hablar[10].

Por último, otro grupo de cervantistas concentra su mirada en el momento del texto; y así hay quien hace un esfuerzo de penetración y se adentra por los vericuetos de la psicología de los personajes, que se irían asimilando el uno al otro gracias al diálogo[11], mucho más rico y complejo que el mono-diálogo de Alemán[12], y tan cargado de potencialidades cómicas y dramáticas como el de los entremeses y comedias de enredo de la época[13].

Como podrá apreciarse por este rápido excursus, el modo en que la crítica cervantina ha afrontado la cuestión del diálogo en el *Quijote* es sustancialmente el mismo: ha fijado su atención en el aspecto semántico y, a partir del análisis de los contenidos y de su distribución en las réplicas de los personajes, ha extrapolado una serie de características específicas, por contraste con viejos géneros literarios o como anuncio de

6 Véase Rivers, Elias L., «Two Functions of Social Discourse: From Lope de Vega to Miguel de Cervantes», *Oral tradition*, 2/1 (1987), pp. 249-259; Weich, Horst, «Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII)», *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 107-112; Paz Gago, José María, *Semiótica del «Quijote». Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1995, pp. 141-166.

7 Véase Castro, Américo, «El *Quijote*, taller de existencialidad», *Revista de Occidente*, (2ª época), 18 (Jul.-Sep., 1967), pp. 1-33; *«Cómo veo ahora el Quijote»*. Estudio preliminar a M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Magisterio Español S.A., 1971, I, p. 9-102.

8 Para Cervantes es tan importante lo que dicen los personajes como lo que piensan, es lo que sostiene Alberto Rodríguez en «El arte de la conversación en el *Quijote*», *Cervantes*, 13 (1993), pp. 89-107.

9 Véase Guillén, Claudio, «Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 212-233; Martín, José F., «Diálogo y poder en la liberación de los galeotes», *Cervantes*, 11 (1991), pp. 27-34.

10 Véase Rosenblat, Ángel, *La lengua del* Quijote, Madrid, Gredos, 1971, pp. 64-67.

11 Véase Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del* Quijote. *Ensayo psicológico sobre el* Quijote, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, p. 136.

12 Véase Castro, Américo, «Cervantes y el *Quijote* a nueva luz», en *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1966, pp. 1-183, [pp. 82 ss.]; «Los prólogos al *Quijote*», [1941], en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 205-241, [pp. 237 ss.]; Sobejano, Gonzalo, «De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo», en AA.VV., *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia, 1977, vol. II, pp. 713-729.

13 Véase Close, Anthony, «Characterization and Dialogue in Cervantes; *comedias en prosa*», *Modern Language Review*, 76 (1981), pp. 338-356.

uno nuevo. Raras son las observaciones de tipo técnico o formal y prácticamente inexistentes las que toman en cuenta el punto de vista funcional, que va a ser precisamente el que informe esta comunicación.

Antes de empezar mi perorata conviene que deje bien acotado el terreno. Voy a estudiar la capacidad de los diálogos del *Quijote* para crear vínculos lógicos o analógicos entre los episodios. Para ello centraré mi atención, fundamentalmente, en la recurrencia de motivos narrativos en los parlamentos de los personajes, con el fin de analizar el modo en que surgen los referentes textuales. Y paso a explicar el sentido que le doy al término. Para que un discurso cualquiera avance, según la lingüística del texto, es necesario que vaya constituyendo una red de referentes textuales internos sobre los que poder predicar atributos, modificar cualidades, alterar su colocación en el sistema, etc.[14]. Un ejemplo: después de la aventura del vizcaíno, don Quijote y Sancho Panza conversan sobre sus pormenores, sin alterar las líneas fundamentales de la misma: no pueden poner en tela de juicio su existencia, y tanto menos sus consecuencias; la prueba de la oreja herida de don Quijote no se lo permite. El narrador puede no volver a mencionar la herida del caballero y renunciar a un referente textual, o bien decidir que tendrá su vigencia en la historia y hacer, por ejemplo, que don Quijote sea curado en repetidas ocasiones por Sancho y uno de los cabreros, o bien recordarla en conexión con otras consecuencias de las aventuras del caballero; lo que desde luego no puede hacer es desmentir los resultados de una acción, so pena de incurrir en incongruencias difícilmente subsanables. En las páginas siguientes analizaré todas estas modalidades de relación entre la palabra y la cosa en el *Quijote*.

Primer grado de distancia deíctica. El diálogo del «este», «aquí» y «ahora»

Cuando tiene por objeto la realidad, el diálogo de don Quijote y Sancho se basa, como es lógico, en una señalación implícita o explícita («aquellos que allí ves», [I, 8, 88][15]), con tres distancias temporales

14 Véase Karttunen, Lauri, «Referenti testuali», en Elisabeth Conte, Maria, ed., *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 121-147; Conte, Maria Elisabeth, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 33-50.

15 He consultado la edición de Martín De Riquer, Barcelona, Planeta, 1972, a la que me referiré, a partir de ahora, con la indicación entre paréntesis de la parte, el capítulo y la página oportunos.

posibles, según los tres grados canónicos de la deíxis: a) este —aquí— ahora, b) ese —ahí— hace un momento, c) aquel —allí— entonces. A cada uno de los tres grados les corresponden tres diferentes modos de relación palabra - cosa.

Ante las enormes moles que agitan unos brazos descomunales, don Quijote y Sancho entablan una negociación sobre su verdadera esencia, que para el escudero se reduce a su apariencia («son molinos») y para don Quijote ha de ser de índole caballeresca («son gigantes»). Si Sancho insiste, como es el caso, don Quijote recurre al argumento de autoridad: «bien parece que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes» [I, 8, 88]. Sancho, el defensor de los derechos de las cosas, se caracteriza automáticamente como opositor de don Quijote, que es el portador de la fantasía; o, si lo prefieren, ambos son representantes de la materialidad y el idealismo, o de la historia y la poesía. Como la crítica no ha dejado de señalar en repetidas ocasiones[16], el diálogo cumple aquí una **función semántica** de caracterización de los personajes, con diferentes alternativas y variantes.

En otras situaciones y con otros personajes la **función semántica** del diálogo puede tener repercusiones en el relato y adquirir así una dimensión funcional a un nivel superior, al consentir la resolución de los conflictos latentes gracias a la exposición de los valores de que son portadores los participantes en el coloquio, como vemos repetidamente en la venta de Palomeque, con las historias de Cardenio, Dorotea, Luscinda y Fernando [I, 36], o con la historia de don Luis y doña Clara [I, 44], o como se aprecia también en la agnición del cautivo y su hermano el oidor [I, 42]; más adelante el diálogo evitará la muerte a manos de don Quijote del bachiller Sansón Carrasco [II, 14], y consentirá la solución de las desgracias de Ana Félix y su reencuentro con Ricote, su padre [II, 63], etc.

El mecanismo semántico común a estas situaciones es el siguiente: el diálogo desvela la esencia oculta de una persona o un objeto, y eso origina un nuevo equilibrio en las relaciones interpersonales. Este uso del diálogo, a mi parecer, proviene directamente del teatro; lo catalogaré como **función dramática**. Afecta casi en exclusiva a las tramas interpoladas, donde, por lo demás, la ascendencia teatral de otros usos del diálogo parece evidente; véase si no el modo en que Palomeque, asomado a la puerta de su venta, relata a los circunstantes lo que sucede fuera del espacio acotado por un hipotético escenario teatral:

16 Véase Rosenblat, *op. cit.* (nota 10), pp. 64-67.

> —Esta que viene es una hermosa tropa de huéspedes: si ellos paran aquí, *gaudeamus* tenemos.
> —¿Qué gente es? —dijo Cardenio.
> —Cuatro hombres —respondió el ventero— vienen a caballo, a la jineta, con lanzas y adargas, y todos con antifaces negros; y junto con ellos viene una mujer vestida de blanco, en un sillón, ansimesmo cubierto el rostro, y otros dos mozos de a pie.
> —¿Vienen muy cerca? —preguntó el cura.
> —Tan cerca -respondió el ventero— que ya llegan. [I, 36, 400]

La misma potencia visiva de la palabra de los personajes, que los prepara para el desempeño de la **función narrativa** en sustitución del narrador —la tercera función del diálogo—, es la que parece atribuirse don Quijote cuando, con calculado efecto de hipotiposis[17], describe a Sancho la realidad que va contemplando en la batalla de los dos ejércitos [I, 18], o la que se imagina en su futuro curriculum caballeresco [I, 21], o la que él mismo vive en la cueva de Montesinos [II, 23]. Sin esa energía de la palabra no tendría sentido el pacto entre don Quijote y Sancho: la ínsula, en efecto, surge de la nada gracias a la potencia visiva de la palabra del caballero; y lo mismo podría decirse de su amada Dulcinea.

Las nuevas personalidades de don Quijote, que será sucesivamente el Caballero de la Triste Figura [I, 19], el Caballero de los Leones [II, 17] y el pastor Quijotiz [II, 73], se originan a partir de la reelaboración, por el diálogo entre caballero y escudero, de un referente textual inmediato: respectivamente, la pérdida de los dientes [I, 18], la aventura de los leones [II, 17] y la derrota en la playa de Barcelona [II, 66]. Podríamos incluso pensar que es la propia narración la que debe su existencia al efecto de hipotiposis que consigue el orate hidalgo con su palabra, cuando explica su necesidad de un cronista:

> —El sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo (porque por fuerza le hay, y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante) [...]. [I, 31, 339]

Otro uso típicamente teatral del diálogo es el uso de los parlamentos de los personajes para presentar de modo oblicuo a los recién llegados; se trata, de nuevo, de un sucedáneo de la **función narrativa** del narrador. Un ejemplo lo tenemos en la escena de la llegada a la venta

17 Hipotiposis o energía es el efecto producido por los artificios expresivos que «exponen las cosas de modo tal, que el hecho parece desarrollarse y la cosa suceder bajo los ojos de los presentes» ([Cicero] *Rhetorica ad Herennium*, Cambridge, The Loeb Classical Library, 1954, IV, pp. 35-55). La traducción es mía.

de don Fernando y Luscinda; el cura entonces interroga sobre su identidad a uno de los acompañantes [I, 36, 401], ahorrando al narrador el trabajo de presentarlos. Y en cierto sentido es lo que hace el propio narrador cuando deja que el referente textual empiece a ser constituido por las intervenciones de don Quijote y Sancho, en sus negociaciones previas a la acción, con esa técnica del merodeo que hemos de catalogar como la **variante pragmática de la función narrativa** del diálogo, es decir, un método de recarga de significados a la acción por medio del efecto emotivo que el retraso en el suministro de la información provoca en el lector.

El efectismo de los diálogos se remonta también, cómo no, a una concepción teatral de la narración que antepone la energía pragmática a la coherencia interna del episodio y al decoro de los personajes, los cuales pueden salirse de las capacidades de acción delimitadas por sus atributos iniciales para ocupar, en una situación determinada, una esfera de acción diferente si la suya ya está ocupada; es lo que le sucede a Sancho en el capítulo II, 5 que el traductor tiene por apócrifo,

> porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles que no tiene por posible que él las supiese. [II, 5, 611]

La esfera de acción que le asignan la incorrección lingüística y la escasa inteligencia está ocupada por su esposa, así que a él no le queda más remedio que invadir la esfera de acción de su amo. La reiteración en la visita a El Toboso [II, 9] del esquema de acciones subyacente a la embajada a Dulcinea prevé que uno de los dos interlocutores idealice la figura de la burda campesina y el otro la rebaje materialmente. En el episodio de 1605 la primera posición corresponde a don Quijote y la segunda a Sancho; en el de 1615 se invierten los términos. Algunas situaciones prevén la repartición de papeles en el diálogo, con funciones específicas para cada personaje; la fuerza del arquetipo situacional impone el desplazamiento de un personaje hacia un círculo de acciones diferente para dar espacio a otro. El diálogo o, más concretamente, la estructura de parlamentos heredada del relato mismo o de la tradición literaria, expulsa a los personajes de su línea de acción en aras de la construcción de una coherencia textual fragmentaria: cuando se trata de producir un determinado efecto pragmático en la recepción de una determinada escena, el sintagma tiene más valor que el paradigma.

Llegados a este punto, y sin necesidad de extender el análisis a otros ejemplos, podemos ya extraer las primeras conclusiones acerca de la importancia y variedad de la función de los parlamentos de los personajes.

En el diálogo a corta distancia de los hechos, el del *hic et nunc*, se percibe un predominio de la **función semántica**, con la caracterización de los personajes; algunas tramas interpoladas resuelven sus conflictos internos gracias a una derivación estructural de esa **función semántica** que he llamado **función dramática**. En sus intervenciones los personajes se sirven a veces de la energía visual de la palabra para sustituir al narrador en el cumplimiento de la **función narrativa**. Se puede, así mismo, percibir una **función pragmática** por la que el diálogo descorre el velo de la comunicación con el lector y busca los efectos emotivos en el lado del receptor. En cualquiera de estas funciones creo que puede constatarse una dejación de autoridad, una retirada estratégica del narrador, que cede parte de sus funciones a los personajes, configurando una estructura narrativa en la que el diálogo ocupa la mayor parte de su espacio[18].

Segundo grado de distancia deíctica. El diálogo del «ese», «ahí» y «hace un momento»

El segundo grado de distancia deíctica del diálogo respecto a su referente textual es el que podemos encontrar en los comentarios finales de don Quijote y Sancho a las acometidas del caballero, donde parece predominar la **función cohesiva**, es decir, la función que permite la incorporación de un episodio a una línea argumental más extensa. Aún don Quijote está en el suelo, descabalgado y molido a palos, y ya su escudero vuelve a la carga sobre la contundente ventaja de la apariencia sobre la esencia caballeresca de los molinos de viento, los dos ejércitos, etc. El argumento de autoridad usado por don Quijote en la primera contratación no puede competir ahora con la solvencia de las peladillas de los pastores o las aspas del molino; ha de recurrir a un elemento más convincente: los encantadores, maravillosas figuras que aproximan el mundo alucinado del loco andante a la realidad estricta y seca de su escudero. De este modo el contrato que los une puede seguir en pie: don Quijote perseguirá la gloria caballeresca y Sancho Panza el beneficio material de la ínsula; para ello, el primero concede una pequeña parcela de su territorio fantástico a la realidad, en pago del mantenimiento de su obcecación, y acepta que al menos los golpes recibidos son palpables; el segundo, por su lado, acepta que una parte de su mundo real

18 Véase Alonso, Dámaso, («Sancho-Quijote, Sancho-Sancho», en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 9-20, [p. 18]) habla de obra dramatizada por la preponderancia del diálogo.

está habitada por seres de fantasía con tal de tener por horizonte la prometida ínsula. El diálogo recompone el equilibrio del mundo y las bases de la trama caballeresca, integra el episodio en el avance del relato y prepara sus eventuales referentes textuales para reemerger en el futuro de la acción.

Pero, tal vez, donde más clara se vea esa **función cohesiva** del diálogo sea en el final de los textos interpolados, siempre acompañados de la coda dialógica, por la que un personaje expresa su opinión sobre el relato que acaba de escuchar; de tal modo consigue que el cuerpo extraño a la narración principal repercuta en ella, integrándose en su estructura narrativa y semántica. Con esa estrategia Cervantes justifica a los ojos del lector el cuento del cabrero, oportunamente comentado por don Quijote [I, 12, 123-125]; la narración de las desgracias amorosas de Cardenio y su prolijidad, que el cura al instante disculpa por su bondad [I, 27, 293], como hará, poco más tarde, con la narración de *El curioso impertinente* [I, 35, 400], y luego repetirá con el relato del cautivo don Fernando [I, 42, 466], y como poco antes había hecho con todas las interpolaciones, en una especie de exculpación global, Cide Hamete Benengeli [I, 28, 298]. Claro que donde más evidente resulta la importancia de la **función cohesiva** del diálogo es en la plática que acompaña el final de *La canción de Grisóstomo*, poco atinente a la situación narrativa a causa de unas quejas de celos, sospechas y ausencia contenidas en ella —las mismas de la preexistente *Canción desesperada* de la Biblioteca Colombina de Sevilla—, totalmente inmotivadas. La incongruencia es subsanada por Ambrosio, el amigo del muerto, quien dice que eran todas imaginaciones y licencias poéticas del suicida [I, 14, 140]. Con su parlamento logra la inclusión de un cuerpo extraño en el tejido del relato.

Los comentarios finales de los personajes funcionan como instrucciones de lectura para el lector, el cual ha de confrontar su propia visión de lo enjuiciado con la que le proponen los comentaristas internos, reactualizando en su mente viejos referentes textuales que puedan sostener su eventual disensión de opiniones. Y no parecerá extraño que traiga a colación, como por los pelos, la intervención del lector, si se tiene en cuenta que es el propio narrador el que reconoce haber actuado en la composición de la II parte del *Quijote* dejándose llevar por el juicio de los lectores de la I, que habían criticado la inclusión de las novelas interpoladas. Aquí tenemos de nuevo la prueba de la eficacia del diálogo en la construcción de la unidad textual y el nuevo rumbo del relato, el cual en su II parte hubiera tenido una estructura diferente de no haber sido por el diálogo a distancia entre el autor-narrador y los lectores.

En el segundo grado de distancia deíctica entre el diálogo y su referente textual podemos ver el predominio de la **función cohesiva**, que hace

posible la integración en la estructura de acciones de la trama de un episodio dado. La manifestación de los propios puntos de vista en los comentarios sucesivos a las acciones cumple también la **función semántica** de caracterización de los personajes. Pero tal vez la función más marcada de estas intervenciones a toro pasado sea la **función pragmática**, pues con ellas el lector se ve obligado a aceptar o poner en tela de juicio una instrucción de lectura o una estrategia de organización de la trama.

Tercer grado de distancia deíctica. El diálogo del «aquel», «allí» y «entonces»

No todas las situaciones reciben la misma explicación satisfactoria por parte de don Quijote; en algunas de ellas le resulta francamente difícil hacer comprender al buen Sancho que los golpes que ha recibido pertenecen al mundo de la apariencia y que en esencia son galardones que lo acercan al ansiado premio final. Esos conflictos sin resolver son los que perviven en el relato, a distancia de varios episodios, como pequeños focos de luz que iluminan el mísero estado en que se encuentra el labrador.

La memoria de Sancho es particularmente sensible a los palos, que le suelen hacer presente toda una retahíla de escenas con final parecido. Tras el manteamiento con el que se despide temporalmente de la venta, Sancho hace balance de su experiencia:

> —Después que somos caballeros andantes, [...] jamás hemos vencido batalla alguna, si no fue la del vizcaíno, y aun de aquélla salió vuestra merced con media oreja y media celada menos; que, después acá, todo ha sido palos y más palos, puñadas y más puñadas, llevando yo de ventaja el manteamiento y haberme sucedido por personas encantadas, de quien no puedo vengarme. [I, 18, 174]

Como se apreciará es precisamente la explicación insatisfactoria del manteamiento lo que hace que resurja en el diálogo a escasa distancia. La poderosa capacidad de síntesis del escudero ignora el detalle de las aventuras, pero el lector sagaz intuye que son las mismas que recuerda en una circunstancia más halagüeña: los cien escudos hallados en la maleta abandonada en la Sierra. Entonces Sancho, por boca del narrador,

> dio por bien empleados los vuelos de la manta, el vomitar del brebaje, las bendiciones de las estacas, las puñadas del arriero, la falta de las alforjas, el robo del gabán y toda la hambre, sed y

> cansancio que había pasado en servicio de su buen señor, pareciéndole que estaba más que rebién pagado con la merced recebida de la entrega del hallazgo. [I, 23, 238]

El sumario interesado de Sancho gira en torno a un solo referente textual: los daños y perjuicios de su experiencia con don Quijote; varias aventuras tienen en común ese final, y esas son las que el escudero ensarta en el hilo de los palos y los robos.

No cabe duda de que estas síntesis cumplen una **función semántica** de caracterización del personaje, de hecho a veces las recapitulaciones de Sancho se presentan como una enseñanza asimilada, como cuando, tras constatar lo poco que se gana con las andanzas caballerescas, propone a don Quijote que vayan a servir a un gran señor [I, 21, 213], o como cuando desengaña a doña Rodríguez acerca del futuro de lacayo del que está por desposar a su hija, basándose en su larga y decepcionante experiencia de encantadores [II, 57, 1010]. La memoria interesada de Sancho se convierte en capacidad actancial, pues le ofrece los medios para intervenir en nuevos episodios, como se aprecia en los ejemplos que acabo de citar, donde es la memoria de los referentes textuales la que le capacita para echar su cuarto a espadas en la nueva situación, o en la aventura de los leones cuando saca a colación las pasadas para convencer a su amo de lo descomunal de la presente, y de improviso el balance deficitario torna en superávit gracias al miedo a las fieras [II, 17, 701]. Pero donde mejor se aprecia esta renovada potencia actancial del escudero merced a su portentosa memoria es en el episodio del encantamiento de Dulcinea, nacido de la reverberación de los sucesos anteriores:

> —[...] Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea. [II, 10, 646]

Los compendios de Sancho suelen cumplir además, a mi entender, otras dos funciones: la **organizativa** y la **pragmática**. Suelen presentarse, lo acabamos de ver, como un índice de episodios que crea una línea de lectura alternativa a la de la narración; el relato se organiza en torno a un tema concreto, merced al parlamento de un personaje, y propone una instrucción de lectura, sin que falte tampoco un memorándum,

al receptor del texto. El lector podrá recordar a su vez lo sucedido e integrar el nuevo episodio en una trama más o menos unitaria. Las recapitulaciones de Sancho dotan al relato de la estructura unitaria de la que carece, si nos empeñamos en leerlo según una lógica causal, derivativa; una unidad basada en la analogía entre los episodios, en la reiteración de significados.

No podemos pasar por alto que de la pareja andantesca sea sólo Sancho quien reactualice los hechos del pasado en congeries rememorativas atinentes a la situación presente; don Quijote, por su lado, se limita a responder a las solicitaciones dialógicas de su escudero. Los dos revelan, en esto como en todo, su diferente actitud vital, o si preferimos, su diferente función en la organización de los significados del relato: a Sancho le interesan los resultados de las acciones; es la memoria del pasado[19]. Don Quijote, en cambio, vive un proyecto; es la memoria del futuro, con su pretensión de experimentar lo aprendido en los libros. En esa continua tensión dialógica entre lo dado y lo por venir, entre el referente textual y el proyecto de desarrollo de la acción, va construyéndose la coherencia lineal de este relato.

En el tercer grado de distancia entre la palabra y su referente textual sigue manifestándose la **función semántica** de caracterización de los personajes que ya hemos identificado en los otros dos. En este grado de deíxis se añade la atribución de nuevas potencialidades actanciales a los personajes que rememoran el pasado, extrayendo de él una enseñanza para el momento presente y nuevas capacidades de acción. Pero tal vez la función más importante de las recapitulaciones sea la **función organizativa** del texto en torno a una línea de significados, por medio de la analogía semántica; sin olvidar tampoco la **función pragmática** que proyecta el texto hacia el lector y le exige dos operaciones diferentes: el recuerdo de los sucesos mencionados a partir del nuevo índice y la confrontación de su interpretación con la de Sancho.

El análisis de las funciones del diálogo en el *Quijote* ha puesto de relieve un amplio abanico de modos de intervención de la palabra en los hechos, a los que he ido atribuyendo las siguientes etiquetas: 1) **función semántica**, que caracteriza y dota de capacidades actanciales a los personajes; 2) **función dramática**, que resuelve situaciones narrativas; 3) **función narrativa** en sustitución del narrador; 4) **función pragmática**, que produce efectos emotivos en el lector; 5) **función cohesiva**, que integra un elemento extraño en el relato; 6) **función organizativa**, que pro-

19 Sobre el papel de la memoria véase Egido, Aurora, «La memoria y el *Quijote*», *Cervantes*, 11 (1991), pp. 3-44.

pone una línea de lectura alternativa. Mediante el diálogo los personajes sustituyen al narrador, usurpando sus diferentes funciones y privándole de su autoridad narrativa. La estabilidad semántica de las cosas representadas queda así a merced de las versiones contrapuestas de los personajes, pero sólo si el lector se deja embaucar por el espejismo de un diálogo con una realidad oscilante en el fondo; en realidad, el juego de las implicaciones dialogales consiente en todo momento la visión realista del referente textual, sobre cuya pujanza diegética no cabe lugar a dudas. La relación entre el diálogo y los referentes textuales puede ser vista también, a la luz de las consideraciones que acabo de hacer, como la expresión de un conflicto más amplio: el de dos diferentes visiones del mundo, con sendas realizaciones narrativas: la novela idealista y la novela moderna. La aventura —la fábrica de los referentes textuales— liga la novela a la concepción episódica del relato, que viene de la Edad Media y el Renacimiento; el diálogo prepara el terreno de la modernidad narrativa, no sólo en la dimensión semántica, con sus múltiples perspectivas sobre el mundo, sino también en la dimensión estructural, pues el intercambio continuo de opiniones garantiza la unidad de la trama.

Garcilaso como objeto de imitación poética y de reescritura narrativa

José Julio Martín Romero

A Manu, con mi eterna gratitud

A finales del siglo XVI, la *imitatio* era una práctica poética generalizada, y, a juicio de autores como el Brocense, esencial para la verdadera poesía:

> (...) digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y dotrina para saber imitar[1].

Herrera, en su comento a Garcilaso, y Francisco de Medina, en su prólogo a esta obra, defendían también la práctica de la imitación. Por ello resultaba legítimo, desde la admiración hacia el poeta toledano, intentar descubrir sus fuentes. Medina afirma, precisamente, que Garcilaso habrá de convertirse en modelo poético para la posteridad:

> Garci Lasso, cuya lengua sin duda escogerán las musas todas las vezes que uvieren de hablar castellano[2].

En 1580, año en que aparecen las *Anotaciones* de Herrera, vio la luz la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros,* del autor aragonés Pedro de la Sierra, libro de caballerías que continúa el *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Ortúñez de Calahorra. Entre estas obras existen diferencias notables: Sierra concede mayor importancia a los aspectos sentimentales e incorpora a su prosa numerosas composiciones

1 Cito según Gallego Morell, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972, p. 23.

2 Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* Pepe, Inoria y Reyes, José M.ª, eds., Madrid, Cátedra, 2001, p. 197.

poéticas, así como una serie de episodios pastoriles, siguiendo la estela de Feliciano de Silva y matizados por la influencia del género iniciado por Jorge de Montemayor.

En este texto encontramos, además de la intertextualidad propia de los libros de caballerías, imitaciones de prestigiosos autores latinos, italianos y castellanos. Pedro de la Sierra se sitúa, por tanto, del lado de los partidarios de la imitación ecléctica: las influencias de Virgilio y Ariosto, modelos para la épica, se mezclan con las de Garcilaso, «Príncipe de la poesía española»[3], modelo para la expresión lírica y, como veremos, también objeto de reescritura narrativa.

Entre los numerosos poemas que se encuentran en este libro de caballerías se halla la octava «Con lágrimas las piedras enternezco», que desarrolla la contraposición entre la empatía que sobre la naturaleza producen las quejas del amante, y la cruel insensibilidad de la dama:

> Con lágrimas las piedras enternezco,
> con sospiros enciendo el fresco viento
> y en el infierno del Amor padezco
> diferente dolor cada momento.
> Y a la que en sacrificio el alma ofrezco
> ni la obliga mi fe ni mi tormento,
> ni me quiere dar muerte, por no darme
> cosa de que pudiesse aprovecharme[4].

El poema recuerda los conocidos versos de la égloga I de Garcilaso, donde se produce la misma antítesis: «Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan»[5].

Otra de estas canciones, «¡Ó, más dura que fiera tigre hircana»[6], es evidente imitación de la égloga II del poeta toledano:

3 Según lo define Herrera en sus *Anotaciones, op. cit.* (nota 2), p. 174. También Medina habla de Garcilaso como «príncipe de los poetas castellanos», *ibíd.*, p. 197.

4 Sierra, Pedro de la, *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580), fol. 119r b. Actualmente se halla en prensa mi edición para el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares.

5 Garcilaso de la Vega, *Égloga primera,* en *Poesías castellanas completas*, ed. Rivers, E. L., Madrid, Castalia, 1992, p. 126. Si bien, como ya mencionó Herrera en sus *Anotaciones,* «esto mesmo dize aquella canción: Las tristes lágrimas mías / en piedras hazen señal / i en vos nunca por mi mal», las similitudes entre los poemas de Garcilaso y Sierra, frente a la cancioncilla, no dejan lugar a dudas con respecto al modelo del aragonés.

6 Sierra, *op. cit.* (nota 4), f. 8v.

Pedro de la Sierra	Garcilaso de la Vega[7]
¡Ó, dura más que fiera tigre ircana,	«¡Oh fiera», dije, «más que tigre hircana
y más sorda a mis quexas qu'el ruido	y más sorda a mis quejas qu'el rüido
embravecido de la mar insana!	embravecido de la mar insana,
Vesme entregado, vesme aquí rendido.	heme entregado, heme aquí rendido,
Pues que vences, toma cruel tirana	he aquí que vences; toma los despojos
de un cuerpo miserable y afligido	de un cuerpo miserable y afligido!
las postrimeras obras y despojos.	
Y pongo fin del todo a mis enojos.	Yo porné fin del todo a mis enojos;
Ya no te ofenderá mi triste rostro,	ya no te ofenderá mi rostro triste,
mi temerosa voz, mi mal passado.	mi temerosa voz y húmidos ojos;
Bien sabes que en tu vida no moviste	quizá tú, qu'en vida no moviste
el passo a consolarme en tal estado,	el paso a consolarme en tal estado
ni tu coraçón crudo enterneciste,	ni tu dureza cruda enterneciste,
viendo mi cuerpo ansí desamparado,	viendo mi cuerpo aquí desamparado,
vernás arrepentirte de mi llanto,	vernás a arrepentirte y lastimarte,
mas tu arrepentir será mayor quebranto.	mas tu socorro tarde habrá llegado.
¿Cómo pudiste, cruel, ansí olvidarte	¿Cómo pudiste tan presto olvidarte
de aquel perfecto amor, y de sus ciegos	d'aquel tan luengo amor, y de sus ciegos
ñudos <y> en un punto desatarte?	ñudos en sola un hora desligarte?
¿No se te acuerda de los dulces juegos	¿No se te acuerda de los dulces juegos
de nuestra niñez, que acaso fueron parte	ya de nuestra niñez, que fueron leña
d'estos terribles y encendidos fuegos,	destos dañosos y encendidos fuegos,
cuando en la encina de la espessa breña	cuando la encina desta espesa breña
hablávamos con maña, negra seña?[8]	de sus bellotas dulces despojaba,
	que íbamos a comer sobr'esta peña?
En nada contigo estuve pereçoso	¿Quién las castañas tiernas derrocaba
que para tu servicio y honra fuesse.	del árbol, al subir dificultoso?
	¿Quién en su limpia falda las llevaba?
	¿Cuándo en valle florido, espeso, umbroso
Juntos tomando a vezes el reposo	metí jamás el pie que d'él no fuese
juravas, si ausente yo estuviesse,	cargado a ti de flores y oloroso?
ningún descanso ni vivir sabroso	Jurábasme, si ausente yo estuviese,
avría que a tu alma gozo diesse:	
el aurora para ti sería nocturna	
y el día claro en velle noche bruna,	
ni el agua daría sabor, ni olor la rosa,	que ni el agua sabor ni olor la rosa
ni el prado flores para conortarte.	ni el prado hierba para ti tuviese.
¿A quién me quexo?, que no me escucha cosa	¿A quién me quejo?, que no escucha cosa
de cuantas digo; consuelo era escucharte.	de cuantas digo quien debría escucharme.
¡Ó, qué palabras de muger piadosa	Eco sola me muestra ser piadosa;
mostravas, amor mío, de tu parte!	respondiéndome, prueba conhortarme
Pero devía de ser tan importuno	como quien probó mal importuno,
que no merezco ya consuelo alguno.	mas no quiere mostrarse y consolarme.

7 Vega, Garcilaso de la, *Égloga segunda, op. cit.* (nota 5), pp. 152-154.

8 Creamos separaciones entre versos que no se corresponden con la división estrófica, con el fin de que coincidan los versos imitados con los del modelo.

¡Ó, dioses de amadores, si ay alguno
de los amantes, si el cuidado os toca!
¡O tú solo, si toca a solo uno!
¡Oí palabras que mi triste boca
echa con voz doliente y mal insano!
Antes que aver tome en tierra poca
dadme algún consuelo, prometiendo
qu'el daño de mi muerte iréis diziendo.
¡Ó, hermosas ninfas que, teniendo
govierno d'estas selvas y montañas,
a caça andáis por ellas discurriendo!
Dexad de proseguir las alimañas;
dexaldas con reposo estén paciendo;
venid a ver un coraçón y entrañas
de un hombre lastimado y perseguido
que no le vale fuerças ni partido.
¡Ó, dríades de amor muy estimadas,
hermosas, graciosísimas donzellas
que a las tardes salís do estáis cerradas
con los cabellos ruvios, que las bellas
espaldas dexan de oro cobijadas!,
doleos de mis cantos y querellas,
y si tenéis poder, a dicha o suerte,
al sinventura dalde amarga muerte.

¡Ó, fieros ossos, que por los rincones
d'estas escuras cavernas escondidos
estáis oyendo a vezes mis razones!,
quedaos a Dios, que ya vuestros oídos
se cansarán de oír tantas passiones.
No estéis por verme assí embravecidos
¡Adiós, montañas! ¡Adiós, ó, verde prado!
¡Adiós, corriente río acristalado!

¡Oh dioses, si allá juntos se consuno
de los amantes el cuidado os toca;
o tú solo, si toca a solo uno!,
recebid las palabras que la boca
echa con la doliente ánima fuera,
antes qu'el cuerpo torne en tierra poca.
(...)[9]

¡Oh hermosas oreadas que teniendo
el gobierno de selvas y montañas,
a caza andáis, por ellas discurriendo!,
dejad de perseguir las alimañas,

venid a ver un hombre perseguido,
a quien no valen fuerzas ya ni mañas
¡Oh dríadas, d'amor hermoso nido,
dulces y graciosísmas doncellas
que a la tarde salís de lo ascondido,
con los cabellos rubios que las bellas
espaldas dejan d'oro cubijadas!,
parad mientes un rato a mis querellas,
y si con mi ventura conjuradas
no estáis, haced que sean las ocasiones
de mi muerte aquí siempre celebradas.

¡Oh lobos, oh osos, que por los rincones
destas fieras cavernas ascondidos
estáis oyendo agora mis razones!,
quedaos a Dios, que ya vuestros oídos
de mi zampoña fueron halagados
y alguna vez d'amor enternecidos
Adiós, montañas; adiós, verdes prados;
adiós, corrientes ríos espumosos:

El análisis de este texto ilumina la práctica de la *imitatio* por parte de Pedro de la Sierra: la apropiación casi directa de sus versos funciona más como erudita exhibición de saberes que como hurto. Otros autores, por esas mismas fechas, practicaron la *imitatio* de una forma todavía más cercana al plagio, como es el caso de Esteban Corbera, cuyo *Febo el troyano* (1576) no es más que una recomposición de elementos tomados de las más variadas fuentes[10]. La comparación entre éste y Sierra permite comprobar los límites de sus respectivas prácticas de imitación, pues, a pesar de ese deseo de reconocimiento del modelo, el ara-

9 Aquí Pedro de la Sierra elimina los versos 609-616 de Garcilaso.

10 Véase Martín Romero, J. J., «*Febo el troyano* [1576] de Esteban Corbera: la reescritura caballeresca de la materia troyana», *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 443-449.

gonés intenta apropiarse de estos versos ajenos y trabaja sobre el original con la intención de que el resultado sea, por una parte, reconocible y, por otra, adecuado a su propio relato. Sierra era consciente de que sus lectores identificarían la obra de Garcilaso. Es más, hemos de suponer que contaba con ese reconocimiento por parte de su público, pues, de no ser así, el intento de demostrar su propia erudición se vería frustrado. De ahí la cercanía con respecto a su modelo: el aragonés toma diez versos literalmente de la égloga II; otros muchos tan sólo sufren tímidos cambios que se limitan, en muchas ocasiones, a la sustitución de un único término[11]; a veces la sustitución se realiza por elementos más o menos equivalentes o que transforman levemente el sentido[12]. Algunos de estos cambios se deben a un deseo de introducir una nueva rima[13].

Sin embargo, también encontramos momentos en los que Sierra se aparta deliberadamente de su modelo, con la intención, más o menos lograda, de mostrar su propia voz poética frente a su dechado. Las principales modificaciones se hallan en las estrofas 4ª, 5ª y 6ª, las centrales del texto del aragonés. Así, por ejemplo, los versos garcilasianos

> ¿Quién las castañas tiernas derrocaba
> del árbol, al subir dificultoso?
> ¿Quién en su limpia falda las llevaba?
> ¿Cuándo en valle florido, espeso, umbroso
> metí jamás el pie que d'él no fuese
> cargado a ti de flores y oloroso?

quedan reducidos en el texto de Sierra a dos que recogen el sentido de las estrofas del toledano:

11 Se trata de los siguientes versos de Sierra (entre paréntesis doy el número del verso correspondiente en el poema de Garcilaso): 2(564)-3(565)-6(568)-12(573)-20(581)-43(604)-51(619)-60(626)-61(627)-68(635).

12 Se trata de los versos 4, «heme» pasa a «vesme»; 14, «aquí» a «ansí»; 18, «tan luengo» a «perfecto»; 22, «dañosos» a «terribles»; 49, «oreadas» a «ninfas»; 58, «dulces y» a «hermosas»; 66, «fieras» a «escuras»; y 67, «agora» a «a vezes». Ligeramente más transformados aparecen los versos 8, «Yo porné» a «Y pongo»; 11, «quizá tu» a «Bien sabes»; 13, «dureza cruda» a «corazón crudo»; 17, «tan presto» a «cruel, ansí»; y 19, «en sola un hora desligarte» a «en un punto desatarte». No tomamos en cuenta las variantes lingüísticas.

13 Se trata de los siguientes casos (doy la numeración del verso del poema de Sierra donde se produce la sustitución): «los despojos» pasa a «cruel tirana» en el verso 5; «y húmidos ojos» a «mi mal pasado» en 10; «y lastimarte» a «de mi llanto» en 15; «quien debría escucharme» a «consuelo era escucharte» en 36; y «hermoso nido» a «muy estimadas» en 57. Cambios levemente más complejos en 16, 21, 34, 45, 54, 56, 59 (no tenemos en cuenta los versos originales de Sierra, sino los que mantienen el sentido garcilasiano).

En nada contigo estuve pereçoso
que para tu servicio y honra fuesse.

Pero no siempre la brevedad rige la labor de Sierra frente al original. En ocasiones lo que se produce es una *amplificatio.* Así, los versos 593 y 594 de la égloga

Jurábasme, si ausente yo estuviese,
que ni el agua sabor ni olor la rosa
ni el prado hierba para ti tuviese.

se multiplican, ampliándose la enumeración del juramento:

Juntos tomando a vezes el reposo
juravas, si ausente yo estuviesse,
ningún descanso ni vivir sabroso
avría que a tu alma gozo diesse:
el aurora para ti sería nocturna
y el día claro en velle noche bruna,
ni el agua daría sabor, ni olor la rosa,
ni el prado flores para conortarte.

Pero, frente a estos momentos en los que Sierra se limita a retomar el sentido garcilasiano y expresarlo con mayor economía lingüística o con mayor ornato, en otras ocasiones se atreve a competir con él en la tarea poética y llega a reemplazar el texto original por versos propios de sentido diferente, si bien siempre realiza esta tarea con los ojos puestos en el poema de Garcilaso, hasta el punto de poder reconocerse cuáles son los versos sustituidos por los de Sierra. Por ejemplo, elimina la mención a Eco (vv. 598-601) y los reemplaza con cuatro prosaicos versos dirigidos a la amada:

Pedro de la Sierra	Garcilaso de la Vega
¡Ó, qué palabras de muger piadosa mostravas, amor mío, de tu parte! Pero devía de ser tan importuno que no merezco ya consuelo alguno.	Eco sola me muestra ser piadosa; respondiéndome, prueba conhortarme como quien probó mal importuno, mas no quiere mostrarse y consolarme.

En la sustitución de los versos 636 y 637 de la égloga II por los versos 69 y 70 del poema de Sierra, éste se propone ofrecer un pasaje claramente opuesto al de su modelo, como se evidencia en la contraposi-

ción de tiempos verbales (pasado/futuro), el contraste entre los adjetivos «enternecidos» y «embravecidos», así como la antítesis entre halagar con la música y cansarse «de oír tantas passiones».

No siempre se produce la sustitución por el mismo número de versos. Así, el endecasílabo «al sinventura dalde amarga muerte» aparece en lugar de

> no estáis, haced que sean las ocasiones
> de mi muerte aquí siempre celebradas.

Precisamente, estos versos del toledano desechados aquí por Sierra debieron de de ser el modelo para los versos 47 y 48 («dadme algún consuelo prometiendo / qu'el daño de mi muerte iréis diziendo»), que son una adición que aparece en lugar de tres tercetos que el aragonés excluye de su imitación[14].

A pesar de las transformaciones mencionadas, lo que mueve en muchos casos a este autor parece ser el deseo de transformar los tercetos encadenados de Garcilaso en octavas reales. Ese proceso de adaptación estrófica es el que explica en gran medida los cambios que frente al original encontramos en el poema del aragonés.

Para conseguir su objetivo, Pedro de la Sierra realiza transformaciones en la estructura de rima de sus versos:

— En cinco de las nueve octavas, el cambio de rima se inicia en el quinto verso, precisamente el primer momento en que el esquema de los tercetos encadenados se aparta del de la octava real[15].
— En un único caso, el cambio de rima se produce a partir del primer verso de la octava real: se mantiene entonces la rima del quinto verso y se adapta a ella la del primer terceto imitado en la octava en cuestión[16].
— En dos octavas, el cambio de rima se produce en el segundo verso[17].

14 Los tercetos formados por los versos 609-616 de la égloga II.

15 Estrofas 1ª, 3ª, 6ª, 7ª y 9ª.

16 Estrofa 8ª. También se produce un cambio de rima en el primer verso de la octava segunda de Pedro de la Sierra, sin embargo, este cambio no sólo no ayuda a la adaptación de un esquema estrófica a otro, sino que, precisamente, lo destruye, dejando suelto ese primer verso de la octava. Quizá sea error del impresor y no debamos atribuírselo a Sierra.

17 Estrofas 2ª y 5ª. En estos casos, Pedro de la Sierra inicia la composición de su estrofa a partir del segundo verso de un terceto garcilasiano.

El proceso de adaptación del esquema de los tercetos encadenados al de la octava real explica que el cambio de rima se produzca siempre en el primer verso, el segundo o el quinto, sin que encontremos otra posibilidad[18]. Así mismo, permite comprender por qué en seis de las nueve octavas se produce un cambio de rima en el octavo verso, pues ese cambio resulta necesario para pasar de la constante rima cruzada de los tercetos encadenados a la rima abrazada con que concluye la octava real.

El análisis de las estrategias utilizadas por Pedro de la Sierra para conseguir la transformación estrófica permite suponer hasta qué punto le interesaba dicha adaptación. Y es que Sierra sentía predilección por la octava real, forma en la que están compuestos 14 de los 27 poemas de su libro[19].

Pero Garcilaso no se limita a servir de modelo a la poesía del aragonés. El episodio intercalado de Eleno y Floridama, donde se inserta la canción analizada, es una reescritura narrativa de la historia de Albanio y Camila, imitación a su vez de la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro (quizá influido por el *Tirant*[20]). El poema estudiado constata que Sierra conocía la égloga II y que se inspiró en ella, aunque también pudo haber leído la obra de Sannazaro, que por esa época ya se había traducido.

A pesar de que Sierra inserta episodios pastoriles en su libro, decide conferir a su imitación un carácter cortesano sentimental. Así, los protagonistas dejan de ser pastores para convertirse —atendiendo a las normas del género caballeresco— en nobles de sangre real. En este sentido, no podemos descartar una posible influencia del *Tirant lo Blanc*, pues la declaración de amor que el caballero Tirant hace a Carmesina se produce con la misma estratagema que la del pastor Albanio, en el poema de Garcilaso, o Carino, en la *Arcadia* de Sannazaro[21].

18 Cuando empieza a imitar a partir del verso inicial de uno de los tercetos, Pedro de la Sierra maneja tres posibilidades para conseguir la adaptación estrófica: a) transformar la rima A y asimilarla a la rima C, b) transformar la rima C y asimilarla a la rima A, o c) transformar tanto la rima A como la rima C (me refiero a la rima de los tercetos). Sin embargo, en otras ocasiones el aragonés parte del segundo verso de uno de los tercetos, con lo que la solución empleada para la adaptación de un esquema a otro es forzosamente distinta, precisamente por la necesidad de cambio de rima en el segundo verso de la octava, que de otra forma quedaría suelto (puesto que imita uno que, en los tercetos encadenados, rima con otro anterior y su cadencia no se repite posteriormente). Para evitar esto, Pedro de la Sierra opta por transformar ese segundo verso de forma que rime con el cuarto y sexto (como en la 2ª estrofa), o bien por conferir una nueva rima a los versos segundo, cuarto y sexto (5ª estrofa).

19 En esta obra, sin embargo, no encontramos ningún soneto, forma sustituida posiblemente por la octava real en la práctica poética del aragonés.

20 Véase Morros Mestres, Bienvenido, «El *Tirant lo Blanc* y la égloga II de Garcilaso», *Voz y Letra,* XII / 1 (2001), pp. 3-22.

21 Sin olvidar algunas diferencias frente a Garcilaso (y la *Arcadia*). Tirant, como Eleno, utiliza un espejo y no una fuente. Por otra parte, tanto Floridama como Carmesina

Sin embargo, Sierra, que no desea borrar de su relato el recuerdo del mundo bucólico garcilasiano, disemina numerosos elementos que recuperan en parte el carácter pastoril del episodio original (el escenario arcádico o las actividades cinegéticas[22]). Por otra parte incorpora detalles que funcionan como evocación del relato reescrito. Así, aunque Floridama sea hija de reyes, se la describe con atuendo típico de la diosa Diana, lo que fuerza al receptor a recordar al personaje sobre el que está escrito, Camila. Se produce de esta forma un efecto de palimpsesto en el que lo nuevo revela lo antiguo.

Por otra parte, la misma estructuración del relato es más propia de lo pastoril que de lo caballeresco: el Caballero del Febo escucha una dulce melodía e, intrigado, se acerca y descubre a otro personaje que canta sus penas. Es el procedimiento que encontramos tantas veces en *La Diana* de Montemayor o en sus seguidores. Si bien no deriva directamente de la égloga II de Garcilaso, funciona como alusión al universo bucólico del que procede la historia. Lo curioso es que, para mantener vivo el recuerdo pastoril garcilasiano, Sierra se ha visto forzado a reestructurar el orden del relato original anteponiendo como canción unos versos situados casi al final de la historia de Albanio[23].

En conclusión, a pesar de sus escasas dotes como poeta, la labor literaria de Pedro de la Sierra resulta interesante en tanto que ofrece valiosos datos que iluminan la recepción de Garcilaso a finales del siglo XVI. Como constata la imitación del aragonés, la desconcertante mezcla de géneros de la égloga II permitía que su parte narrativa —la historia de Albanio— fuera reescrita y prosificada de la misma manera que los versos del *Orlando furioso,* al tiempo que las estrofas líricas se mantenían como objeto de *imitatio* poética. Imitación poética y reescritura narrativa aparecen así indisolublemente unidas.

hablan, tras la declaración, para expresar su descontento al considerar que su honra ha sido afrentada. Véase Morros Mestres, Bienvenido, *op. cit.* (nota 20).

22 Sierra elimina parte de esas particularidades del poema de Garcilaso, que, según Herrera, «podrían parecer demasiadas a los que son amigos de la brevedad i moderación», *op. cit.* (nota 2), p. 820.

23 Sin embargo, y a pesar de estos recuerdos pastoriles, el episodio se aleja de este mundo arcádico para situarse en el caballeresco. Las actividades cinegéticas se presentan sólo como juegos infantiles que los protagonistas se verán forzados a abandonar al llegar a la edad adulta. Eleno de Dacia y Floridama deberán renunciar a su modo de vida bucólica al dejar atrás su infancia, precisamente cuando Eleno es armado caballero.

Algunas calas en el mito de Orfeo y su representación áurea

Juan Antonio Martínez Berbel

Puesto que esta tarde nos ocuparemos de Orfeo hay que comenzar diciendo que el suyo es uno de los mitos más singulares de la tradición grecolatina. En palabras de Pierre Grimal es «uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica. Conocido desde época muy remota, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología, en torno a la cual existía una literatura muy abundante y, en gran medida, esotérica. No se puede decir que el mito de Orfeo no haya ejercido una influencia cierta en la formación del cristianismo primitivo y está atestiguado en la iconografía cristiana»[1].

Orfeo es uno de los pocos héroes griegos que tienen una relación especial con lo trascendente, y uno de los pocos que sufrió el rito iniciático del descenso a los infiernos (de este selecto grupo forman parte Hércules, Ulises y Eneas).

Inventor de la música y creador de profundas corrientes esotéricas, mantenidas incluso hasta nuestros días, desde el mismo momento de ponernos en contacto con este personaje asistimos a una serie de dificultades que comienzan con la imposibilidad misma de «clasificar» (por decirlo de alguna forma) a Orfeo. No es la hazaña heroica o el combate mítico lo que caracteriza, como en el caso de otros personajes (Perseo, Teseo, Hércules, Ulises), al cantor de Tracia. Es incluso difícil catalogar a Orfeo con la etiqueta de *héroe*, si por tal queremos entender a ese personaje representativo de la etapa mítica que sucede a las del Oro, Plata y Bronce, y que antecede inmediatamente a la devaluada Edad del Hierro. Si seguimos a Carlos García Gual en su definición de héroe,

> «Fueron los héroes «una raza más justa y más noble», *genós diakaióteron kaì áreion*. No estaban dominados sólo por la violenta soberbia, la *hybris*, como los broncíneos, sino que se interesan por la justicia, *dike*, y eran mejores, *áreioi*, o incluso los mejores, *aristoi*, entre los humanos. Son sus representantes los héroes venerados del pueblo griego, esos que celebra la poesía

1 Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989.

> épica, como los fieros reyes que combatieron en torno a Tebas y Troya, que suministraron materia de canto a los aedos como Homero»[2].

Podemos ver cómo la figura del especial Orfeo se encuentra un tanto incómoda entre estas coordenadas. Orfeo es un personaje mucho más complejo que el héroe convencional. No está marcado por su arrojo y valentía ni por su sentido de la justicia ni por su superioridad con respecto al resto de los mortales. Aun a pesar de poseer en algún grado todas estas características, las que lo definen específicamente son otras. En primer lugar su técnica artística, como podría llamársele, y el poder de convicción que ésta le confiere, y en segundo lugar la fortaleza de su sentimiento amoroso, que lo convierte en el más firme de los amantes.

Pero hay una característica que, a mi juicio, hace especialmente interesante la figura de Orfeo desde el punto de vista de su recepción en el Siglo de Oro, y es su especial relación con lo trascendente. De los diversos análisis que pueden hacerse del hecho mitológico, uno de los más interesantes, y, sin duda, más delicados, es aquél que atañe a la relación del mismo con la religión. ¿Cómo asume una sociedad fuertemente dogmatizada, como la católica del Siglo de Oro, la irrupción de un sistema de pensamiento pagano como el mitológico?

La mitología sufrió durante siglos un fuerte proceso de «adaptación» o «adecuación» a la moral cristiana. Durante la Edad Media son frecuentes los «Ovidios moralizados», y, ya en el Renacimiento, proliferan multitud de traducciones de Ovidio, enciclopedias y diccionarios mitológicos marcados por un denominador común: moralizar la fábula. Sin duda los dos textos más importantes en este sentido son la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio que realiza Jorge de Bustamante y la *Philosofía Secreta* de Juan Perez de Moya[3]. Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que son la principal fuente de inspiración para los relatos mitológicos de los autores áureos.

La finalidad de estos textos era, precisamente, la de proporcionar, como sus propios autores afirman, un abundante elenco de temas mitológicos a los autores literarios de la época.

2 García Gual, Carlos, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 200.

3 Bustamante, Jorge de, *Las Metamorphoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quince libros, y traduzidas en Castellano*, Amberes, Iuan Steelsio, s/a, ¿1551?; Pérez de Moya, Juan, *Philosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas y historiadores*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

En el caso concreto que nos ocupa, el de Orfeo, podemos observar cómo en manos de Bustamante el carácter heroico del personaje viene dado fundamentalmente por su firmeza en el amor, y por su fidelidad, muy por encima de sus famosas aptitudes para la música y el canto. Del mismo modo se eliminan del relato las delicadas e incómodas referencias a su homosexualidad (asumida tras la pérdida definitiva de Eurídice) y a su gusto por la pederastia, ambas cualidades expresadas sin ningún desparpajo en época gregolatina.

Siguiendo en parte a Bustamante, Pérez de Moya abunda en la racionalización y moralización del mito. Orfeo se torna cada vez más fiel, firme y piadoso, y llega a recibir el apelativo de sacro. El mitólogo, en un intento por defender una posible existencia «real» del personaje, lo presenta como un héroe civilizador de una especie humana todavía demasiado *animalizada* en la época legendaria en la que se le sitúa. Constructor de ciudades, legislador y orador, promotor y protector de las leyes y garante de las artes, el Orfeo más pseudo-histórico —quizá habría que decir más históricamente verosímil— de Pérez de Moya se aleja posiblemente en exceso del personaje mítico, lo cual hace la exégesis poco atractiva para el discurso literario o artístico. La prueba está en que pocos autores siguen esta particular visión del héroe. Y como muestra un botón: Cuando llega la hora de «justificar» el rechazo frontal de Orfeo hacia las mujeres tracias tras la pérdida definitiva de su esposa, la explicación tradicional (que el recuerdo de Eurídice le impide amar a otra mujer) es sustituida por la siguiente:

> Amonestar Orpheo a los hombres que no llegasen a las mujeres es que dio dotrina a los hombres no llegasen a las mujeres cuando están con su regla, que es una vez al mes[4].

Otras interpretaciones puramente morales del mito emitidas por Pérez de Moya sí serían más del gusto de los autores áureos, como veremos más adelante, especialmente aquellas que atañen al carácter de los personajes mitológicos:

> Por Orpheo se entiende el sabio; por su mujer Eurídice los deseos o apetitos naturales. Toma el sabio a ésta por su mujer por cuanto por sabio que uno sea no puede dejar de tener las concupiscencias, de las cuales en tanto que se vive no podemos ser despojados[5].

4 Pérez de Moya, *op. cit.* (nota 3), p. 518.
5 Pérez de Moya, *op. cit.* (nota 3), p. 519.

En este mismo sentido, Aristeo simboliza la virtud, que, por regla natural persigue los carnales apetitos que despierta Eurídice. Éstos huyen de la virtud como la ninfa lo hace de Aristeo, pero reciben el castigo del engaño (simbolizado en la serpiente, como no podía ser menos). El sabio Orfeo, entre cuyas virtudes se encuentra la filantropía, intenta en vano recuperar a los que por los deleites del cuerpo han caído en el pecado y descendido a los infiernos. La prohibición de mirar a Eurídice en la vuelta a la tierra significa para Pérez de Moya la intención que debe tener todo sabio de no volverse hacia los deseos carnales. El castigo por hacerlo es la condenación definitiva.

Me parece imprescindible destacar dos cuestiones, diferentes pero íntimamente relacionadas, de la interpretación que del mito hace Juan Pérez de Moya, ya que serán elementos importantes en la recepción áurea —y especialmente en la lopesca—. En primer lugar es curioso el modo en que Pérez de Moya hace vertebrar todos los personajes masculinos en torno a la esfera de lo positivo, en tanto que los femeninos dominan el ámbito de lo negativo. Que Orfeo se sitúe en el campo de lo moralmente encomiable no parece extraño, siendo el protagonista de la fábula y poseyendo, desde las versiones más antiguas del mito, unas características manifiestamente positivas. No parece tan obvio, sin embargo, que un personaje como Aristeo, cuya única intervención en el mito es un intento de violación, se convierta, en el texto de Pérez de Moya, en el símbolo mismo de la virtud, en tanto que Eurídice, las ninfas con las que pasea representan todo el campo semántico que tiene que ver con lo moralmente reprobable dentro del mito: el deseo carnal y el engaño. No deja de extrañar la forma en que el autor «da la vuelta» al mito. Paralelamente a la conversión de Aristeo en símbolo de la virtud se nos presenta a una Eurídice que, a pesar de huir de los requerimientos del pastor manifestando de modo patente su fidelidad conyugal y muriendo precisamente en esa huida, representa sin embargo el propio deleite carnal del que parece estar huyendo la heroína griega.

Quizá la argumentación de Pérez de Moya pueda parecer en cierto modo exagerada pero, como tenemos oportunidad de comprobar analizando las lecturas de Calderón, Quevedo o Lope, sirve de apoyo desde el punto de vista moral para la recuperación posterior del mito.

Pero ya va siendo hora de centrarnos en los verdaderos protagonistas de la transmisión mitológica: los autores literarios. Hemos podido comprobar cómo la mitología en el siglo XVI es un fenómeno tan extendido que necesita de cierta regulación moral para poder servir de tema literario a los poetas. De esta regulación moral se encargan, como se ha afirmado, Bustamante y Pérez de Moya, entre otros.

Hay que señalar, sin embargo, que rara vez los autores literarios del XVII se ciñen sin más a estas versiones «edulcoradas» (si se me permite la expresión) de los mitos.

Si entendemos la transmisión mitológica en el XVII como un encuentro entre dos formas de pensamiento (la pagana y la católica), lo interesante ahora es ver cómo resuelve cada autor este encuentro, y, en la mayoría de los casos, es la impronta personal de cada uno lo que da realmente valor a esa transmisión mitológica.

Comenzaremos por Góngora. El interés principal de este autor por el mito de Orfeo se centra en recoger las características genéricas del mismo: la constancia y fidelidad en el amor, así como las habilidades musicales del personaje. Por otro lado el uso de este mito por parte de Góngora se ciñe, habitualmente, al campo de lo ornamental, sin ejecutar sobre el mismo ninguna modificación sustancial. En 1595, en el soneto *A una sangría de un pie*, podemos leer:

> Herido el blanco pie del hierro breve,
> Saludable si agudo, amiga mía,
> Mi rostro tiñes de melancolía,
> Mientras de rosicler tiñes la nieve.
> Temo (que quien bien ama, temer debe)
> El triste fin de la que perdió el día,
> En roja sangre y en ponzoña fría
> Bañado el pie que descuidado mueve.
> Temo aquel fin, porque el remedio para,
> Si no me presta el sonoroso Orfeo
> Con su instrumento dulce su voz clara.
> ¡Mas ay, que cuando no mi lira, creo
> Que mil veces mi voz te revocara,
> Y otras mil te perdiera mi deseo![6]

Como vemos, sólo las habilidades musicales y el detalle de la pérdida se recogen, a título comparativo, en esta composición. Es habitual, precisamente, este uso de Orfeo como figura con la que parangonar y comparar personajes reales o ficticios de la vida de Góngora, como en este caso (1602):

> ¡Oh cuán bien que acusa Alcino,
> Orfeo de Guadïana,
> unos bienes sin firmeza

6 Góngora, Luis de, *Obras completas de don*, Ediciones Nueva Hélade, 2000 (edición digital).

y unos males sin mudanza!
Pulsa las templadas cuerdas
de la cítara dorada,
y al son desata los montes,
y al son enfrena las aguas.
¡Oh cuán bien canta su vida,
cuán bien llora su esperanza!
y el monte y el agua escuchan
lo que llora y lo que canta:
«La vida es corta y la esperanza larga,
el bien huye de mí, y el mal se alarga»[7].

En algunos casos la referencia a Orfeo no es tan explícita, como en el soneto *A Juan Rufo, jurado de Córdoba*:

Culto Jurado, si mi bella dama
—En cuyo generoso mortal manto
Arde, como en cristal de templo santo,
De un limpio amor la más ilustre llama—
Tu musa inspira, vivirá tu fama
Sin invidiar tu noble patria a Manto,
Y ornarte ha en premio de tu dulce canto
No de verde laurel caduca rama,
Sino de estrellas inmortal corona.
Haga, pues, tu dulcísimo instrumento
Bellos efectos, pues la causa es bella;
Que no habrá piedra, planta, ni persona,
Que suspensa no siga el tierno acento,
Siendo tuya la voz, y el canto de ella[8].

En este caso, Góngora, sin citar a Orfeo, reproduce su capacidad para suspender a seres animados e inanimados con la sola fuerza de su música o su canto. En definitiva, puede afirmarse que Góngora conoce bien el mito de Orfeo en sus aspectos —podríamos llamar— más externos, y que son éstos los que le interesan a la hora de recuperar el mito.

Un caso distinto es el de Quevedo, donde sí encontramos una «vuelta de tuerca» en la transmisión del mito, adentrándose en lo que podríamos llamar la desmitificación. Son muchos los casos en los que este poeta recoge el mito del cantor tracio en su producción, pero me parece especialmente interesante para el análisis el famoso romance que dice:

7 Góngora *op. cit.* (nota 6).
8 Góngora, *op. cit.* (nota 6).

Orfeo por su Mujer,
Cuentan que bajó al Infierno;
Y por su mujer no pudo
Bajar a otra parte Orfeo.

Dicen que bajó cantando,
Y por sin duda lo tengo,
Pues en tanto que iba viudo,
Cantaría de contento.

Montañas, riscos y piedras
Su armonía iban siguiendo,
Y si cantaba muy mal,
Le sucediera lo mesmo.

Cesó el Penar en llegando
Y en escuchando su intento,
Que pena no deja a nadie
Quien es casado tan necio.

Al fin pudo con la voz
Persuadir los sordos Reinos;
Aunque el darle a su Mujer
Fue más castigo que premio.

Diéronsela lastimados
Pero con Ley se la dieron:
Que la lleve, y no la mire,
Ambos muy duros preceptos.

Iba él delante guiando,
Al subir; porque es muy cierto
Que al bajar, son las mujeres
Las que nos conducen, ciegos.

Volvió la cabeza el triste;
Si fue adrede, fue bien hecho;
Si acaso, pues la perdió,
Acertó esta vez por yerro.

Esta Conseja nos dice
Que si en algún Casamiento
Se acierta, ha de ser errando,
Como errarse por aciertos.

Dichoso es cualquier Casado
Que una vez queda soltero;
Mas de una mujer dos veces,
Es ya de la dicha extremo[9].

Quevedo pone énfasis en la secuencia de la bajada a los infiernos, y, secundariamente, en las habilidades musicales del héroe, sólo que lo hace desde un punto de vista evidentemente irónico. El romance no requiere explicación adicional. Nótense las numerosas referencias misóginas y las de índole sexual.

Pero por encima de los rasgos humorísticos del romance lo más interesante a mi juicio es que Quevedo se sirve de la ironía para subvertir el mito, para modificarlo en sus características más internas, al contrario de lo que veíamos en Góngora. El mito se hace más humano en Quevedo, ya que son humanos los conflictos que plantea en el romance, independientemente de que su punto de vista sea serio o jocoso.

Pasemos ahora a Lope de Vega. Si hay que definir de alguna forma el tipo de exégesis lopesca del mito, habría que decir que es la humanización del mismo lo que más interesa al Fénix. Son innumerables las ocasiones en que Orfeo aparece repartido por su obra, pero en este caso me he centrado en el análisis de su comedia *El marido más firme.* Hay que aclarar que, por regla general, los héroes mitológicos sufren en las comedias lopescas un proceso similar de degradación hacia lo negativo. Es la forma que tiene Lope de resolver ese choque cultural al que me he referido antes. Así ocurre con el Perseo de *La fábula de Andrómeda*, con el Teseo de *El laberinto de Creta*, y con el Jasón en *El vellocino de oro*. Por regla general el personaje mitológico, en manos de Lope de Vega, aparece acompañado por un criado, que representa la cordura y el sentido de la mesura frente a los desmanes del héroe. Éste representa un mundo mitológico e irreal, en tanto que el criado representa el mundo real del siglo XVII. El mundo ideológico del héroe es reprobable (en la mayor parte de las ocasiones) mientras que el mundo ideológico del criado es, además de real y aceptable, cercano a la audiencia de la obra.

Lo afirmado hasta ahora, sin dejar de ser cierto con respecto a *El marido más firme,* tiene unas características peculiares en esta obra. Orfeo es uno de los héroes mitológicos a los que Lope trata con más cariño. Su especial relación con lo trascendente plantea, de antemano, un cierto problema al dramaturgo. ¿Cómo presentar, en el universo católico, a un héroe que baja al Infierno (ahora ya un Infierno católico) y res-

9 Quevedo y Villegas, Francisco, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 468-469.

cata de la muerte a su esposa, sin entrar en conflicto con el dogma religioso? La solución es la locura: Orfeo baja a los infiernos porque se vuelve loco. Esta locura podría servir a Lope para resolver el espinoso problema de la relación con la muerte y el infierno.

Al igual que ocurre con el resto de los autores que recogen el mito, en la comedia de Lope se enmascaran convenientemente todas las referencias del mito original que podrían resultar problemáticas desde un punto de vista moral. Nada se dice de su homosexualidad ni de su pederastia, pero no se esconde su misoginia, a la que, sin embargo, se da un sesgo diferenciador muy contemporáneo. En Lope el rechazo de las mujeres se traduce en una defensa a ultranza de la institución matrimonial y en una reprobación del amor puramente carnal. Este hecho hace de Orfeo uno de los héroes más «contemporáneos» de cuantos retrata Lope en sus comedias.

El mismo hecho de la pérdida definitiva de Eurídice (al volverse Orfeo a mirarla) también se atribuye a la locura, restando de esta manera, en cierto modo, responsabilidad al héroe por la pérdida.

En definitiva puede decirse que Orfeo es tratado con delicadeza por el dramaturgo, que, si bien no le mantiene sus atributos heroicos, tampoco lo convierte en un personaje negativo. A diferencia del resto de héroes, sus motivos son mucho más humanos, más personales, y no están encaminados a conseguir la gloria heroica. La propia Proserpina, diosa de los mundos subterráneos, devuelve a Orfeo a su mujer, no por sus habilidades musicales, sino por su fidelidad al matrimonio, reforzando de este modo la defensa de la institución que puede observarse en toda la obra. Es precisamente esta humanidad del Orfeo clásico, alejado todavía de la legendaria soberbia del héroe griego, la característica que más le interesa destacar a Lope. Es su héroe más propio, más personal. Se puede afirmar que el mayor logro de Lope en esta comedia es el de adaptar el mito para plantear un conflicto humano que no existía en las versiones anteriores. Por encima de condicionamientos escénicos y de fidelidad a la tradición de la fábula, al dramaturgo le interesa hacer girar su comedia en torno a los celos, elemento imprescindible del teatro áureo, y, especialmente, el matrimonio. La soberbia, la autosuficiencia, la inconsciencia, el temor, la desconfianza, son factores que influyen decididamente en el desarrollo de la trama de esta comedia y, en su mayoría, son inexistentes en la tradición anterior.

La última de nuestras calas irá dedicada a Calderón de la Barca, y más específicamente a su auto sacramental *El divino Orfeo*. En este caso encontramos una lectura completamente cristiana del mito, donde éste es absolutamente desmitificado y despojado de cualquier referencia pagana: Con el sincretismo Creador-Cristo-Orfeo (cuyo supremo poder

está en la música, identificada con la Palabra de Dios) se produce una fusión total de la historia pagana y la sagrada.

Ni si quiera se mantienen los aspectos más externos del mito. El auto comienza en el Infierno, donde el príncipe de las tinieblas, después de oír cantar a Orfeo, siente celos y deseos de robar este prodigio de Dios. Acompañado por la Envidia sale de sus reinos en busca de Orfeo. Una vez fuera, y ayudados por el Placer, logran ponerse al servicio de Eurídice, esposa de Orfeo. Esta inversión clara de la historia (no es bajada de Orfeo sino subida del Demonio) es un elemento muy interesante de la lectura calderoniana, puesta al servicio, claro está, de un criterio moral religioso que domina toda la obra.

Calderón no hace ninguna alusión a la posible violación. El pasaje es una *versión* del *Génesis*. El demonio, encarnado en Aristeo, toma el papel de serpiente e incita a Eurídice a comer la manzana para igualarse a Dios. La manzana está envenenada por la mordida del áspid-Envidia. En este caso Eurídice peca, cae en la tentación, y eso hace que su muerte y posterior bajada a los Infiernos sea más justa y comprensible. Por fin, la muerte de Eurídice constituye el castigo divino por el pecado original, y es el equivalente de la expulsión de Adán y Eva del Edén.

En Calderón la bajada a los infiernos se ve interpretada —no podía ser de otra manera—, como la Pasión y Muerte de Cristo-Orfeo, en un relato lleno de iconología cristiana. La parte de la entrada a los infiernos está cantada en el auto, y el propio elemento del canto se configura como parte fundamental de la obra al simbolizar la Palabra, el Texto Sacro.

Calderón, además, elimina la famosa condición impuesta a Orfeo (la de no volverse a mirar a Eurídice hasta no estar en el reino de los vivos). Su interés se centra en que la posibilidad de salvación del hombre puede fracasar, si éste «vuelve el rostro» a Dios y peca, precipitándose en el Infierno de nuevo. En esta parte la identificación con la iconología cristiana es completa. Orfeo debe entregarse a sí mismo para que su amada se salve. Ésta es la condición. Pero además el Príncipe (identificado con los dioses infernales) le advierte de lo baldío que puede ser su esfuerzo si vuelven a actuar los apetitos naturales:

> PRINCIPE ¿Qué importa que ellos la lleven,
> si siempre que ella inconstante
> peque y tú el rostro la vuelvas
> ha de volver a mi cárcel?[10] (vv. 1325-1328)

10 Calderón de la Barca, Pedro, «El divino Orfeo», en Rull Fernández, Enrique, *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, Clásicos Plaza & Janés, n. 45, 1986, vv. 1325-1328.

Para Calderón la subida del reino de la muerte supone, como no podía ser de otra manera, la Resurrección de Cristo, en un pasaje donde se mezclan referencias al Corpus Christi y al Sacramento de la Eucaristía. El final, en contra de lo que pudiera parecer, es también feliz en este caso, ya que la muerte y la Resurrección de Jesucristo es lo único que puede redimir a los pecadores.

Y poco más resta por decir. Hemos visto cómo el hecho mitológico, muchos siglos después de su nacimiento, tiene plena vigencia en la literatura del siglo XVII, y cómo el intento generalizado de dar una visión unívoca del mismo (sobre todo durante la Edad Media y el Renacimiento) choca frontalmente con el deseo de los escritores de usar el mito como lo que es: básicamente un instrumento de comunicación, modificable, maleable y adaptable sin que por ello pierda su esencia y su poder evocador.

Los triunfos de San Miguel, de Álvaro Cubillo de Aragón

Maribel Martínez López

En esta comunicación voy a analizar un rasgo del estilo de Álvaro Cubillo de Aragón, su gusto por la reescritura de motivos literarios populares, a través de una de sus obras más curiosas, *Los triunfos de San Miguel*, recogida en 1654 en *El enano de las musas*[1].

Sin duda lo más interesante de la obra es su heterogeneidad.

Está estructurada en tres actos de características genéricas, ambientación espacio-temporal y personajes totalmente diferentes. La unidad se la da la presencia en las tres jornadas de San Miguel, que a lo largo de toda la trama desarrolla una obstinada lucha contra Luzbel para hacer triunfar la voluntad divina sobre la mala voluntad del ángel caído.

La figura de San Miguel la encontramos en la *Sagrada Biblia*. Es uno de los siete arcángeles, llamado por la Santa Iglesia «Príncipe de los espíritus celestiales» y «jefe o cabeza de la milicia celestial». Tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento aparece como el gran defensor del pueblo de Dios contra el demonio. Su nombre significa «Quién como Dios» (repetido en tres ocasiones a lo largo de esta obra —vv. 44, 1571 y 1601—) y Satanás tiembla al escucharlo porque le recuerda el grito de noble protesta que este arcángel manifestó cuando aquél se rebeló. San Miguel encabezó el ejército fiel a Dios, y por ello se le conoce como el capitán de su milicia, a quien los demás ángeles obedecen. Es tradicionalmente reconocido como el guardián de los ejércitos contra los enemigos de la Iglesia, y como protector de los cristianos contra los poderes diabólicos. Así es como aparece caracterizado en esta obra, en la que se le califica como «Alférez Mayor», «alférez del cielo», «Privado», «Valido» y «Ministro».

1 Grazia Profeti, Maria y Zancarini Umilde Maria, realizan un completo catálogo bibliográfico sobre la obra de Álvaro Cubillo de Aragón (Profeti, Maria Grazia y Zancarini, Umilde Maria, *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*. Verona, Universitá degli studi di Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1983). Domínguez Matito, Francisco, también realiza un detallado análisis de los estudios que se han dedicado a este autor en «La fortuna (crítica) de un ingenio. Álvaro Cubillo de Aragón» (*Scriptura*, 17 (2002), pp. 89-112).

Junto a San Miguel están presentes, en las tres jornadas, sus oponentes Luzbel y el Diablo Cojuelo, éste último en el papel de asistente de Luzbel, y que adopta también el rol de gracioso.

Además de éstos, aparecen los siguientes personajes:

- Jornada I: 4 ángeles, Eva, Abel, Adán, Caín y Músicos.
- Jornada II: El Rey de Nínive, 4 máscaras, La Reina, Roselía [dama], Antíoco [caballero], Jonás (profeta) y Músicos.
- Jornada III: Bamba (villano y rey), Sancha (su mujer), Teresa (hermana de Sancha), Gila (villana), y Atanarico, Eurigio y Ordoño (godos).

Volviendo a la estructura de la obra, la Jornada I presenta 3 secuencias. La primera se desarrolla en el cielo y muestra la lucha entre San Miguel y Luzbel. La segunda, en Hebrón, presenta el conocimiento de Luzbel y Cojuelo y la primera victoria de Luzbel al enfrentar a Caín y a Abel. La tercera, también en Hebrón, recoge el arrepentimiento de Adán y Eva y cómo San Miguel los ampara frente a Luzbel y los consuela cuando conocen la muerte de Abel a manos de Caín. Finaliza esta jornada con el triunfo de San Miguel, quien, tras un combate dialéctico con Luzbel, le obliga a arrodillarse ante Adán y a besarle el pie.

La Jornada II se estructura igualmente en 3 secuencias. La primera se desarrolla en los jardines del palacio del rey de Nínive y presenta el estado de abandono al pecado en el que se encuentra la corte. La segunda recoge el anuncio a Jonás de su misión y cómo él intenta huir de ese destino. En la tercera, Jonás es arrojado a las costas de Nínive, donde se encuentran los reyes y su corte, y realiza con éxito su misión de anunciar a los ninivitas su destrucción si no se arrepienten. Termina esta jornada con una nueva victoria de San Miguel ante Luzbel, al ser el ángel caído repudiado por los ninivitas.

La tercera y última jornada vuelve a presentar 3 secuencias de distinta extensión. En la primera Luzbel y Cojuelo se encuentran en Toledo. Furiosos por las victorias de San Miguel sobre ellos, deciden dirigirse a Hircana, donde está Bamba, el próximo rey godo, con el propósito de hacerle fracasar en su reinado. La segunda secuencia, ya en Hircana, presenta a Bamba con su gente y a los godos nobles que han acudido hasta allí en su busca para llevarlo a Toledo y coronarlo rey. Entre estos godos se han mezclado Luzbel y Cojuelo. San Miguel convencerá al humilde Bamba de que acepte el reinado. La última secuencia transcurre en Toledo y recoge las primeras actuaciones de Bamba como rey, siempre amparado por San Miguel frente a las malas mañas de Luzbel y su ayudante.

El análisis del tiempo en la obra es tarea difícil. Cada jornada está localizada, como vemos, en una época concreta, pero se trata de un tiempo que pasa muy rápido, saltando siglos, lo cual se avisa al final de cada una: en la Jornada I (vv. 866-873) se explica que en ella se ha tratado la historia del primer siglo de la Humanidad y que la Jornada II se desarrollará en tiempos de la historia de Nínive y Jonás. Similar anuncio se hace al final de ésta al explicar que la Jornada III tratará de la coronación de Bamba.

Este resumen del argumento refleja la dificultad a la hora de analizar el género en el que encuadrar la obra. Por su núcleo temático, claramente especificado desde el título, *Los triunfos de San Miguel*, nos encontramos ante una comedia religiosa o comedia de santos. Ignacio Arellano la encuadra en el género hagiográfico y señala que tiene «algunas tramoyas típicas del género y tonos de auto sacramental»[2]. Pero si esta calificación genérica puede responder al espíritu general de la obra, en parte por la mescolanza de elementos que en ella aparecen y en parte por la difusa delimitación de géneros dramáticos cultivados en el Siglo de Oro, también podríamos hablar de que, especialmente la Jornada I y algunas escenas de las Jornadas II y III, pueden considerarse propias de una comedia de magia. Y también puede considerarse que algún momento de la obra tiene valor costumbrista, rasgo muy del gusto de Cubillo.

Por lo que se refiere a la jornada III, la que desarrolla la elección y primeras actuaciones de Bamba como rey, es innegable su relación con las comedias históricas, aunque San Miguel siga siendo el elemento argumental que da cohesión a la obra. Y dentro de esta «jornada-comedia histórica» encontramos una escena de galanteo que sirve para que la obra termine con el típico matrimonio que cierra felizmente las comedias de enredo.

Conviene señalar que en la obra hay varios motivos escenográficos de gran magnificencia, acordes con el gusto barroco de provocar la admiración del público con las puestas en escena. Así, en la Jornada I encontramos el desplazamiento de un monte; en la Jornada II, en la que aparecen músicos y máscaras y hay bailes, una ballena llegará hasta la orilla en la que se divierte la Corte de Nínive, y Jonás saldrá de ella, y en la Jornada III San Miguel aparecerá en lo alto de una puerta del Alcázar de Toledo ante Luzbel y Cojuelo. Al final de esta misma jornada se muestra a los reyes Felipe I, Felipe II, Felipe III, Carlos V y Felipe IV en un árbol.

2 Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 593.

A la estructura y argumento tan variopintos de esta obra hay que añadir la reescritura que el autor hace en ella de diversos motivos literarios muy populares en la época.

El personaje del Diablo Cojuelo aporta el rasgo de la comicidad. El primer momento humorístico tiene lugar con la primera aparición en escena de este personaje. Luzbel, ya desterrado, hace una solemne llamada a sus «confidentes, oficiales de la guerra, sargentos de la discordia, cabos de la inobediencia». Tras ella, es sin duda cómico ver aparecer en escena a un diablo cojo, y más aún cuando se autocalifica a continuación como «veloz centella».

Ese humor, en ocasiones, va unido al estilo conceptista que caracteriza algunos momentos de esta obra.

Una escena cómica es la que tiene lugar entre el Diablo Cojuelo, invisible, y Abel, en la Jornada I (vv. 260-320). Se trata de un diálogo entre Cojuelo y Luzbel que es un aparte respecto a una escena de Caín y Abel, quienes aún no los han visto. Con la aparición de Cojuelo a Caín, en el verso 267, se desarrolla un complejo juego. Caín ve a Cojuelo y conversa con él. Sin embargo Abel, que está delante, no puede verlo. Cojuelo, a su vez, habla en apartes con Luzbel, siempre presente y atento a todo, pero que tampoco se hace visible a ninguno de los dos hermanos. Cojuelo, invisible para Abel en todo momento, habla con él, incluso lo toca, en un juego con el que pretende desestabilizarlo psíquicamente. Pero Abel, firme en su fe de Dios, contesta de forma natural al aire y no duda ni se asusta en ningún momento.

Gran parte de la comicidad del Diablo Cojuelo se debe a la caracterización lingüística. Son varias las frases hechas y refranes que matizan su conversación y que dan fe de la importancia de estas formas de expresión tan propias del carácter realista español. Por otro lado, Cojuelo es una mezcla de criado, gracioso y pícaro. En su modo de hablar abundan las expresiones propias de los lenguajes de germanía, lo que apoya esa caracterización un tanto rufianesca que tiene. Y respecto a los chistes, además de ser propios de la figura del gracioso, responden a la autodenominación que él mismo se da en los versos 1366-1369

> A ese precio
> te diré mil disparates,
> que soy el chiste, la chanza,
> chasco, chacota y chocante.

Poco antes señalaba que

> doña Chanza
> y don Chiste son mis padres (vv. 1344-1345)

En la Jornada III aparece el personaje de Gila, que presenta también el rango de graciosa. Cuando Eurigio y los otros godos llegan a Hircana en busca de Bamba, Gila se presentará diciendo:

> Yo soy Gila, porque nunca
> un Gil, o una Gila falta. (vv. 2033-2034)

Me interesa destacar la escena en la que ésta explica a Bamba cómo es un buen gobernante. Éste, el tópico del buen gobernante, es otro de los motivos arriba referidos, y sobre él hay literatura abundante durante el Renacimiento y el Barroco[3].

GILA: ¿Qué piensa mi amo que es
ser alcalde? Estadme atento,
y veréis que en un momento
se lo digo dos por tres.
Madrugar con buen talante,
y con vuestra vara enhiesta,
día de fiesta, o no de fiesta,
oír misa, y Dios delante.
Ir a la carnicería,
y disimulando el peso,
os darán carne sin hueso
para comer aquel día.
Al vecino cazador,
decirle muy mesurado
que hay en casa un convidado,
y él lo entenderá mejor.
Al tabernero mirarle
las vasijas de contino,
y aunque tenga aguado el vino,
reñirle y no derramarle.
Que son dos daños y dos
ocasiones de impaciencia
para que la residencia
tenga que entender con vos.
Con lo cual, y con llamar

3 Por citar alguno, *Advertencia para la educación de Príncipes*, de Luis de Cabrera de Córdoba, 1608; *Memorial al Rey Felipe IV y Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás*, de Francisco de Quevedo, 1626; *Aviso de Príncipes en aforismos políticos y morales*, de Fray Pedro de Figueroa, 1647; etc. Encontramos una visión de este tema en López Rodó, Laureano, «La ética del gobernante en nuestros autores del Siglo de Oro», *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, 48, 73 (1996), pp. 65-80.

al sacristán y escribano,
todo un día de verano
os queda en qué murmurar. (vv. 1971-1998)

El propio Bamba y también San Miguel tendrán otras intervenciones que tratan este motivo, mostrando ellos las virtudes del buen gobernante; fundamentalmente: humildad, prudencia y temor de Dios.

Siempre en su rol de graciosa, a través del personaje de Gila Cubillo hace un guiño irónico sobre el tópico *la vida es sueño* (vv. 2405-2411).

GILA: ¿Esto que miro es verdad?
Yo pienso que estoy soñando,
y que hemos de despertar
en Hircana, tan villanos
como el padre que nos hizo.
BAMBA: Gila.
GILA: Estoy dando y tomando
sobre cierta pesadilla,
que se me ha entrado en los cascos.
BAMBA: Gila, si la vida es sueño,
no ha estado muy mal pensado.

Cubillo trata este motivo en dos momentos de la obra. Es interesante en estos versos porque Gila no se plantea estar viviendo un sueño, sino una pesadilla.

De interés son también las referencias al vestuario que aparecen en las acotaciones o en el propio texto.

Excepto la acotación inicial que abre la obra, «Salgan Miguel y Luzbel con vestiduras de ángeles y ambos con espadas», no hay ninguna otra referencia a la vestimenta de San Miguel, como tampoco hay ninguna alusión a lo largo de la obra al modo en que van vestidos los demás ángeles. Sí que se especifica, sin embargo, en distintas escenas, cómo aparecen vestidos Luzbel y Cojuelo, que cambian su vestuario al entrar en contacto con los humanos, así como otros personajes (Caín y Abel, Bamba, etc.). Con todo, y exceptuando alguna escena, no se hace una descripción detallada o concreta, sino alguna referencia general que responde a los conocimientos compartidos con el receptor de la época («Bamba, de villano»; «Salgan Sancha, Teresa y Gila, vestidas de damas»...).

Por ello es más significativa la relación y descripción que hacen Luzbel y Cojuelo de su vestimenta cuando se presentan ante Caín, en una escena de valor costumbrista que muestra el aspecto propio de los galanes del siglo XVII y las costumbres festivas y culinarias de la época

(vv. 453-566). Con esas descripciones, Luzbel y Cojuelo buscan implantar las semillas de la envidia y la avaricia en Caín. Todo este alarde que ambos hacen frente a Caín parece atacar directamente las pragmáticas dictadas contra el lujo desde 1623, con una actitud irónica por parte del autor[4].

Esa relación de las costumbres y moda en el vestir tiene otra incursión al principio de la Jornada II, donde Cojuelo hace referencia a la figura del lindo y a algunas prendas usadas por las mujeres (vv. 910-927).

A lo largo de la Jornada I el simbolismo de los colores es constante, produciéndose una oposición entre el blanco y el negro. Luzbel aparece vestido con plumas negras; Caín y Abel con pieles, el uno de negro y el otro de blanco; Abel camina al sacrificio «con un cordero blanco al hombro»; etc. Y a esto puede añadirse que en los versos 89-92 se menciona la condenación de Luzbel a la oscuridad.

En los versos 270-272 continúa este motivo con la alusión a una «pieza negra». Comienza aquí una metáfora que será núcleo de toda la escena y en la que el referente del ajedrez sirve para significar la preparación del asesinato de Abel. Como Cojuelo explica, va a iniciarse una partida en la que alguien juega las piezas: Luzbel y Cojuelo, el Mal, moverán la pieza Caín para dar jaque mate a la pieza Abel, en una jugada contra Dios. Podría considerarse que estamos ante un planteamiento del tema del «libre albedrío», al que Luzbel alude en esta misma jornada en los versos 764-765.

Pero quizá el motivo más destacado, desde el primer momento, es la fuerte contraposición que se presenta entre la soberbia de Luzbel y la humildad y veneración a Dios de San Miguel. Ésta es la parte fundamental de la historia, y de ahí que la aparición de términos derivados de «soberbia» y «humildad», así como las actitudes de los personajes «malos o buenos», aparezcan constantemente marcando este contraste. La misma humildad que San Miguel muestra al principio de esta jornada caracteriza también las primeras intervenciones de Bamba, en la Jornada III. Posteriormente ambos, tras aceptar su destino, se expresan y comportan mostrando gran orgullo.

4 Para el estudio de las costumbres españolas en el Siglo de Oro véanse Pfandl, Ludwig, *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor Libros, 1994 (1ª ed. 1929); Luján, Néstor, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1988; Deleito y Piñuela, José, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza editorial, 1987; *...También el pueblo se divierte*, Madrid, Alianza editorial, 1988; *El rey se divierte*, Madrid, Alianza editorial, 1988; de Zabaleta, Juan, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.

De la misma forma que la actitud de San Miguel tiene su paralelo en la de su devoto Bamba, la soberbia de Luzbel encuentra un correlato en la persona de Caín. Tanto estos personajes, con sus palabras y acciones, como los otros cuando se refieren a ellos, muestran explícitamente esos rasgos fundamentales de su carácter y esenciales en la historia.

Los temas barrocos del paso del tiempo y la fugacidad de la vida se encuentran señalados en la Jornada II, en la repetición del adjetivo «caduco» en boca de diferentes personajes: Cojuelo, «caduco embeleco», v. 905, «al cano, caduco y viejo», v. 919; Reina, «lo caduco dessas flores», v. 1067; Jonás, «caducos pies», v. 1232; Luzbel, «caducos días», v. 1424.

También se recoge el tópico de la belleza femenina, con el tratamiento caricaturesco y grotesco que recibe en la poesía burlesca del Siglo de Oro (vv.1781-1792, Jornada III).

A una vieja tan vieja y arrugada
que una castaña parecía apilada,
la hice creer que una mordaz untura,
asegurada bien, y mal segura,
a pesar de lo viejo,
la dejaría una tez como un espejo.
Untóse, y a otro día
mudó todo el pellejo que tenía,
quedando la cuitada
que parecía una mona desollada.
Quejábase ella porque le dolía,
y yo, oyendo su queja, me reía.

La finalidad satírica de esta caricatura se une a la de la siguiente intervención de Cojuelo, en la que ridiculiza la figura del avaro (vv. 1795-1808). La hiperbolización en estos retratos, además del valor cómico, encierra una crítica contra los valores sociales de la época.

A un avariento, que dormido estaba
y un tesoro riquísimo soñaba,
le induje en el letargo que dormía,
que el tesoro allí cerca le tenía,
que llenase las manos y el deseo,
y él, codicioso en el dormido empleo,
alargando las manos y el juicio,
dio con ellas en un fatal servicio
donde con lo mojado y esponjoso,
despertó suciamente codicioso.

Maldecía los guantes, y decía
que era cierto el tesoro aún todavía.
Pues yo, señor, que a todo estaba atento,
¿no me había de reír deste avariento?

Un motivo curioso en una obra compuesta de partes de naturaleza tan diversa como ésta es el matrimonio de Teresa y Eurigio en la escena final. La relación entre estos dos personajes no ha tenido ningún desarrollo como historia amorosa a lo largo de la jornada. Quizá sea el aspecto de comedia histórica del que participa esta Jornada III lo que justifica esta acción totalmente fuera del argumento de la obra. Pero lo más llamativo de todo es que, aquí, quien ordena el matrimonio no es el rey, sino el verdadero protagonista de toda la obra, San Miguel.

Otro de los tópicos literarios que encontramos es el de la metáfora del mar, paralela a la de los ríos, para referirse al camino o destino que ha de recorrer el hombre. Y también el de la vida en este mundo como valle de lágrimas (vv. 615-626).

ADÁN: Para llorar los enojos
de mi culpa, pediré
al mismo ofendido que
todo me convierta en ojos.
Crezcan sus corrientes tanto
que con rápida avenida
surque el bajel de la vida
por el golfo de mi llanto.
Que si el rumbo cierto alcanza
de mis suspiros llevado,
llegará aunque derrotado
al puerto de la esperanza.

En varias ocasiones se alude en la obra al Ave Fénix. La más interesante es la del juego de palabras en el verso 682:

MIGUEL: Cuando ese nombre
de Eva, se convierta en Ave.

Se escoden aquí dos posibles significados. Por un lado, nos remite al saludo «Ave» y a la oración del «Ave María», confrontando a Eva, madre de la humanidad, y a la Virgen María, madre de los cristianos. Junto a este sentido, nos encontramos con la referencia al Ave Fénix, que renace de sus cenizas. Ese renacer es un símbolo de la posibilidad de arrepentimiento y perdón que Dios ofrece a los pecadores y que aquí San Miguel recuerda a Eva.

En el monólogo de Jonás ante los ninivitas, cuando el santo es arrojado a sus costas por el pez que lo traga, aparece una glosa a los versos de Jorge Manrique.

JONÁS: Ruegue y llore arrepentida
tu gente y desse letargo
podrido, acedo y amargo,
recuerde el alma dormida,
enmiende su mala vida
con el temor de su muerte.
Tema el trance duro y fuerte
que preciso ha de pasar,
y para mejor llorar,
avive el seso y despierte.
Busque a Dios, llorando pida,
en sus culpas contemplando
como el tiempo va volando,
como se pasa la vida.
Y aunque siempre apetecida,
como de la humana suerte
el peligro no se advierte,
como es frágil nuestro ser,
como se avienta el placer,
como se viene la muerte.
¿Qué hacéis en vanos antojos?
¿Quién os turba? ¿Quién os ciega?
¿Cómo en llanto no se anega
la lumbre de vuestros ojos?
¿Cómo de tantos enojos,
que a Dios y al cielo estáis dando,
no despertáis? ¿Hasta cuándo,
después de tantos avisos,
habéis de estar tan remisos,
tan rebeldes, tan callando? (vv. 1514-1543)

Cubillo lleva a cabo de nuevo este tipo de reescritura de algunos de los versos más famosos de Manrique, y lo hace en el «Romance que escribió el autor a su Majestad, Dios le guarde, pidiéndole cuenta deste soneto», poema también recogido en *El enano de las musas*:

Vuestra Majestad se acuerde
de mi Soneto, y Romance,
contemplando,
que si en su mano se pierde,
no le podré dar alcance,

tan callando.
El pedir con lengua muda,
que se eleva, y que se arroba,
da dolor,
y así tengo por fin duda,
que cualquier recuerdo en trova,
fue mejor.

En *Los triunfos de San Miguel* también podemos apreciar la inclusión del romancero popular, otro elemento propio de la escritura de este autor. En *El primer rey de Castilla*, comedia famosa de Lope de Vega, de 1622, el personaje de Mendo Ramírez afirma: «Cada cual quiere ser Rey / como en el tiempo de Bamba, / porque Castilla es reñón, / assaz rico y noble en armas». En la Jornada III de *Los triunfos de San Miguel* aparecen como canción popular los siguientes versos

En tiempos de los godos
no había rey en Castilla.
Cada cual quiere ser rey,
aunque le cueste la vida. (vv. 1861-1864)

Al estilo conceptista que caracteriza algunos versos de la obra y al gusto de Cubillo por la reescritura de motivos literarios y de versos de otros autores hay que añadir la de frases hechas. Un ejemplo de ello lo encontramos en boca de Cojuelo (v. 933).

¿Los hechizos no introduzgo,
y las habas no sorteo?

No he encontrado la expresión «sortear las habas», pero sí es muy popular y podría adaptarse a este contexto la frase «echar las habas» («Hacer hechizos o sortilegios por medio de habas y de otras cosas»[5]). de la que aquella sería una variante creada por Cubillo.

Para terminar, creo que a partir de este análisis parcial de la obra podemos extraer la idea de que Cubillo concibió su escritura como un juego. Así lo demuestra su rasgo de estilo más destacado: el gusto por hacer guiños a sus contemporáneos mediante la reelaboración de textos de dominio popular. Esta característica se extiende a otras obras suyas en las que también hallamos abundantes referentes literarios, lingüísticos y

5 *Diccionario de la lengua española,* Real Academia Española, 1992, Edición en CD-Rom, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

folclóricos, cultos y populares, conocidos por los espectadores y de los que Cubillo se sirve de forma burlesca. Su originalidad no radica en utilizar esos elementos, que son patrimonio del teatro áureo, sino en cómo los transforma desde una perspectiva irónica y con una actitud crítica.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Cubillo de Aragón, Álvaro, *El enano de las musas*, Hildesheim, Nueva York, Georg Olms Verlag, 1971.

Mesonero Romanos, Ramón de, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Tomo I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XLVII, 1858.

Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Edición de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1983.

Deleito y Piñuela, José, *...También el pueblo se divierte*, Madrid, Alianza editorial, 1988.

— *El rey se divierte*, Madrid, Alianza editorial, 1988.

— *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza editorial, 1987.

Domínguez Matito, Francisco, «Vis cómica y crítica social en *El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón», en *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico Almagro*, julio de 1997, Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal, Rafael, eds. [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro-Festival de Almagro, 1998.

— «La fortuna (crítica) de un ingenio. Álvaro Cubillo de Aragón», *Scriptura*, año 2002, nº 17, pp. 89-112.

Elisabetta Marcello, Elena, «Álvaro Cubillo de Aragón, Añasco el de Talavera», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, II*, Toulouse-Pamplona, 1996.

— «La honestidad defendida... de Álvaro Cubillo de Aragón: una defensa de Dido en clave de enredo», en *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico Almagro*, julio de 1997, Pedraza Jiménez, Felipe B. Y González Cañal, Rafael, eds., [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro-Festival de Almagro, 1998.

Luján, Néstor, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1988.

Marie-France Schimdt, «Álvaro Cubillo de Aragón». Siglo de Oro II.

Newels, Margarete. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en*

el Siglo de Oro. Versión española de Amadeo Sole-Leris. London, Tamesis, 1974.
Pfandl, Ludwig. *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor Libros, 1994.
Valbuena Prat, Ángel. *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta. 1969.
Whitaker, Shirley B. *The dramatic works of Álvaro Cubillo de Aragón*, Valencia, 1975.

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

Carlos Mata Induráin

El P. Miguel de Dicastillo (Tafalla, 1599-Cartuja de El Paular, 1649), religioso cartujo, es autor de *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza* (Zaragoza, Diego Dormer, 1637), poema en silvas, de contenido didáctico, del que Hermilio Olóriz dio a conocer una versión refundida a finales del siglo XIX[1]. Contamos, además, con una edición facsímil del poema, de 1978, con estudio preliminar de Aurora Egido[2]. *Aula de Dios* pertenece al género barroco del poema descriptivo[3], y con él —como ha destacado la crítica—Dicastillo se anticipa algunos años a la obra más característica del corpus, el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652) de Pedro Soto de Rojas. En los versos de Dicastillo también se aprecia cierta influencia gongorina (González Ollé la detecta «tanto en sintaxis y léxico como en motivos concretos»[4]), aunque contenida, porque el estilo del cartujo tiende más a la claridad y sencillez que al exceso. Otros rasgos estilísticos mencionados por el citado estudioso son el amplio conocimiento de la cultura de la Antigüedad de que hace gala el autor, la presencia de situaciones y motivos contemporáneos vueltos «a lo divino» y el acertado tono poético general, mantenido —con algunos altibajos— a lo largo del poema. Para González Ollé su calidad poética es patente, «pese a seguir los convencionalismos propios de un género que los tiene muy estrictos»[5]. Considero que este poco conocido poeta navarro y su poema son dignos de mayor atención, y así, en este trabajo, pretendo analizar algunos aspectos de *Aula de Dios*. Pero antes recordaré los datos esenciales relativos a Miguel de Dicastillo.

1 *Aula de Dios. Poema del padre cartujo Fray Miguel de Dicastillo, refundido por Hermilio Olóriz*, Pamplona, Imprenta de N. Aramburu, 1897.

2 Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza (Zaragoza, 1637)*, ed. facsímil, con estudio preliminar de Aurora Egido, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978. Citaré por este facsímil, pero modernizando las grafías y la puntuación.

3 Para la poesía descriptiva en Aragón por aquellos años, véase el estudio preliminar de Egido a su edición facsímil de *Aula de Dios*, *op. cit.* (nota 2), pp. 29-42.

4 González Ollé, Fernando, *Introducción a la historia literaria de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 122. Para Egido, *op. cit.* (nota 2), p. 43, Dicastillo «es menos fiel [que Soto de Rojas] a los moldes culteranos, que utiliza sólo en ocasiones, y se aleja, por su intencionalidad, de su modelo».

5 González Ollé, *op. cit.* (nota 4), p. 122.

1. Datos biográficos[6]

Miguel de Dicastillo nació en Tafalla (Navarra) en 1599. Sus padres, Miguel de Dicastillo y Johanna de Muruzábal, pertenecían a la alta nobleza navarra. En los versos de su poema se lamentaría «de aquella juventud tan mal lograda», perdida entre los placeres de la caza a orillas del Cidacos (el río que pasa por Tafalla) y en la elaboración de poesías profanas, que no han llegado hasta nosotros. Ahora bien, esta indicación podría responder quizá a un mero tópico literario. Dicastillo ingresó como cartujo el 29 de junio de 1626, profesó en Aula Dei y recibió el hábito de manos de su paisano, el Padre fray Martín de Zunzarren. En cuanto a su formación, es posible que contase con una base cultural de cierto rigor humanístico, pues era exigida para ingresar en la Orden de San Bruno. Para Egido, la cultura de Dicastillo «atendía a los más variados temas»[7]. Esta investigadora alude también al ambiente de estudio —con su matiz de santificación personal— de la cartuja de Aula Dei, que contaba con una excelente biblioteca donada por Jerónimo Zurita hacia 1571. Sus monjes —explica— estaban en contacto con los escritores aragoneses, y en especial con los de la Academia de los Anhelantes, que ya funcionaba en 1628 y que duraría hasta la muerte de su mantenedor, Juan Francisco Andrés de Uztárroz[8].

Dicastillo ocupó algunos cargos dentro de su Orden: fue vicario y procurador de las cartujas de Las Fuentes, Aula Dei y La Concepción; y fue rector (5 de junio de 1645) y luego prior de la Concepción (1646-1649). El Capítulo general de la Orden lo envió a la Cartuja de El Paular (Madrid), donde murió en el mes de junio de 1649. Su principal y casi única obra literaria es el poema descriptivo que voy a comentar. Sabemos que empezó a redactar una *Historia de San Bruno*, pero no se nos ha conservado. Dicastillo se interesó por la obra de Gracián, autor que lo cita en el discurso XXVIII de la *Agudeza y arte de ingenio* (lo llama «elocuentísimo silencioso», y a su obra le aplica los calificativos de «grave, ingeniosa y culta»).

2. Estructura y contenido de *Aula de Dios*

La obra lleva censuras y aprobaciones de enero de 1637, así que podemos suponer que estaría acabada a finales de 1636. Pese a publicar-

6 Los resume Egido, *op. cit.* (nota 2), pp. 11-19, a quien sigo aquí.
7 Egido, *op. cit.* (nota 2), p. 15.
8 Egido, *op. cit.* (nota 2), p. 18.

se bajo el seudónimo de Miguel de Mencos[9], la paternidad del libro queda claramente desvelada en los poemas laudatorios. Al parecer, antes salió otra edición del poema sin permiso del autor[10], y hubo otra posterior publicada en Zaragoza, Imprenta de Pascual Bueno, 1679, con Dicastillo ya muerto, que presenta importantes adiciones. En cuanto a su intención, «Dicastillo —escribe Egido— elige como tarea literaria la descripción de la vida dentro de la Cartuja, para hacerla comunicable y modélica, con una función indudablemente didáctica en su empeño»[11].

Dejando de lado los textos preliminares (admonición latina al lector, censuras y aprobaciones, dedicatoria, poemas laudatorios de diversos ingenios...), la obra se divide en tres partes: una «Carta de Teodoro a Silvio», la «Silva de Teodoro» y la «Respuesta de Silvio a Teodoro» (de esta última es autor el clérigo zaragozano Tomás Andrés Cebrián). Ha de notarse el valor simbólico de los nombres de los interlocutores: el cartujo refugiado en Aula Dei se llama Teodoro, 'regalo de Dios', mientras que su amigo —al que aquél invita a retirarse allí— es Silvio, esto es, 'silvestre, el que permanece todavía en la selva del mundo, sin conocer el cultivado jardín de Aula Dei'. Tres son los propósitos de Dicastillo: por un lado, describe la cartuja y su vida de cartujo, dedicada a la oración y el silencio. Atendiendo una petición de Silvio —así se indica en distintas ocasiones[12]—, Teodoro le pinta con palabras el lugar de Aula Dei y la vida que allí lleva. Pero la «Silva de Teodoro» no es sólo una descripción de tan idílico lugar, sino también —en segundo término— una invitación a su interlocutor, Silvio, para que acuda allí y se olvide de los falsos engaños del mundo, que son vanidad de vanidades. En tercer lugar, por boca de Teodoro, Dicastillo llora su vida pasada y se lamenta por haber tardado tanto tiempo en dejar el mundo, en responder a la llamada de Dios. El tema principal es, por tanto, el desengaño barroco de los valores mundanos, expresado con los tópicos clásicos del *Beatus ille* y el «menosprecio de corte y alabanza de aldea» (aldea que, en este caso, es la terrena Ciudad de Dios de Aula Dei, an-

9 El título completo del libro es: *Aula de Dios. Cartuxa Real de Zaragoza, Fundación del excelentísimo príncipe don Fernando de Aragón, su arzobispo. Describe la vida de sus monjes, acusa la vanidad del siglo, acuerda las memorias de la muerte en las desengañadas plumas de Teodoro y Silvio. Conságrala a la utilidad pública don Miguel de Mencos...*

10 Así se indica en las palabras preliminares «Al letor».

11 Egido, *op. cit.* (nota 2), p. 20.

12 Teodoro explica que le envía la silva «más por obedecerte que por mía» y para atraerlo allí: «con ansias de que vivas donde vivo» («Carta de Teodoro a Silvio»). En la propia silva se insiste en que ha sido su amigo quien le ha pedido que describa su retiro: «...pues que me pides amoroso / que por menor te lo describa todo...» (p. 8).

ticipo de la celestial). Teodoro —trasunto del autor—, que vive ya cautivo del amor de Dios[13], se lamenta así en la carta preliminar por su juventud perdida:

> Aquí lloran mis ojos
> la libertad pasada
> de aquella juventud tan mal lograda,
> que esta prisión suave,
> donde en lo que es lo menos lo más cabe,
> cuando nací quisiera
> que albergue o tumba de mi vida fuera («Carta de Teodoro a Silvio», s. p.).

Más adelante, ya en la silva, explica que allí espera tranquilo la llegada de la muerte (p. 30), y llora de nuevo el haber resistido durante un tiempo a la llamada del cielo:

> Con estos ejercicios,
> la vida alegre paso, y tan contento,
> que aunque sé que se pasa, no lo siento,
> y lloro arrepentido
> de haber al Cielo un tiempo resistido
> impulso tan divino,
> imaginando cárcel este Cielo,
> y lo que es sumo gozo, desconsuelo.
> ¡Oh, loco pensamiento,
> que en la más dulce vida
> finges mayor tormento
> y tienes por feliz la más perdida! (p. 55)[14].

Teodoro vive feliz «en esta soledad apetecida» (p. 42) donde «todo es gozo y amor, y Dios es todo» (p. 56), y llora asimismo porque antes escribió versos profanos:

> Salgo después al coro
> donde equívocamente canto y lloro:
> canto de Dios la gloria
> y lloro renovando la memoria
> de cuando yo algún día
> cantar versos solía

13 De esas cadenas de amor divino se habla en las pp. 11 y 38.

14 Se muestra avergonzado «de que a la voz de Dios respondí tarde, / siendo para mi bien siempre cobarde» (p. 55).

de finezas humanas,
tan olvidado destas soberanas,
dando en vano instrumento,
con toda propiedad, voces al viento (p. 60).

Ahora ha comprendido que todo lo terreno pasa (*cfr.* p. 63), conoce a la perfección los desengaños de lo caduco y sabe que el negocio principal del hombre consiste en la salvación del alma:

Con estos infalibles desengaños
en que atento reposo,
menosprecio del hombre más dichoso
los gustos, las delicias, las riquezas,
los honores, los timbres, las grandezas,
pues todo viene al fin a rematarse
solamente en salvarse o no salvarse (p. 64).

Toda la «Silva de Teodoro» es, por tanto, una contraposición de la Ciudad de Dios y la confusa Babilonia del mundo, un elogio de la «vida retirada» en la paz de la cartuja. Aula Dei, el Alcázar o Cátedra de Bruno, no es sólo un *locus amoenus*, una religiosa Arcadia (pp. 2-3), sino, más importante aún, un verdadero anticipo del Paraíso: «del Cielo franca puerta» (p. 10), «la tierra convertida en Cielo» (p. 11). Teodoro contrapone su rústica —pero honesta— comida, de la que disfruta sin preocupaciones, a la más suculenta —pero no siempre más placentera— de los grandes señores:

... hallo ya la comida preparada
no de grandes manjares
ni al antojo servidos
(como el vulgo fabula neciamente)
pero sin mezcla siempre de pesares,
limpia, bien sazonada,
y moderadamente
al humano sustento suficiente,
y de viles sospechas reservada,
que el pobre de recelos vive ajeno
y en su jarro jamás temió el veneno.
Sin ruido ni embarazo,
a comerla me asiento
con menos fausto, pero más contento,
que los grandes señores,
y como ellos no anhelo
a manjares estraños y exquisitos
con que se vician más los apetitos (pp. 48-49).

Ésta es la desengañada visión del mundo de Teodoro, que conoce bien sus enredos y contradicciones:

> Veo los devaneos,
> los diversos empleos,
> y los discursos vanos
> de todos los humanos
> y encontrados en todo los deseos:
> de lo que el uno llora, el otro ríe;
> de lo que éste se agravia, aquél se engríe,
> porque donde uno pone la deshonra
> funda el otro la honra;
> lo que éste por inútil desperdicia,
> aquél por su mayor útil codicia.
> El uno olvida lo que el otro ama,
> lo que el uno encarece,
> el otro vitupera y aborrece
> y lo que éste recoge, aquél derrama;
> y así apenas, en tantos pareceres,
> concuerdan los pesares y placeres.
> Éste sigue la paz, aquél la guerra,
> éste trasiega el mar, aquél la tierra,
> éste desde su estudio mide el suelo
> y inmoble aquél se espacia por el cielo.
> Éste quiere el ruido de la caza
> y aquél más el bullicio de la plaza;
> éste procura el ocio,
> aquél sigue la causa y el negocio,
> y deste modo, nada
> de cuanto agrada al uno, al otro agrada (pp. 70-71).

El cartujo sabe que, en el proceloso mar del mundo, unas cosas se toman por otras, y a veces importa más la apariencia que la realidad. Sigue, en efecto, una larga tirada con diversas inversiones de valores, recurso tópico en la literatura clásica retomado por fray Antonio de Guevara y habitual en el XVII[15]:

> Esto se toma en las inclinaciones,
> mas donde están los daños
> y mayores engaños
> es en las mal fundadas opiniones:

15 Recuérdense, por ejemplo, los vv. 290-348 de *Fuente Ovejuna*.

el parlero se da por elocuente,
el temerario pasa por valiente,
el rígido por justo,
el lascivo por hombre de buen gusto
y el que es un insolente
pasa en nuevo lenguaje por corriente.
La mentira es ingenio y agudeza,
la sátira y el chiste sacudido,
y su autor, es jovial y entretenido;
la humildad es bajeza,
pundonor la venganza,
la afectada lisonja es alabanza,
la cautela es prudencia
y el artificio del astuto, ciencia.
Llámase santidad la hipocresía,
el silencio, ignorancia,
el valor, arrogancia,
la prodigalidad, caballería,
la detracción, donaire,
el ser vicioso es gala
y el no seguir esta opinión, desaire,
estilo que ni el bárbaro lo iguala.
Con tan falsos juicios
dan color de virtudes a los vicios,
y creciendo el abuso,
el modo de pecar se vuelve en uso
y prosigue la culpa
con apariencia vana de disculpa (pp. 71-73).

A lo largo de la silva, Teodoro pide a Silvio que abandone sus estudios para ocupar una de aquellas celdas (pp. 40 y 58): dejará gozoso la vida mundana (pp. 40-41), porque esta otra vida de cartujo «es más para admirada que creída» y la muerte allí «más es para envidiada que temida» (p. 42). Silvio hace caso del consejo de su amigo, y, al principio de su silva de respuesta, afirma con claros ecos gongorinos que le ha salteado la luz de un castillo (o sea, la luz del poema de Dicastillo) cuando «erraba yo en la noche de mi engaño» (p. 67):

Pasos eran de errante peregrino,
en soledad confusa,
errados sin excusa
y sin causa perdidos
los que de un ciego engaño conducidos
daba sin esperanza de camino,
en noche tenebrosa... (p. 65).

3. El jardín poético de *Aula de Dios*

Una de las partes más interesantes del poema es la descripción poética del jardín de la cartuja. Los versos de la «Silva de Teodoro» van describiendo la iglesia, el coro, el retablo, el sagrario, las capillas, los dos claustros, y, al final, en uno de ellos, su «jardín ameno y dilatado»:

> Dentro de la grandeza de este claustro
> hay un jardín ameno y dilatado
> donde a las plantas sirven de vallado
> las afeitadas murtas
> y a la vista parece
> cada cuadro un país iluminado
> donde grato el abril siempre florece (p. 23).

Dicastillo pinta también[16] las flores que adornan los sepulcros de los monjes muertos («de la muerte jardín, el más ameno», p. 28), indicando que «con varios coloridos y matices / fúnebres jeroglíficos les hacen / a aquellos que fomentan sus raíces»; las flores se muestran «haciendo unas con otras laberintos / de hermosos caracteres» (p. 29), y cada flor tiene su valor simbólico:

> Los lirios amarillos
> la mortificación nos dan pintada,
> y los blancos nos muestran retratada
> su castidad intacta y su pureza;
> la rosa, por Cupido dedicada
> al siempre peregrino

16 A veces el poeta indica que deja de describir algún detalle de la cartuja, los árboles, las flores y frutas (pp. 19, 25, 37 y 54) porque espera que su interlocutor vaya allí y lo vea todo en persona. Para el tema de los jardines, remito a Hansmann, Wilfried, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, trad. de José Luis Gil Aristu, Madrid, Nerea, 1989, con un epílogo de Aurora Rabanal Yus, «Jardines del Renacimiento y el Barroco en España»; Añón, Carmen y Sancho, José Luis, eds., *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998; y Laplana Gil, José Enrique, ed., *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000. Una bibliografía actualizada se encontrará en el trabajo de Zugasti, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en Cazal, Françoise, González, Christophe y Vitse, Marc, eds., *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 583-619.

mudo Harpócrates, ya casi divino,
un símbolo nos da de su silencio,
que imito con amor y reverencio;
los varios alelíes
cándidos, amarillos, carmesíes,
retratan sus virtudes,
y abrazándose todas con sus hojas,
ya cándidas, ya rojas,
el vínculo de aquéllas nos declaran
y entre los bellos lazos que interponen
este epitafio lúgubre componen (pp. 29-30).

Se indica además que cada celda es «un pensil» que contiene «una India de aromas y de olores» (p. 31). Se detiene luego Teodoro-Dicastillo en la huerta, con su enorme variedad de frutas: cerezas, guindas, ciruelas, cermeñas, camuesas, peras, manzanas, melocotones, granadas, nísperos, serbas, membrillos...

Tras la alusión a los cantos de los pájaros al amanecer (pp. 43-44), refiere su vida de cartujo: rezos, lecturas, trabajo en el jardín. La mención de las labores manuales que allí realiza sirve para completar el repaso de las flores (rosa, mosqueta, clavel, albahacas, girasol, azucena, jazmines...), las cuales le ofrecen el correspondiente ejemplo moral, empezando por la brevedad de la rosa como símbolo de la caducidad de toda belleza humana:

Gasto también en mi jardín un rato,
por hacer ejercicio
y pagarle el fragrante beneficio,
que aun aquí debe ser el hombre grato:
siembro, trasplanto, riego, aliño, cavo,
y en cada florecilla a Dios alabo,
y cuando las contemplo
cada una me ofrece algún ejemplo.
La de todas más bella,
del cielo flor y del jardín estrella,
esta luciente grana,
espléndido coral de la mañana,
este rubí florido
en verdes esmeraldas concebido,
la rosa que, preciada de escarlata,
con tantos resplandores
el imperio se usurpa de las flores
y como reina del jardín se trata,
en su misma beldad desvanecida
frágil retrata nuestra humana vida.

[...]
En el clavel hermoso,
príncipe de las flores orgulloso,
regia púrpura admiro,
y en sus fragantes hojas
lenguas contemplo de jazmín, que alaban
de su Criador la gran soberanía,
desatada en aromas su armonía (pp. 51-53).

Y sigue la enumeración de las flores:

También en las albacas me divierto,
ya sus doradas hojas argentando
con plata del arroyo,
ya sus lozanas ramas afeitando;
y cuando al toque de mi mano siento
llenar su olor el diáfano elemento,
en ella veo la humildad copiada
pues más olor despide más ajada.
[...]
En la azucena hermosa,
de Juno blanca rosa,
que naciendo en crepúsculos de nieve
y esparciendo candores
ostenta sus dorados esplendores,
con que el jardín la reconoce aurora,
miro la castidad, cuya pureza
el menor accidente
la destruye o la mancha fácilmente.
[...]
De aquestas florecillas (y otras muchas
que, aunque gustoso pienso que me escuchas,
por no ser más prolijo no te pinto)
hago diversos cuadros
y los cerco de cañas
de labores vistosas, si no estrañas,
con que el jardín parece
de flores intrincado laberinto,
que en término sucinto
presos a todos los sentidos tiene (pp. 53-54).

4. Lenguaje, estilo, recursos retóricos

No hay lugar aquí para un análisis detallado del estilo del poema[17], razón por la que me limitaré a apuntar algunos rasgos. Son bellas, por ejemplo, las imágenes empleadas por Dicastillo, como la de la alegoría de la nave de la Iglesia:

> Desta Iglesia en la nave,
> única, bella y grave,
> por el mar de sus ojos y su llanto
> conducidos del viento más suave
> del Espíritu Santo,
> embarcan a las Indias celestiales
> de sus ricos afectos los caudales,
> y navegan al Cabo de Esperanza
> de aquella eterna y celestial bonanza (p. 16).

Igualmente hermosa es la imagen de los «cartujos surtidores», por su silencio:

> ... y en dos de mármol mudos surtidores,
> que si bien fuera fácil
> librarles abundante su alimento
> en la copia del líquido elemento,
> del todo se les niega,
> enseñando a los mármoles silencio,
> que hablar suelen por boca de metales,
> porque hasta el agua pura
> adonde todos callan no murmura,
> y adonde hablar un hombre no se atreve,
> aun la lengua del agua no se mueve;
> y así, por el color y lo callado,
> tienen entre las flores
> hábito de cartujos surtidores (p. 20).

O la de las personificaciones de los cuatro ciparisos que adornan la cartuja, equiparados a cuatro gigantes (p. 8), y la de las vides presentadas como soldados (p. 61). Y la descripción del crucifijo de Teodoro, quien llora cuando contempla «la vida de mi vida / en un madero con la muerte asida», es colorista sin resultar recargada (pp. 45-46):

17 Para un acercamiento al estilo (y a la cuestión de la influencia gongorina), remito a Egido, *op. cit.* (nota 2), pp. 61-69, y González Ollé, *op. cit.* (nota 4), pp. 114-122.

Miro sus dos luceros,
de los Cielos blandones verdaderos,
a cuya luz se encienden las estrellas,
duramente apagados,
por mis males cerrados,
para mi bien abiertos,
pues más que vivos para mí ven muertos.
Sus hebras ricas, que del Sol los rayos
excedieron lucientes,
purpúreos hilos miro, que pendientes
de las sienes divinas,
rubios copos parecen entre espinas,
en sangre no, en rocío salpicados
como la Esposa los miró bañados.
Miro las cinco fuentes,
cuyas sacras corrientes
mi culpa abrió atrevida,
y en ellas bebo hidrópico mi vida (p. 46).

Son bastante numerosos en el poema los juegos de palabras, basados en paronomasias y dilogías: «que es el mancebo cebo de la muerte» («Carta de Teodoro a Silvio», s. p.); «por angosta (aunque augusta) la tenía» (p. 4); «la capilla en capelo / y la blanca cogulla / en pastoral casulla» (p. 6); «Dichas las Horas, a las aras paso» (p. 44); «Rezada al fin el Ave (y aun las aves / parece que la rezan...)» (p. 59). Abundan los paralelismos: «en esta soledad acompañada, / y en esta solitaria compañía» (p. 56), que a veces se combinan con la paronomasia y el quiasmo: «ya de fecundos árboles los setos, / ya de plantas estériles los sotos» (p. 61). También son frecuentes las anáforas, las enumeraciones, los versos bimembres[18] y plurimembres[19] y los hipérbatos[20]. En fin, la

18 Algunos ejemplos: «peinando juncos y rizando breñas» (p. 1), «en turbios lagos y en acequias hondas» (p. 2), «gozoso al cielo y admirado el mundo» (p. 5), «le corona laurel, le adorna palma» (p. 27), «la cruz pesada de esta vida breve» (p. 31), «padece el cuerpo, pero goza el alma» (p. 38), «las peñas hombres y los hombres bronces» (p. 47), «injurias cuenta, cuando agravios canta» (p. 62), etc.

19 Con versos de cuatro, «florido, ameno, llano y espacioso» (p. 2), «alto, claro, apacible y espacioso» (p. 19), «palma, ciprés, oliva y azucena» (p. 58), «bálsamo, mirra, cinamono y rosa» (p. 59) o cinco miembros, «siembro, trasplanto, riego, aliño, cavo» (p. 52), «ciudad, espejo, huerto, pozo y fuente» (p. 59).

20 Por ejemplo: «yace la que te pinto maravilla» (p. 4), «con rayos que le da piramidales» (p. 19), «tantas advertirás curiosidades» (p. 21), «Triste son ornamento» (p. 26), «animado son órgano de plumas» (p. 43), «nocturna de esta suerte centinela» (p. 59), etc.

erudición de Dicastillo queda demostrada con las abundantes referencias bíblicas, mitológicas, a personajes de la Antigüedad greco-latina y emblemáticas[21].

21 Que a veces aparecen combinadas; por ejemplo, la reminiscencia bíblica de la zarza ardiente mezclada con la imagen emblemática de la mariposa abrasada en el fuego (p. 10).

Don Quijote: ¿Héroe o antihéroe?

Benjamin P. McLean

Al ahondarse en la crítica y los comentarios sobre el *Quijote*, inmediatamente llama la atención la presencia de diversas opiniones sobre el heroísmo (o falta de lo mismo) del protagonista, Alonso Quijano, alias Don Quijote[1].

Las formas que asumen los héroes son muchas y varias. Por supuesto, en distintas épocas, culturas y subculturas, el héroe se manifiesta de formas distintas con valores diferentes[2]. Sin embargo, desde el principio Don Quijote no se conforma al carácter tradicional del héroe: es hombre de cincuenta años y no se hace referencia a su nacimiento ni a ningunos orígenes mitológicos típicos de la literatura heroica como vemos en *Amadís de Gaula* e, irónicamente, en su antítesis, *Lazarillo de Tormes.* Obviamente, si Cervantes hubiera querido otorgar al personaje tales raíces, y además las virtudes y la vida de un héroe típico antiguo, sin duda lo habría señalado explícitamente, y esto habría intensificado la parodia y habría sido una adición lógica y fácil para un autor tan erudito como Cervantes. Pero no lo hace, y por eso tenemos que figurarnos que fue una decisión intencionada porque, además de todas las razones que nos ha dado Avalle Arce en *Don Quijote como forma de vida*[3], tales orígenes contradirían la ironía fundamental del libro, esto es, que Don Quijote es meramente el hidalgo Alonso Quijano, quien quiere hacerse caballero andante. En nuestro estudio de su heroicidad es importante que nos acordemos de eso.

Por lo tanto, en ausencia de una descipción típica del héroe es menester establecer cuál es la esencia heroica. Siguiendo el ejemplo de

1 Para discusiones de las varias posiciones véanse Mandel, Oscar, «The Function of the Norm in *Don Quixote*», *Modern Philology*, 55 (1958), pp. 154-155, y Allen, John J, *Don Quijote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, Gainesville, University of Florida Press, 1969, pp. 3-7.

2 Vemos esto plenamente en el estudio de Carlyle, Thomas, *Heroes and Hero-Worship*, en su noción de que el «hombre de letras», tal como Johnson, Rousseau y Burns, puede ser héroe; Carlyle, Thomas, *Heroes & Hero-Worship*, London, Wards, Lock & Bowden, [sin fecha].

3 Avalle Arce señala la importancia de la falta de raíces mitológicas del protagonista. Avalle Arce, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Castalia, 1976, pp. 64-65.

Avalle Arce[4] me refiero al estudio de Thomas Carlyle, quien señala que entre las características que los héroes comparten típicamente, hay una que es esencial: la fe. Es decir que el «héroe» puede tener o le pueden faltar otras cualidades pero siempre necesita este elemento esencial. Esta fe, sin embargo, no es ninguna particular fe religiosa, sino una fe en su misión, que permanecerá a pesar de todo. Tal fe siempre es evidente en las acciones del héroe porque, de por sí, el heroismo requiere que el héroe actúe positivamente con relación a su «misión», y por lo tanto que sea el agente de cambio[5]. De hecho, el pensamiento junguiano sobre arquetipos apoya la opinión de Carlyle, aunque use lenguaje distinto. Para los junguianos el héroe representa la *expresión* del ego[6] y por eso refleja la voluntad o el esfuerzo del individuo[7]. Además, en el campo de la mitología, Joseph Campbell[8] sostiene en su estudio *The Hero with a Thousand Faces* que el heroísmo no tiene que ver con éxito ni con victoria, sino con la valentía ante lo desconocido, el infortunio o algún reto[9]. Campbell y Jung están de acuerdo en que, en su función mitológica y psicológica, el camino del héroe representa el renacimiento y el progreso, y por tanto la conquista del miedo[10].

Así, considerando que éste es el ingrediente esencial de la heroicidad, es necesario establecer si Don Quijote exhibe esta valentía, o fe. Para ello es menester establecer cuál es la «misión» del protagonista.

Actualmente, con nuestra herencia postestructuralista debemos ser más conscientes que nunca de que la significación de una obra depende de las circunstancias alrededor del lector, y de los prejuicios que surgen de ellas. Los prejuicios más patentes, más dominantes de la crítica quijotesca pertenecen a la tradición romántica. Como Anthony Close ha ilustrado plenamente en su libro *The Romantic Approach to Don Quixote*[11], la tradición romántica —armada con sus prejuicios— tendió

4 Avalle Arce, *op. cit.* (nota 3), p. 61.

5 Carlyle, *op. cit.* (nota 2), pp. 4 ss.

6 Sin embargo no el ego mismo; Henderson, Joseph L., «Ancient Myths and Modern Man», en Jung, Carl y otros, eds., *Man and His Symbols*, Londres, Picador, 1978, p. 120.

7 Whitmont, Edward C, *The Symbolic Quest: Basic Concepts of Analytical Psychology*, Princeton, Princeton UP, 1991, p. 182.

8 A pesar de ciertas semejanzas, la aproximación de Campbell no es junguiana: Segal, Robert A., *Joseph Campbell: An Introduction*, Nueva York, Penguin, 1990, p. 246.

9 Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Londres, HarperCollins, 1993, pp. 245-246; Segal, *op. cit.* (nota 8), p. 98.

10 Campbell, *op. cit.* (nota 9), p. 16; Jung, Carl, «Approaching the Unconscious», en Jung y otros, *op. cit.* (nota 6), p. 68; y Henderson, Joseph L. «Ancient Myths and Modern Man», en Jung y otros *op. cit.* (nota 6), p. 112.

11 Close, Anthony J, *The Romantic Approach to Don Quijote: A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism*, Cambridge, Cambridge UP, 1978.

a ver a Don Quijote como un hombre insatisfecho con la naturaleza trivial de su existencia, que se transforma y sigue el camino de sus sueños. Si siguiéramos tal lectura, tendríamos que concluir que Don Quijote sí es un héroe, que exhibe una gran fe en su estilo de vida distinto. Por eso, al final del libro Don Quijote se convierte en un héroe trágico, que tuvo, no obstante, la capacidad de moldear la vida a su manera[12]. Esta perspectiva se manifiesta en distintas formas, como la opinión de Ortega y Gasset de que Don Quijote es un Cristo trágico[13]. Tan persistente ha sido la influencia de la tradición romántica que Luis Rosales, en su inmenso estudio, concluye que, a pesar de que Alonso Quijano se esconde efectivamente de la vida cotidiana, es no obstante héroe precisamente porque aguanta el fracaso y no deja de aguantarlo[14]. Aquí se refleja lo que dice Francisco Ayala en *Cervantes y Quevedo*: «el ser histórico español se caracteriza por una extraña combinación de fracaso y de gloria, o mejor: de gloria en el fracaso»[15]. Y aun hoy día esta aproximación parece persistir[16].

Tal lectura, sin embargo, ignora el hecho de que el *Quijote* fue un libro de burlas que provocó risas en los lectores de su tiempo. El estudio de P.E. Russell, «*Don Quixote* as a Funny Book»[17], con el que está de acuerdo Anthony Close[18], subraya la naturaleza satírica del *Quijote* y sugiere que ésta fue la motivación primaria de Cervantes[19]. Desde luego los lectores se reían, porque veían y entendían la ironía de la situación y las acciones de Alonso Quijano.

12 Para una discusión de los escritores de esta tradición véase Mandel, *op. cit.* (nota 1), *ibídem*. Además de esos eruditos mencionados por Mandel, véanse los siguientes estudios que proponen la base «romántica» de su heroísmo: Echeverría, José, *El Quijote como figura de la vida humana*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1965, pp. 25 ss., y Rubio, David, *¿Hay una filosofía en El Quijote?*, Nueva York, Instituto de la Españas en los Estados Unidos, 1924, pp. 44-51.

13 Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista Occidente, 1966, pp. 56-58. Unamuno también hace mención a esto: Unamuno, Miguel, *Vida de Don Quijote y Sancho*, 13ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1964, pp. 225-227.

14 Rosales, Luis, *Cervantes y la libertad*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, pp. 427-431.

15 Ayala, Francisco, *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 9.

16 Por ejemplo Quintana Tejera, Luis «Vida cotidiana en tiempos del Quijote. personajes, espacio y reflexiones en el contexto de la realidad transformada», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 14 (2000), Universidad Complutense Madrid, última fecha de acceso, 25/07/2000, <www.ucm.es/info/especulo/numero14/d_quijo.html>.

17 Russell, P .E, «*Don Quixote* as a Funny Book», *Modern Languaje Review*, 64 (1969), pp. 312-326.

18 Close, *op cit.* (nota 11), p. 259; y Close, A. J, *Miguel de Cervantes. Don Quixote*. Cambridge, Cambridge UP, 1990, pp. 60 y ss.

19 Desde luego, hay lecturas contradictorias y medio persuasivas como: Lo Ré, Anthony G., «More on the Sadness of Don Quixote: The First Known Quixote Illustration, Paris, 1618», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1 (1989),

Si aceptamos este punto contextual, resulta que no podemos concluir que las acciones a las que se refieren los que proponen la tradición romántica sean heroicas, porque son plenamente absurdas. Al estudiar a Alonso Quijano desde esta perspectiva, sus acciones parecen algo ignominioso: un producto inventado por su locura para evitar la vida cotidiana contemporánea[20]: «*He can exist only in a world of an imaginary illusory reality, and draws on days long past*»[21]. Esto, según Novitskii, es la causa de todas sus desventuras: el sufrimiento, el fracaso y las humillaciones. Por eso, Alonso Quijano parece ser un antihéroe, porque cuando se estudian sus hazañas, su fracaso se subraya. Así, el reto verdadero de Don Quijote, o mejor de Alonso Quijano, no es el de matar gigantes, promover una manera de pensar o crear una nueva vida, sino el de superar su locura y enfrentarse con la realidad. Esto constituye la misión para la que Alonso Quijano necesita la fe[22].

Sin embargo, al decir que el reto de Alonso Quijano es el de superar la locura y enfrentarse con la realidad, es fundamental establecer si estos dos puntos son lo mismo o si forman dos retos distintos. Desde luego, nuestro protagonista se volvió loco por leer tantos libros de caballerías. Sin embargo, yo sugiero que en primer lugar se entregó totalmente a leer estos libros porque buscaba refugio: un cierto escape de su existencia mundana. Con esto, sin embargo, no quiero decir «aburrimiento» como sugiere Torrente Ballester[23], aunque el aburrimiento puede haber contribuido. Alonso Quijano no era noble de categoría, sino un

pp. 775-783. No obstante, en su análisis Lo Ré no concede que un personaje pueda tener una «figura triste» y al mismo tiempo ser cómico: Compárense Don Quijote, Cantinflas y Stan Laurel.

20 Según Novitskii, Pavel Ivanovich (*Cervantes and Don Quixote: A Socio-Historical Interpretation*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1979, p. 21), Alonso Quijano huye del mundo moderno; según Johnson, Carroll B. (*Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 197-205), huye de su sexualidad y de las restricciones de la sociedad, y según Avéleyra, Teresa, «El erotismo de don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), p. 478, huye de su amor por Aldonza Lorenzo.

21 Novitskii, *op. cit.* (nota 20), p. 23.

22 No se hace la misma presunción que hace John J. Allen, de que la misión sea meramente la que dice Don Quijote, esto es, resuscitar los valores de caballería (Allen, *op. cit.* (nota 1), pp. 87-90.) Con esta presunción Allen crea una paradoja porque no puede conciliar esta misión fracasada con su conclusión de que Alonso Quijano es héroe a razón de que ha triunfado sobre sí mismo. Si la misión no concuerda con el resultado, no existe la fe ni la valentía necesaria por las que merezca el título de «héroe».

23 «...es el único remedio contra el aburrimiento. Si la gente lee es por eso»: Torrente Ballester, Gonzalo, *El Quijote como juego*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, p. 48. Sin embargo, en el estudio de Torrente Ballester no se suministra ningún ejemplo textual ni contextual para apoyar esta conclusión.

hidalgo insignificante cuyo estilo de vida no reflejaba el respeto antiguo que había conllevado el título, «hidalgo». Mientras que hay referencias a su pobreza después de su transformación[24] es importante acordarnos de que su estado miserable precede a su locura:

> ... no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda[25].

Esta introducción al protagonista refleja el decaimiento del estatus de una sección de la nobleza: la que fuera una fuerza de caballería que llegó a su cumbre de poder e influencia durante el reinado de Carlos V (después de la rebelión de los comuneros), y sin embargo sufrió una caída rápida y contemporánea a la crisis económica y los cambios del arte militar y de la guerra.

Todo esto nos lleva a formularnos la pregunta: ¿por qué compra libros costosos un noble cuyos ingresos no le permiten tener un corcel mejor que un rocín[26], alguien que se ve como un cazador, un hombre que no puede comprar carnero, sino sólo vaca? ¿Por qué se entrega totalmente a una afición tan costosa que le obligará a vender numerosas fanegas para poder costeársela?:

> Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos»[27].

24 Por ejemplo, la exclamación de Cide Hamete Benengeli («¡Oh pobreza, pobreza!») en el capítulo XL de la segunda parte: Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (2 tomos), ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 1041.

25 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. I, cap. I, pp. 38-39.

26 La posición miserable de Alonso Quijano se patentiza aún más en las referencias a su caballo, Rocinante (Rocín + ante). En los siglos XVII a XVII el tipo de corcel reflejó el estatus del noble, como leemos en los ensayos de Michel de Montaigne (quien se refiere al Rey Alfonso, Guevara y Castiglione), y como se refieren Cipión y Berganza en su coloquio: Montaigne, Michel de, *The Complete Works of Montaigne: Essays, Travel Journal, Letters*, trad. Donald M Frame, London, Hamish Hamilton, 1958, p. 213; y Cervantes Saavedra, Miguel de, *Coloquio de Cipión y Berganza*, en Cervantes Saavedra, Miguel de, *Cervantes: Novelas Ejemplares II*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 238-239 y 276.

27 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. I, cap. I, p. 40.

De hecho, vender fanegas de tierra para comprar libros ya debe de ser casi un acto de locura para un hidalgo cuyos ingresos y estatus dependen de la tierra que tiene. Vemos, por lo tanto, que en vez de concentrarse en los asuntos y necesidades inmediatos que tiene, Alonso Quijano se distrae con un pasatiempo que le permite retirarse de su posición en el mundo real.

Es importante notar que este estado descuidado de su hacienda y de sus bienes, la desatención de sus dependientes y la venta de sus fanegas son pre-existentes a su locura, en vez de un resultado de la misma[28]. Por ejemplo, en la primera descripción del hidalgo leemos sobre su afición a la caza, pero al enterarnos de su entrega total a los libros de caballerías nos queda claro que ha dejado de cazar: «se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda»[29]. Esto hace pensar que este camino hacia la dependencia de los libros de caballerías comienza como muchas otras dependencias —como una vía de escape—, y su deseo de escapar emana de su estado miserable como hidalgo de baja categoría, sin dinero, con una vida monótona y aburrida y en la que tiene que vivir todos los días con su posición inferior. Sostengo que, para un hombre de tanto orgullo como Alonso Quijano, tal vida debía de ser inaguantable. Por eso se dedica a los libros de caballerías y por eso obtiene tanto consuelo y divertimiento de ellos y comienza a confundir su realidad miserable y la «realidad» ficticia preferible de los libros.

Es verdad, pues, que sufre una locura, pero una locura cuyos orígenes y poder surgen del placer que le causa. Esto explica hasta cierto punto la locura de Alonso Quijano: Es imposible decir que él es hombre de juicio, sin embargo a veces, como han observado muchos críticos, como Madariaga, el protagonista parece ser participante consciente en su propia locura[30]. Explica además cómo la fuerza de su locura disminuye con la disminuición de su propio control sobre su engaño, y de ahí su pla-

28 David A. Boruchoff presenta el argumento de que en los tiempos de Cervantes la palabra «locura» tenía un significado tan amplio que podía referirse a cualquier tipo de comportamiento antisocial, incluso ignorarse de sus responsabilidades sociales: Boruchoff, David A. «On the Place of Madness, Deviance, and Eccentricity in *Don Quijote*», *Hispanic* Review, 70.1 (2002), pp. 1-23. Sin embargo según Boruchoff, la misión es la de superar la locura, y la locura misma fue inducida por los libros de caballerías.

29 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. I, cap. I, pp. 39-40.

30 Madariaga cuestiona su locura, y subraya su autoengaño consciente: Madariaga, Salvador de, *Don Quixote: An Introductory Essay in Psychology*, London, Oxford UP, 1961, pp. 110-115.

cer («la desilusión» de la segunda parte). Por supuesto, las derrotas en la primera parte concuerdan con la fantasía-locura de Alonso Quijano, sin embargo, no sucede lo mismo con las de la segunda parte. (Los episodios alrededor de la ínsula de Sancho chocaron especialmente con su placer y orgullo.) Este escapismo es el primer desafío y reto de Alonso Quijano. Es lo que le llevó a vender sus fanegas y a ignorar su hacienda. La locura misma no es de por sí el reto, sino un síntoma del escapismo original.

Así, Alonso Quijano se sumerge en los libros de caballería para escapar de su existencia humana, y al hacerlo encuentra tanto placer y consuelo que comienza a confundir los planos de la realidad. Esto influye en su sentido y en sus percepciones del mundo, y con el tiempo ya no puede, o quizá no quiere, distinguir entre la ilusión y la realidad y sustituye sus valores cotidianos por otros. Dicho de otro modo, en vez de enfrentarse con sus responsabilidades inmediatas se distrae con ideales que sólo puede pretender realizar. Este choque de valores se ve plenamente al final del libro, cuando Alonso Quijano recupera el juicio: para compensar por su período de locura se dirige inmediatamente a asuntos que tienen importancia concreta y cotidiana, esto es, dictar su testamento para asegurar el porvenir de ellos para con quienes tiene responsabilidades.

Por lo tanto, cada obstáculo y hazaña maravillosa a los que se enfrenta Don Quijote —como obtener el famoso Yelmo de Mambrino[31] y combatir con «desaforados gigantes»[32] (los molinos de viento)—, no debe ser entendido como una celebración, sino son un síntoma del antiheroísmo original del escapismo. No significa el triunfo y el poder del espíritu humano, sino lo contrario.

Sin embargo, y a pesar de que sus acciones son antiheroicas, Alonso Quijano no es un antihéroe. De hecho, el acto heroico llega al final del libro: es decir al regresar a su pueblo, las palabras del narrador mismo indican que Alonso Quijano ha superado su reto de escapar de su mundo imaginario —o de su locura—, y ha vuelto a aceptar la realidad. Es decir, sí supera su propio encantamiento. Sostengo que debemos atribuir la salida de su locura a Alonso Quijano mismo. Hay que recordar que, a pesar de que otros personajes —tales como Sansón Carrasco y el cura— han tratado de minar las fantasías de Alonso Quijano para curarlo de su locura, sus esfuerzos han tenido poco efecto. Por ejemplo, la derrota de Don Quijote a manos del Caballero de la Blanca Luna (Sansón

31 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. I, cap. XXI, p. 243.
32 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. I, cap. VIII, p. 101.

Carrasco)[33] no es el momento decisivo, porque pese a que Alonso Quijano acepte regresar a su pueblo y abandonar el camino de caballero, su locura, por virtud del escapismo subyacente, encuentra otra vía de manifestación y él decide hacerse pastor a la manera de las novelas pastoriles: «...querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido»[34]. La locura sigue, por lo tanto, —esta vez, sin embargo, no lleva el nombre de «Don Quijote» sino el de «el pastor Quijotiz»[35]— y se conforma con otro género literario cuya función era también el escapismo: la novela pastoril[36]. Cabe recordar las palabras de Berganza en *El Coloquio de Cipión y Berganza*: «...que todos aquellos libros [novelas pastoriles] son cosas soñadas y bien escritas para entretenemiento de los ociosos, y no verdad alguna»[37] (y estas palabras hacen eco de la descripción del Alonso Quijano encaprichado por los libros de caballerías, «... los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías»[38]).

No obstante la desilusión gradual en la segunda parte —la que debe haber hecho algún papel en su restablecimiento—, en este episodio su entusiasmo por autoengañarse sigue con la misma fuerza[39], y lo mismo en el capítulo LXXII[40], y aun en el LXXIII (después de los malos agüeros que oye al entrar su aldea) él repite su deseo[41]. De hecho, Alonso Quijano no pierde este deseo de hacerse pastor hasta que está en su lecho de muerte. Así, su derrota por el Caballero de la Blanca Luna no remata su locura, pues el poder de su escapismo sigue, aun después de regresar a su pueblo, en el capítulo LXXIII.

En verdad su desencantamiento ocurre gracias a sí mismo, a su propia consciencia y vergüenza, provocadas por las quejas de su sobrina y

33 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXIV, p. 1224.
34 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXVII, p. 1239.
35 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXIII, p. 1281.
36 Poggioli, Renato, *The Oaten Flute*, Cambridge, Harvard UP, 1975, p. 4. De hecho, en las primeras páginas de *La Diana*, en una referencia al *Cortesano* de Castiglione, hay indicios explícitos de su naturaleza escapista: Montemayor, Jorge de, *Los Siete Libros de la Diana*, ed. Julián Arribas, London, Tamesis, 1996, p. 126.
37 Cervantes, *op. cit.* (nota 26), p. 229.
38 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. I, cap. I, p. 39.
39 Los ejemplos dados en este párrafo contradicen la postura de Watt, Ian (*Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixore, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge UP, 1996, pp. 80-81), quien cree que la derrota por el caballero de la Blanca Luna es el episodio fundamental y que en todas sus acciones siguientes hay poco entusiasmo por parte de Don Quijote. Riquer, Martín de (*Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat Editores-Alianza Editorial, 1970, p. 139), también contradice la postura de Watt.
40 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXII, pp. 1277.
41 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXIII, pp. 1281-1282.

del ama, quienes le dicen que debe quedarse en casa, atendiendo su hacienda. Éste es el último tema de conversación antes de que caer enfermo:

> —¿Qué es esto, señor tío? ¿ahora que pensábamos nosotras que vuestra merced volvía a reducirse en su casa, y pasar en ella una vida quieta y honrada, se quiere meter en nuevos laberintos, ... Pues en verdad que está ya duro el alcacel para zampoñas.
>
> A lo que añadió el ama:
>
> —¿Y podrá vuestra merced pasar en el campo las siestas del verano, los sueños del invierno, el aullido de los lobos? No, por cierto ... estése en su casa, atienda a su hacienda, confiese a menudo, favorezca a los pobres, y sobre mi ánima si mal le fuere.[42]

A la vez, estas quejas y súplicas le hacen pensar en sus responsabilidades, le recuerdan la verdadera fuente de virtud, y subrayan las dificultades y las esfuerzas necesarias para mantener la ilusión. Sostengo que éste es el punto decisivo en la misión de Alonso Quijano. Son estos factores, combinados con la desilusión creciente de la segunda parte, los que le hacen pensar en su vida. Al oír los ruegos de su sobrina y ama dice el hidalgo:

> —Callad hijas —les respondió don Quijote—, que yo sé bien lo que me cumple. Llevadme al lecho, que me parece que no estoy muy bueno, y tened por cierto que, ahora sea caballero andante o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiéredes menester, como lo veréis por la obra[43].

Después de ponerse enfermo tiene que quedarse sólo, y no puede condescender a sus ilusiones—. Tiene que meditar sobre su vida, su pasado y su futuro. Entonces, de repente, se despierta y da una gran voz diciendo:

> —¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! En fin, sus misericordias no tienen límite, ni las abrevian ni impiden los pecados de los hombres[44].

42 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXIII, pp. 1282-1283. Boruchoff también se refiere a estas palabras de la sobrina y el ama como el punto fundamental del abandonar por Alonso Quijano de su vida de caballero andante: Boruchoff, *op. cit.* (nota 28), *Ibídem.*

43 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXIII, p. 1283.

44 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXIV, p. 1285.

Así, Alonso Quijano se ha desengañado: se ha enfrentado con la responsabilidad de atender a su hacienda y cuidar a su sobrina, y éste es el verdadero triunfo del libro. Unos han indicado correctamente que no se sabe lo que pasa durante su período de enfermedad; sin embargo, al considerar las dos posibilidades (abajo tratadas), se ve que el hidalgo sí ha tomado los pasos decisivos en su propia rehabilitación. La primera posibilidad es la más probable: que las palabras de su sobrina y el ama le hayan animado a acostarse para meditar sobre su situación, su comportamiento y sus responsabilidades. Sin embargo, al final, él mismo ha decidido salir de su mundo ilusorio. En tal caso, está claro que Alonso Quijano se ha enfrentado con el reto y ha triunfado.

Otra posibilidad es que Dios le haya hablado. No obstante, y en tal caso, él también ha tomado parte en su propio desencantamiento, porque finalmente ha optado por escuchar a Dios, después de tanto tiempo de no hacerlo. A pesar de eso, parece probable que Alonso Quijano atribuya su curación a Dios[45] para minimizar a los ojos de los otros su propia responsabilidad —o culpabilidad— en el autoengaño original. Cualquiera de las dos posibilidades que se acepte, su parte en la transformación puede ser indicada por la cita ya dada, cuando afirma, «que yo sé, bien lo que me cumple». Desde luego, esta cita puede referirse a algo que él está a punto de hacer, y por eso puede ser un reconocimiento de lo que no ha hecho: que, a pesar de algún elemento de duda, ha comenzado a darse cuenta de que tiene que meditar sobre su futuro y sobre lo que debe hacer. Por eso, no cabe duda de que Alonso Quijano es un verdadero héroe.

Entonces, al despertarse, y aunque siente pesar, exclama:

> —Las misericordias... son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados. Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz de alma.[46]

Se observa, pues, una mezcla de tristeza —por haber perdido tanto tiempo en seguir un camino falso— y de júbilo —por haber vencido y haberse enfrentado con su vida y responsabilidades verdaderas—.

45 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXIV, p. 1285.
46 Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXIV, p. 1285.

Solamente la perspectiva presentada en el último párrafo concuerda con esta mezcla de emociones. Vale decir, el momento es positivo (y no negativo), y Alonso Quijano finalmente cree que ha completado su búsqueda. Como indicio de su heroísmo verdadero, en el poco tiempo que le queda, quiere enmendar sus errores. Nunca más se interesa por cosas caballerescas o de ficción, y, en su acto final, otorga testamento, para lo que sólo le importan personas verdaderas y sus vidas cotidianas.

Nos queda una cuestión más para resolver: la muerte de Alonso Quijano ¿Por qué muere? Como han señalado otros, su muerte es necesario para señalar el final de la historia. Sin embargo, esto ocurre no sólo para frustrar a otros escritores que quieran continuar la historia[47], sino que además es necesario textualmente porque a los cristianos de esa época las acciones hechas en el lecho de muerte indican cómo debe ser juzgado el resto de la vida[48]. Es el momento de la verdad. Vale decir que sólo a través del hecho de morir cuerdo es posible contestar definitivamente, de una vez por todas, las cuestiones de su juicio recobrado, y la conquista de su escapismo pasa a ser la conquista de sí mismo. He aquí la razón de su muerte, y además la razón de que la historia comience con un hombre de cincuenta años sin referirse explícitamente a sus orígenes[49]: a pesar de que la historia sugiera que el personaje sigue existiendo durante los años entre las dos partes, para los fines de Cervantes, Alonso Quijano y su historia no existen afuera de los límites cronológicos del comienzo y término de los dos libros. No existió nada antes ni después.

Así, desde esta perspectiva, su muerte no debe atribuirse a la melancolía, como dice Fernando Rielo[50], sino que debe considerarse un en-

47 Como señala Lo Ré, A.G, «The Three Deaths of Don Quixote: Comments in Favor of the Romantic Critical Approach», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.2 (1989), p. 28, subrayando las palabras del narrador del *Quijote*; Cervantes, *op. cit.* (nota 24), t. II, cap. LXXIV, p. 1289.

48 Véase Schmidt, Rachel, «The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of Don Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.2 (2000), pp. 101-126. Además hacemos nota de las palabras de Séneca (citadas por Montaigne): *It is the day that must judge all my past years*» y de Montaigne, «*...all the other actions of our life must be tried and tested by this last act. It is the master day, the day that is to judge all others*», (*op. cit.* (nota 26), p. 55).

49 Unamuno hace un argumento parecido con relación a sus orígenes: Unamuno, *op. cit.* (nota 13), p. 20.

50 Rielo, Fernando, *Teoría del Quijote*, Madrid, Ediciones Porrúa, 1982, p. 167. Últimamente también lo hace Correa Mujica, Miguel, «Sobre la muerte de/en *Don Quijote de la Mancha*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 11 (1999), Universidad Complutense de Madrid, última fecha de acceso, 26/10/99. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/muerte_q.html>.

frentamiento con ella en el plano de la realidad, un enfrentamiento con su escapismo, un acto de heroísmo. Por eso, su muerte al final del libro no significa fracaso, ni tragedia. Significa la victoria de Alonso Quijano sobre sí mismo, y a la vez una salida total de su vida anterior. Sin embargo, y como en el caso de Hércules y otros héroes mitológicos, la metamorfosis es tan completa que la única manera de representarla es a través de la muerte: una muerte victoriosa.

Las formas nominales de tratamiento en el Siglo de Oro. Aproximación sociolingüística

Francisca Medina Morales

I. Un completo estudio de las formas de tratamiento de cualquier época pasa por el análisis de las fórmulas nominales junto a las pronominales. A diferencia de estas últimas, que constituyen un inventario cerrado y están muy estudiadas, las nominales representan un inventario muy amplio y han recibido una escasa atención. El propósito de mi intervención en este VI Congreso de la AISO es efectuar una breve descripción —breve por razones de espacio y de tiempo, porque el objeto de estudio en sí da para mucho más— de las fórmulas nominales de tratamiento en la novela picaresca[1], descripción que se integra en el marco de la sociolingüística histórica, pues en este análisis intento revelar cómo se relacionan en dichos textos tres variables: vínculo entre los interlocutores —relaciones simétricas y asimétricas—, extracción sociocultural de los mismos —clase social y nivel de instrucción— y fórmulas nominales de tratamiento.

Con este objetivo he usado la metodología de Brown y Gilman[2], quienes, en 1960, propusieron las ya clásicas dimensiones de *poder* y *solidaridad* en un trabajo de excepcional importancia para el desarrollo de los estudios sociolingüísticos sobre las formas de tratamiento. Según los autores, el *poder* es concebido como el eje vertical de las relaciones sociales. Es decir, el *poder* representa las *relaciones asimétricas*, esto es, diferenciables o no recíprocas. Las relaciones tienen en cuenta el lugar ocupado por el interlocutor en la escala social; en este sentido podemos afirmar que están gobernadas por el concepto de jerarquía: el padre como superior al hijo, el profesor al alumno, el amo al criado. En los siglos XVI y XVII, dicha relación jerárquica se plantea marcadamente a partir de los atributos de la edad, el sexo y la clase social. Se exigía una obser-

1 El corpus de novelas estudiado aparece al final de este trabajo. Esta comunicación se integra en un estudio más amplio sobre la lengua del Siglo de Oro: Medina Morales, F., *Análisis sociolingüístico de la novela picaresca (1528-1688)*, Granada, Universidad de Granada, 2001.

2 Brown, R. y Gilman, A., «The pronouns of power and solidarity», in Sebeok, T.A., ed., *Style in language*, New York, Massachusetts, Institute of Technology, 1960, pp. 253-275.

vancia perfecta de este código, de manera que no utilizar el trato adecuado podía ser una grave afrenta que, en ocasiones, podía desembocar en episodios sangrientos, de los cuales tenemos testimonio en la literatura de la época. Para los autores, la *solidaridad* es concebida como el eje horizontal de las relaciones sociales. En este sentido, representa las relaciones recíprocas o *simétricas* que derivan de los atributos del sexo, parentesco o afiliación de grupo. La *solidaridad* es el grado de conocimiento en que se definen los implicados en el acto de habla o, lo que es lo mismo, la intimidad o la formalidad que produce una escisión en el sistema entre formas para el trato de confianza y formas de respeto o cortesía.

En este sentido, el esquema que voy a seguir para la clasificación de las formas nominales es el siguiente:

A Relaciones simétricas.
a.1. Trato simétrico donde predomina la familiaridad.
a. 2. Trato simétrico donde predomina la formalidad.
B. Relaciones asimétricas.

Mi objetivo en esta comunicación es exponer únicamente las formas de tratamiento simétricas —de nuevo por las susodichas razones de tiempo XVI—, no obstante, he creído necesario explicar el esquema completo para ubicarlas mejor.

Asimismo, dichas fórmulas nominales pueden ser agrupadas por títulos[3]: *señor*, *señora*, *doctor*, *alcalde*, etc., que se clasifican según los siguientes items: títulos generales, ocupacionales, de amistad y cordialidad, y honoríficos o de cortesía; y también pueden ser agrupadas por nombres de pila (hipocorísticos, formas diminutivas, así como sobrenombres o motes), que siempre indican una mayor intimidad o un trato de mayor confianza entre los hablantes[4].

II. A partir del siglo XVI, el florecimiento en la ciudad de una clase media, y, a un mismo tiempo, de un submundo marginal y delictivo muy denso, supuso la progresiva evolución hacia usos recíprocos muy mar-

3 La denominación de títulos y su clasificación es propia, tomada de Brown y Ford («Tratamiento personal en Inglés norteamericano», 1974) *apud* Rigatuso, Elizabeth M., «Fórmulas de tratamiento sociales en el español bonaerense de mediados del siglo XIX», *Cuadernos del Sur*, 20-21 (1988-1989), pp. 65-93; Diego, Alba de y Sánchez Lobato, Jesús, «Tratamiento y juventud en la lengua hablada. Aspectos sociolingüísticos», *Boletín de la Real Academia Española*, LX-CCXIX (1980), pp. 95-129.

4 La concurrencia de dichos nombres con los posesivos nos dará la pista del vínculo afectivo o con mayor grado de formalidad que existe entre los hablantes.

cados. Dichos usos se explican fundamentalmente por la actitud puntillosa de los sectores medios, muy preocupados por mantener las diferencias, así como por la actitud de la baja nobleza, para la cual la pérdida de muchos de los valores tradicionales heredados conllevaba un ajuste en los tratamientos que no se dignaba a aceptar, por lo cual extremaba sus exigencias en el trato, equiparándolas a las de la alta nobleza, lo que trae como resultado la presencia en la interacción lingüística de un importante conjunto de tratamientos honoríficos graduales[5]. Junto a esto, también se ha señalado como una de las causas importantes que motivaron el complicado sistema de tratamientos áureo la presencia de los indianos o españoles americanizados que, por el poder económico que ostentaron al volver a su lugar de origen, ejercieron presión en el habla y exigieron un trato que rivalizaba con el de los menos afortunados «hijos de algo» o baja nobleza que nunca salieron de la Península.

III. Trato simétrico donde predomina la familiaridad

a) Nombre propio + tú ≈ vos

La forma más frecuente de dirigirse al interlocutor es el vocativo, y la más apropiada para este uso es el nombre propio, cuando éste se conoce. En los textos, observo que el uso del nombre propio seguido de *tú* o *vos* es un marcador lingüístico del grado más alto de solidaridad entre los hablantes. La variación fundamental en la norma que rige esta relación está dada por el pronombre que hace referencia al nombre y que puede ser *tú* o *vos*. Cito a continuación algunos ejemplos:

> [Amo]: *Pablos, abre* el ojo, que asan carne. Mira por ti, que aquí no tienes otro padre ni madre (*Busc.*, 1p. 45).
> [Ama]: No me *digas* a mí, *Pablicos*, que éstos son dos cuartos de ensalada (*Busc.*, p. 151).
> [Vieja delincuente]:Mucho *echaste*, hija *Escalanta*; pero dios hará fuerzas para todo (*RyC.*, p. 221).

En lo que respecta al estrato sociocultural bajo, encuentro el uso de nombre + *tú* ≈ *vos* en el trato cotidiano entre compañeros que desem-

5 En general, las estructuras sociales de relevancia crean necesidades denotativas para la lengua correspondiente. Así, si una sociedad está estructurada por un marcado sistema jerárquico, ello se reflejará en la formación de un diferenciado sistema de pronombres de cortesía.

peñan una misma tarea, por ejemplo, los pícaros, las prostitutas o los delincuentes:

> [Monipodio]: [...] la *Cariharta* saldrá, no por amenazas, sino por amor mío, y todo se hará bien [...] (*RyC.*, p. 229).

Así pues, hay ejemplos tanto referentes al vínculo social (amigo, conocido...) como al carácter social (labor realizada).

En las novelas, la aparición de personajes de clase baja se asocia con esta fórmula, por lo que podríamos afirmar que en dicha capa este uso familiar era muy frecuente. En los niveles alto y medio, dicha fórmula también era frecuente para expresar este vínculo de amistad tan cercana, si bien se usaba predominantemente en combinación con el pronombre *vos* frente al *tú*.

b) Títulos

Si no se conoce el nombre del interlocutor, o bien si, conociéndolo, pretende marcarse el vínculo añadiendo información, son usados algunos términos designativos que cumplen esta función referencial.

b. 1. Títulos genéricos

Señora + vos
Paje a criada:

> [Paje]:*Señora* Madalena, ¡cuerpo de mí!, siempre me *echás* unos encuentros [...].
> [Madalena]: ¡*Estad* quedo, ansí me ayude Dios! (*Loz.*, p. 302).

b.2. Títulos de parentesco

Los títulos de parentesco eran usados en las clases socioculturales bajas para el trato entre conocidos que no tenían ningún vínculo familiar. En este sentido, era una fórmula que eliminaba toda distancia psicosocial, y expresaba, por tanto, una estrecha solidaridad de clase.

Pariente + vos

> [Guardarropa]: Camina, *pariente*, y enfardélame esas quijadas, que *entraréis* do no pensastes (*Loz.*, p. 309).

Hermana + vos
Divicia, vieja prostituta a Lozana:

> [Divicia]: Mira, *hermana*, más es el deseo que traigo de verte que cuanto gané (*Loz.*, p. 421).

c) Uso de diminutivos y motes

Los diminutivos eran propios del tratamiento simétrico, usados por todas las clases sociales cuando había una estrecha relación entre los interlocutores. Los segundos eran exclusivos de las clases socioculturales bajas y podían darse en un trato asimétrico de superior a inferior. Veamos algunos ejemplos:

c.1. Diminutivos

> [Pablos]: [...] que viniendo por la calle un hombre que se llamaba Poncio de Aguirre, el cual tenía fama de confeso, que el don *Dieguito* me dijo [...] (*Busc.*, p. 119).

> [Soldado]: Señor *Estebanillo*, venturosa ha sido la caída, pues el caballo se ha hecho pedazos y vuesa merced ha quedado libre (*Esteb.*, I, p. 309).

> [Gregorio]: [...] el uno de ellos llamado *Pablillos* por mal nombre, había reñido con otro de la misma cuadrilla, a quien llamaban *Sebastianillo el Malo*, medio rufián y caco por naturaleza [...] (*Gregor.*, p. 1698).

c. 2. Motes

Todos los cofrades de Monipodio son llamados por el alias: Chiquiznaque, Repolido o Maniferro (*RyC*, p. 223ss.).

> [Pablos]: Súpome bien y mejor que todas esta vida; y así propuse de navegar en ansias con *la Grajal* hasta morir (*Busc.*, p. 306).

> [Soldado]: Pregunte vuesa merced en Flandes por la hazaña *del Mellado*, y verá lo que dicen (*Busc.*, p. 190).

Perico el zurdo era un delincuente:

[Autor]: Detrás de las cortinas, al lado de la cabecera, estaba escondido su amigo, ocasión destos daños, que por mal nombre le llamaban en Madrid *Perico el Zurdo* [...] (*Celest.*, p. 911).

d) Otros

Puta + *tú*
Prostituta a Lozana:

[Prostituta]: Mira, *puta*, qué compré, y más espero. Siéntate y estáme de buena gana [...] (*Loz.*, p. 334).

Noramaza + *tú*
Madre de Pablos a Pablos:

[Pablos]: Ah, *noramaza*, ¿eso sabes decir? No serás bobo: gracia tienes (*Busc.*, p. 108).

Niña + *tú*
Caballero a su esposa, la madre de Guzmán:

[Caballero]: Por tus ojos, *niña*, que me pesa haberlo hecho, pero más de dos horas has dormido (*Guzm.*, p. 150).

IV. Trato simétrico donde predomina la formalidad

a) Nombre propio + *Vuesa merced*

Es el tipo simétrico más alejado y tiene mucha frecuencia. Los usuarios tendrían un vínculo mucho más superficial, es decir, serían simples conocidos. La aparición de *vuesa merced* reproduce, por tanto, una relación entre personas que carecen de confianza, la cual se deduce a partir de los detalles del contexto. Era una forma alternativa para un tratamiento más formal, y un factor importante para el cambio sería la frecuencia de trato. Se daba de forma frecuente entre hablantes de extracción media-alta. Por ejemplo:

[Amo]: Señor Esteban Gonzales, *vuesa merced* se vaya con dios de mi casa, que no quiero en ella criados tan bien mandados [...] (*Esteb.*, I, pp. 102-103).

> [Rufián]: Oh mi señor don *Diego*, ¿quién me dijera a mí, agora diez años, que había de ver yo a *vuesa merced* desta manera? (*Busc.*, p. 135).

b) *Don* + nombre

Don y *doña* fueron títulos de privilegio a los que se accedía, en la mayoría de los casos, mediante el pago de un tributo monetario, por lo que estuvo reservado a la nobleza y a miembros jerárquicos de la iglesia en los comienzos del español. Hay, por ejemplo, testimonios de *don* en el Cid, en Berceo y en Juan Ruiz. Ahora bien, a partir del siglo XVII sufre una mutación valorativa, cuya primera causa sería el empleo excesivo de dicha fórmula por parte de hablantes pertenecientes a diferentes niveles socioculturales y en situaciones diversas. La parodia de este hecho la vemos en las siguientes palabras pertenecientes al *Buscón*:

> [Hidalgo]: Sólo el *don* me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante le tiene por postre, como el *remendón*, *azadón*, *pendón*, *blandón*, *bordón* y otros así (*Busc.*, p. 209).

Como vemos en estas palabras del *Donado hablador*, la generalización del título de *don* no se dio de forma simultánea en todas las regiones de España, pues había algunas más conservadoras, como Navarra o Valencia:

> [Donado]: [...] y mirando la firma, parecían en los nombres gente principal, porque en Navarra y Valencia si no son nobles no se ponen *don* [...] (*Dona.*, II, p. 1277).

No obstante, en líneas generales, el tratamiento de *don* aparece en el siglo XVII con total claridad como una fórmula muy extendida, desprovista ya de su índole de título de privilegio[6]. Tenía fundamentalmente el

6 Comparativamente a la situación que se da en España, se ha comprobado que en el Río de la Plata, según diversos documentos de los siglos XVII y XVIII, también su empleo fue haciéndose poco a poco más frecuente, aunque ya no como signo de hidalguía, hasta que, en el siglo XIX, con la independencia de la mayoría de los países americanos, lo que era un título nobiliario comenzó a utilizarse simplemente como una fórmula de respeto (Rojas Mayer, E. M., «Sobre algunas fórmulas de tratamiento. Su valorización y desvalorización a través del tiempo», en *Actas del III Congreso de Historia de la Lengua española*, Madrid, Arco libros, 1996, pp. 535-543).

valor de título de respeto antepuesto al nombre, o de forma cortés que precedía toda mención precisa a un individuo por su nombre y apellido, esto es, cumplía una función referencial en presentaciones o enumeraciones. Con ambos valores se aplicaba con asiduidad en el nivel social alto y medio y con el segundo valor podía aparecer incluso en los más bajos escalafones sociales, es decir, podía anteceder al nombre de los pícaros, como vemos en el siguiente ejemplo:

> [Pícaro]: Éste es *don* Fernando el Pícaro (*Marc.*, I, p. 90).

Aparece para nombrar a la clase media-alta:

> [Pablos]: Llegábame, de todos, a los hijos de caballeros y personas principales, y particularmente a un hijo de *Don* Alonso Coronel de Zúñiga, con el cual juntaba meriendas (*Busc.*, p. 106).

Y, por supuesto, era usado para nombrar a la nobleza (reyes, duques, condes, marqueses e hidalgos):

> [Marcos]: Y fue que siendo marqués del Carpio *don* Luis de Haro, caballero muy digno deste nombre, muy gallardo de persona y adornado de virtudes [...] (*Marc.*, I, p. 243).

> [Pablos]: Llegábame, de todos, a los hijos de caballeros y personas principales, y particularmente a un hijo de *Don* Alonso Coronel de Zúñiga, con el cual juntaba meriendas (*Busc.*, p. 106).

c) Títulos

Completan el esquema de tratamientos simétricos no solidarios usados en la época un conjunto de fórmulas integradas por un amplio repertorio de títulos de carácter formal más *vuesa merced*, predominantemente, o *vos*, secundariamente. He de aclarar que, en ocasiones, resulta difícil reconocer en las novelas el nivel real de intimidad o afecto existente entre los hablantes, esto es, el grado de conocimiento que los une, lo cual se ve agravado por el hecho de que algunos de los títulos usados para el tratamiento íntimo se repiten en el tratamiento formal.

c. 1. Genéricos

Señor

Para apreciar el valor social de esta fórmula hay que tener presente que se había despojado de la alta consideración que tenía en el Bajo Imperio Romano, cuando se llamaba *seniores* a los ancianos más respetables de las comunidades hebrea y cristiana y a los miembros del senado (*DCECH*, *s.v. señor*). Después pasó a ser tratamiento de respeto hacia superiores, y, en el Siglo de Oro, junto a este valor, también fue un trato de cortesía entre iguales. Conversación entre Lázaro y el escudero:

> [Lázaro]: —¿Y no es buena maña de saludar a un hombre a otro —dije yo— decirle que le mantenga Dios?.
> [Escudero]: ¡Mirá mucho de enhoramala! —dijo él—. A los hombres de poca arte dicen eso; mas a los más altos, como yo, no le han de hablar menos de «Beso las manos de *vuestra Merced*», o por lo menos «Bésoos, *señor*, las manos», si el que habla es caballero (*Laz.*, I, p. 100).

Por las palabras del escudero se deducen matices que estaban presentes en la conciencia sociolingüística de la época para expresar el tratamiento entre iguales de rango social alto, esto es, para el trato entre dos caballeros. En este sentido observamos que era preferible el uso de *señor*, en tanto que *vuestra merced* era más propio de un inferior a un superior. A continuación voy a mostrar variantes vulgares de la palabra frecuentes en estos siglos y que no llegaron a triunfar desprestigiadas en boca de la clase ínfima:

Seor

> [Justina]: *Seor pelo*, sepa que si en el discurso de la matraca lo quisiéramos meter a voces, no nos faltará cómo echarlo por la venta de la zarzaparrilla (*Just.*, p. 709).

Sor
Mujer del pueblo a Lázaro:

> [Mujer populachera]: Adiós, sor peligordo, pues ésta no es para más. Viéndome burlado, comencé a echar espumajos por la boca, diciéndole que, si como era mujer fuera hombre, le sacara el alma de cuajo (*Laz.*, III, p. 278).

> [Justina]: Sor tornasolado, le dije, dígame por vida de ese banco de botonera y por esas barbas de oropel [...] (*Just.*, p. 866).

Genior

Esta variante se explicaría a partir de la palatalización de la apicoalveloar, con la que se caracterizaba en la literatura el habla de los moriscos. Un moro a un cura:

> [Moro]: Antes, *genior*, ni entra ni sale (*Dona.*, II, p. 1263).

Señora

> [Camisera]: *Señora mía*, ¿sois española? ¿Qué buscáis?
> [Lozana]: Señora, aunque vengo vestida a la ginovesa, soy española y de Córdoba. (*Loz.*, 190)

Es frecuente, como vemos en este ejemplo y en otros dispersos, el uso de los posesivos junto a las fórmulas nominales de tratamiento:

Sora

> [Tornero]: *Sora* mía, yo le diré a voarced de lo que me había de servir si matrimoniáramos los dos (*Just.*, p. 866).

El punto más elevado de cortesía, formalidad y respeto simétricos viene dado por el uso recíproco de tratamientos honoríficos que concertaban con formas verbales de tercera persona del singular, y en cuyo polo máximo se situaba la fórmula *vuestra excelencia*, intercambiada por las altas jerarquías de gobierno y eclesiásticas. La distribución de dichos títulos era muy complicada; por ejemplo: *vuestra señoría* se daba a los obispos, marqueses y condes; *vuestra excelencia* a los duques, virreyes y generales; *vuestra eminencia* a un cardenal; *vuestra santidad* al Papa, etc. Doy un solo ejemplo para no alargarme:

Vuestra excelencia
Un caballero a un conde:

> [Caballero]: [...] vine a avisar a *vuestra excelencia*, porque al pie de la obra le enviase el castigo [...] (*Marc.*, I, p. 316).

c. 2. Trabajo o actividad

Señor licenciado

En este caso, Justina se dirige burlonamente con este título a un estudiante:

> [Justina]: Por cierto, *señor licenciado*, que no está vuestra merced engañado en ofrecerme toda esa merced [...] (*Just.*, p. 789).

c. 3. Parentesco

Hermano + vos

Como vimos anteriormente, encontramos extensiones semánticas de los términos de parentesco usadas entre la clase baja, incluso para el trato con desconocidos.

Caballero a un pintor:

> [Caballero]: Vos, *hermano*, ¿por qué no consideráis lo que me costó aqueste otro lienzo, a quien el vuestro no se aventaja? (*Guzm.*, p. 128).

Pobre a Lázaro, que entonces trabajaba de esportillero:

> [Pobre]: *Hermano,* bien se puede ir, que estos padres no tocan dineros, porque viven de mogollón (*Laz.*, III, p. 326).

c. 4. Relación

Camaradas

Estebanillo se dirige a la gente que le rodea de esta forma:

> [Estebanillo]: *Camaradas*, ¿por dónde va la lanza? (*Esteb.*, I, p. 198).

V. CONCLUSIÓN

Es un hecho que la existencia de distintas clases sociales marca diferencias lingüísticas en los tratamientos. No obstante, en ocasiones estas diferencias no son absolutas, sobre todo en la ciudad, donde se facilita la intercomunicación entre dichas clases sociales y, por tanto, la copia y trasiego de modelos, es decir, en la ciudad es muy notable la convergencia o acomodación del hablante al interlocutor. De ahí que se popularizara, como hemos visto, el tratamiento de *don* o el de *señor*. En líneas generales, podríamos hablar de tres grupos lingüísticosociales:

a) La aristocracia y el alto clero, donde prolifera el uso de títulos, incluso entre miembros del mismo grupo, cuando no hay solidaridad; no

obstante, también puede usarse el *tú* y el *vos* en el tratamiento con afecto o solidario.

b) La clase media, con tendencia a formas ceremoniosas —por los motivos que exponíamos al principio— como *esposa mía*, *señora mía*, *doctor*, etc..., que fuera de ella parecen afectadas, pero que en este ambiente son corteses y normales.

c) La clase popular e ínfima, con preferencia por formas poco o nada ceremoniosas, acortadoras de distancias, aun entre desconocidos. Usa los títulos de la clase media deformados (por ejemplo, *seor* por *señor*, *seidor* por *servidor, voacedes* por *vuesas mercedes*), constituyéndose así en fórmulas insólitas fuera de esta clase, y otros títulos que pierden su significado literal para convertirse en formas de confianza sin más (*hermano*, *camarada*, etc).

Corpus documental

1528. (*Loz.*): Delicado, F., *Retrato de la loçana andaluza, en lengua española... compuesto en Roma. El qual retrato demuestra lo que en roma pasaua y contiene munchas mas cosas que la Celestina,* ed. C. Allaigre, Madrid, Cátedra, 1994.

1554. (*Laz.*, I): Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades,* ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1996.

1555. (*Laz.*, II): Anónimo, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades,* ed. P. M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.

1599. (*Guzm., I):* Alemán, M., *Antigua parte de la vida del Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1987.

1602. (*Guzm.*, III): Luxán de Sayavedra, M., *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache,* estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

1604. (*Guzm.*, II): Alemán, M., *Vida de Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1987.

1604. (*Just.*): López de Úbeda, F., *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

1612. (*Celest.*): Salas Barbadillo, A. J. de, *La hija de Celestina*, estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

1613. (*RyC*): Cervantes, M. de, *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1981.

1618.(*Marc.*): Espinel, V., *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M.ª S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

1619. (*Laz., III*): Luna, Juan de, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, ed. P. M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.

1619. (*Codic.*): García, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos. Obra apasible y curiosa*, estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

1624. (*Dona., I*): Alcalá Yáñez, J., *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos*, (1ª parte), estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

1624. (*Dona.*, II): Alcalá Yáñez, J., *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos*, (2ª parte), estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

1626. (*Busc.*): Quevedo, F., *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1991.

1637. (*Bach.*): Castillo Solórzano, A., *Aventuras del Bachiller Trapaza quinta essencia de embusteros y maestro de embeleçadores,* estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

1644. (*Gregor.*): Enríquez Gómez, A., *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

1645. (*Esteb.*): González, E., *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mesmo*, eds. A. Carreira y J. A. Cid, Madrid, Cátedra, 1990.

1688. (*Peri.*): Santos, F., *Periquillo el de las Gallineras*, estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1962. (4ª ed.).

La fraseología popular en el Siglo de Oro: análisis de la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna

Esteban Tomás Montoro del Arco

1. Hoy en día se impone la necesidad de adoptar una perspectiva diacrónica para el estudio científico completo de la fraseología del español, siguiendo las ideas expuestas por Echenique (2002). Se han sucedido numerosos trabajos y propuestas teóricas que tratan de describir el caudal fraseológico de nuestra lengua desde un punto de vista fundamentalmente sincrónico. Conocemos el resultado actual y quizá en algunos casos el origen extralingüístico de bastantes unidades consideradas aisladamente, pero no la historia global de este componente ni el proceso histórico que da lugar a su fijación y a su realidad idiomática. Además, hay motivos para pensar que en la fijación de muchas de las UFS que utilizamos actualmente intervino decisivamente la labor de nuestros escritores áureos, ya que durante esta época se consuman cambios sintácticos de gran repercusión e importantes procesos de gramaticalización y lexicalización. En este periodo nuestra lengua alcanzó un desarrollo excepcional que en el terreno de las expresiones fijas fue también sobresaliente. Ya fuera en aras de la agudeza y arte de ingenio, ya por el afán de expresividad o como resultado del proceso de fusión de lo culto con lo popular —que arranca desde el *Libro del Arcipreste de Talavera* o *La Celestina*[1]—, fue común entre estos escritores incluir una gran cantidad de expresiones fijas de diversa índole en todo tipo de obras y géneros. En la *Segunda parte* contribuyen a la soltura y gracia verbal que podemos considerar el estilo general de la obra. Por otro lado, podemos comprobar en Juan de Luna un interés no solo estilístico o literario por las frases hechas, sino también teórico. Ya sabemos que muchos de nuestros autores áureos desarrollaron una doble faceta como cultivadores de las posibilidades de nuestra lengua y como estudiosos de ella. En 1619 Juan de Luna dio a la imprenta sus *Dialogos familiares, en los quales se contienen los discursos, modos de hablar,*

1 Sabemos que el lenguaje coloquial y familiar es más dado al uso de expresiones fijas. Corpas Pastor, G., *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996, p. 127, afirma que la mayoría de las locuciones manifiestan connotaciones coloquiales, informales o familiares, dentro del estilo que denomina «bajo» (frente a un estilo neutro y otro elevado).

probervios y palabras españolas mas comunes: Muy utiles y provechosos para los que quieren aprender la lengua Castellana, donde destacan dos términos (*modos de hablar, proverbios)* relativos al hecho fraseológico. Seguramente, su labor en la enseñanza a extranjeros[2] le hizo consciente de la importancia de estas expresiones fijadas para la comprensión y la adquisición de competencias en lengua española. De hecho, el extraordinario desarrollo de la fraseología de nuestra lengua en el Siglo de Oro hizo necesario incluso que las gramáticas destinadas a la enseñanza del español a extranjeros hicieran hincapié en este hecho; así lo demuestran las *Osservationi della lingua castigliana* de Giovanni Miranda[3].

2. Nosotros vamos a centrarnos en las *locuciones*, que cumplen una función dentro del marco oracional, y en los *enunciados fraseológicos* (paremias fundamentalmente) que se caracterizan por la posibilidad de constituir enunciados autónomos. Dadas las limitaciones de esta comunicación, no hablaremos de las funciones sintácticas que desempeñan las locuciones recogidas, por el mayor interés que presentan los aspectos formal, semántico y pragmático-comunicativo para los objetivos expresados al comienzo.

2.1. La fijación, propiedad que tienen ciertas expresiones de ser reproducidas en el habla como combinaciones previamente hechas, es una característica eminentemente formal y puede darse de muy diversas maneras[4]. Ya en esta época aparecen fijadas determinadas construcciones actuales. Presentan diversas posibilidades de fijación, como la del orden de los componentes (*limpio de polvo y de paja, entre cuero y carne, en*

2 Juan de Luna salió de España en 1612, y en Francia se ganó la vida como gramático o «intérprete de la lengua española», y suponemos que también en Inglaterra, donde vivió desde 1621 hasta su muerte, desarrolló la misma actividad. Escribió asimismo un *Arte breve y compendiosa para aprender a leer, pronunciar, escribir y hablar la lengua española,* del cual se conserva una edición de 1616.

3 Este autor incluye un capítulo sobre «Maniere di parlare che communemente da castigliani vengono usate» y concretamente: «diremo essere di tre maniere; per via di comparationi ed esclamationi, o per via di motteggiare, over per proverbi, lequali tre maniere usano quantunque volta vogliono ornare il suo parlare i castigliani», *cfr.* Miranda, Giovanni, (1566), *Osservationi della lingua castigliana,* edición y estudio de J. M. Lope Blanch, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 320-321.

4 Los siguientes índices de fijación son regulares, a menos que la UF sea manipulada por el autor con fines expresivos específicos como la «desautomatización» a través de procedimientos formales (supresiones, adiciones y quebrantamiento de las normas de combinación) que liberan al lenguaje de sus automatismos. *Cfr.* Zuluaga, Alberto, «Sobre las funciones de los fraseologismos en los textos literarios», *Paremia* 6, (1997), pp. 631-640.

cuerpo y alma) o la fijación de categorías gramaticales tales como el tiempo verbal: *Plegue a Dios que orégano sea, muera Marta y muera harta*), de número (*entre col y col lechuga, lavarse las manos*), de género (*hacer la cuenta con la huéspeda*; *a la fin*)[5], etc[6]. Hay además otros hechos que nos indican no sólo que la unidad está fijada en una forma invariable, sino que es también idiomática[7]: se trata de la presencia de palabras idiomáticas y/o anomalías estructurales. Las primeras son voces cuyo grado de previsibilidad fuera de la locución es extremadamente bajo o nulo y tienen origen diverso: a) estados arcaicos de la misma lengua histórica: *dar* [a alguien] *de cobdo, de ceca en meca, de zoca en colodra*; b) préstamos de otras lenguas históricas: *ser el non plus ultra, domingo de cosimodo, de marras, entrar en bureo*; c) significantes a los que es difícil atribuir un significado porque son nombres propios o surgen de apócopes, onomatopeyas o formaciones meramente fónicas: *como la hija de Juan Pito, de pe a pa, hacer flux*, [sin] *decir chus ni mus*[8]; d) palabras de uso casi exclusivo en las locuciones pero comprensibles para el hablante fuera de ellas: *niña de la Rollona*[9], *dar el pésame, dar quejo*[10], *al través, entrar en bureo*; y e) voces procedentes de otras lenguas funcionales dentro de la misma lengua histórica: *llevar el tiple*.

El factor diacrónico, una de las principales causas de la existencia de palabras idiomáticas, explica también la existencia de un gran número de unidades con anomalías estructurales o estructuras agramaticales que, en cuanto restos sintácticos arcaicos de otros estadios sincrónicos pasados, no permiten ser explicadas como cadenas generadas según

5 La fijación de una misma unidad fraseológica puede variar en algún rasgo de una época a otra, es decir, está sujeta también a evolución. Así, por ejemplo, la locución con función de marcador discursivo *a la fin* presenta dos estados de lengua. El sustantivo «fin», de género masculino en la actualidad, es femenino en esta época (*la fin*) y ello influye en las UFS de las que es componente: *a la fin*. He aquí una evolución fraseológica determinada por un cambio morfológico en un elemento del sistema.

6 Zuluaga, Alberto, *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Tubinga, Max Hueber Verlag, 1980 o Ruiz Gurillo, Leonor, *Aspectos de fraseología teórica española*, Anejo XXIV de la Revista Cuadernos de Filología, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, ofrecen listados de estos «rasgos» de fijación.

7 Entendemos por «idiomaticidad» la propiedad semántica que presentan ciertas unidades fraseológicas por la cual el significado global de dicha unidad no es deducible del significado aislado de cada uno de sus elementos constitutivos.

8 Muchas unidades están fijadas a partir de figuras fónicas, tales como la aliteración, la rima, etc. *Vid.* Zuluaga, *op. cit.* (nota 6).

9 El *Dicc. Aut.* s. v. *Rollona* establece que «se aplica en estilo festivo a la mujer rolliza y fuerte», pero añade que «sólo tiene uso en la phrase del Niño de la Rollona».

10 *Quejo* es una voz desusada en la actualidad, un arcaísmo. Suponemos que entró en liza con la palabra *queja* que ha terminado imponiéndose.

las reglas productivas de la gramática actual, y no son transparentes desde el punto de vista semántico. Por ejemplo, la aparición de pronombres sin referencia conocida: *a lo de aires bola, a lo de Dios es Cristo, ver la de* [uno] *sobre el hito*, o la lexicalización de enunciados enteros (que obviamente tuvieron independencia en un determinado momento): *en un dame acá esas pajas*, [estar] *la tripa a la boca, llamar a Santiago y cierra España*. En otras ocasiones la misma combinación inusual de lexemas provoca la opacidad semántica: *bailar el agua delante* [a alguien].

Mención aparte merecen las llamadas «estructuras comparativas estereotipadas», o comparaciones fraseológicas con valor elativo[11] cuya importancia en la obra es patente ya al comienzo del primer capítulo[12]. Los ejemplos recogidos a lo largo de toda la obra responden a diversos esquemas formales[13]. Cuando la categoría verbo es la modificada: Vb + *más* (sust.) *que* + SN: *beber más que saludador, mentir más que sastre en víspera de pascua*; Vb + *como* +SN: *beber como tudescos, comer como cuerpo de rey, comer como fraile convidado, gritar como un perdido, gritar como un loco.* Cuando la categoría modificada es un sustantivo: (Sust.) *Más/mejor* + adj. + *que* +SN: *más alegre que pascua de flores, más alegre que una pascua, más contento que gato con tripas, más corrido que mona, mejor vestido que teatino*; Adj + como+ SN: *Bueno como el* [buen] *pan.*

Es necesario distinguir todas estas estructuras de las que son simplemente modales y no implican ninguna comparación, aunque en algunas ocasiones no es tan fácil, pues coinciden en el esquema formal[14]. La línea divisoria entre ambas construcciones no siempre es del todo

11 La comparación en esta obra es tan frecuente que se hace estilística. Las estructuras comparativas estereotipadas se ven arropadas por todo tipo de estructuras comparativas en este mismo sentido. Así, aparte de las estructuras con «como» y «más que» encontramos numerosos ejemplos con el verbo atributivo «parecer».

12 «Estando, pues, *gozando el mejor tiempo que patriarca gozó, comiendo como fraile convidado* y *bebiendo más que saludador, mejor vestido que teatino*, y con dos docenas de reales en la bolsa, *más ciertos que revendedera de Madrid*, mi casa *llena como colmena*, con una hija injerta a cañutillo, y con un oficio que me lo podía envidiar el echaperros de la iglesia de Toledo, llegó la fama de la armada de Argel, nueva que me inquietó e hizo que como buen hijo determinase seguir las pisadas y huellas de mi buen padre» (pp. 273-274).

13 Hemos recogido tan solo los ejemplos que creemos fijados. Podrían añadirse algunos más dudosos como *beber más agua que hidrópico, meter más espuela que a mula de alquiler, dar más cuchilladas que arenas hay en la mar, salir como buñuelos de la sartén, revolcarse como lechones en cenagal, más ciertos que revendedera de Madrid, más alegre que moza en víspera de fiesta,* etc. la fijación de estos esquemas es lo que lleva a hablar de «esquemas fraseológicos», Zuluaga, *op. cit.* (nota 6).

14 Además comparten el valor «elativo» o intensificador. Ejemplos en la obra son *huir* [de alguien] *como de empestado* (= 'con rapidez').

clara y a veces, de hecho, se confunde. Puede haber una razón histórica para ello. En muchas construcciones modales parece pervivir una base de comparación aunque la estructura sintáctica y el contenido sean adverbiales. La locución verbal *comer como cuerpo de rey* es equiparable a la actual *comer a cuerpo de rey* pero, a pesar del parecido formal, se ha perdido el esquema comparativo al sustituir la partícula *como* por la preposición *a*. Es una prueba de las posibilidades que abre el estudio diacrónico de la fraseología[15].

Las construcciones que estamos analizando forman parte de lo que García-Page (1996) denomina «frases elativas»[16]. Son recursos de cuantificación superlativa de índole sintagmática que el español posee aparte de los morfemáticos y lexemáticos. Éstos, si bien se dan en la lengua estándar, son mucho más frecuentes en el habla coloquial, y además son una productiva fuente de comicidad, hecho que justifica su extraordinaria frecuencia en esta *Segunda parte*. No obstante, y dado que no es una obra actual, encontramos dificultades para el análisis diacrónico: no es fácil deslindar las comparaciones efectivamente fijadas de las que no son sino meras creaciones originales del autor. En este caso podemos constatar la vigencia de algunas estructuras (*bueno como el* [buen] *pan*) pero sólo un mayor conocimiento de la diacronía de la fraseología del español a través de la consulta de más obras literarias, de diccionarios y gramáticas, podría asegurarnos que otras que ya no se usan estuvieron fijadas en su momento. Por ejemplo, a pesar de no encontrar indicios de la existencia de la UF *beber más que un saludador* en los diccionarios consultados, sí podemos postular su fijación al encontrarla en el segundo capítulo del *Lazarillo* original[17]. He aquí una razón más para perseverar en la caracterización de la fraseología del español en su diacronía.

15 Estas consideraciones son, obviamente, meras conjeturas que han de verse refrendadas por estudios más pormenorizados y extensos, no limitados a una sola obra.

16 El valor elativo o intensificador de estas construcciones no es privativo de ellas, sino que es aplicable a otro tipo de unidades que no necesariamente presentan un esquema comparativo. Por ejemplo, *de más de marca* que también encontramos en la obra de Luna: «Vime hecho pícaro de más de marca, habiendo sido hasta entonces recoleto» (p. 320). Se repite en dos ocasiones más (pp. 339, 355) y es una locución adjetiva frecuente en muchas obras de la época.

17 Lo advertimos en la lista de UFS que ofrece Muñoz Palomares, A., «Una aproximación al estudio de las expresiones fijas en el 'Lazarillo de Tormes'», *Publicaciones*, 17 (1990), pp. 143-157. El texto dice concretamente: «Mas el lacerado mentía falsamente, porque en cofradías y mortuorios que rezamos, a costa ajena comía como lobo, y bebía más que un saludador». La palabra *saludador* pervive todavía, pero no es de uso corriente en la actualidad, menos aún su fama de bebedores. Por ello hemos de considerarla como idiomática hoy, aunque la expresión fuese transparente en la época en que se desenvuelve Lázaro.

Un rasgo diferencial interesante —con respecto a la sincronía actual— es la ausencia de determinante en el segundo término de la comparación. Según García Page (1996), *un* (frente a *el,* los determinativos y la ausencia de artículo) es la clase de determinante que con más frecuencia aparece antepuesto al sustantivo nuclear. Efectivamente, parece que es así en la sincronía actual pero no en el Siglo de Oro, si juzgamos representativa de éste a la obra de Juan de Luna. La tendencia mayoritaria es la ausencia del artículo: *beber más que saludador, beber como tudescos, comer como cuerpo de rey, comer como fraile convidado, como carretero, más corrido que mona, mejor vestido que teatino, mentir más que sastre en víspera de pascua, más contento que gato con tripas.* Frente a estos ejemplos, apenas dos o tres: *bueno como el* [buen] *pan, gritar como un loco/como locos.* Esto puede llevarnos a pensar que se ha producido un cambio en la estructura comparativa, en virtud de un proceso histórico en el que se ha pasado de la preferencia por la ausencia de determinante a la aparición mayoritaria de *un*, y, en segundo término, de *el.*

2.2. Es corriente la afirmación de que la fraseología tiene casi siempre un origen popular, pues procede de creaciones espontáneas del pueblo. De hecho, las paremias han sido consideradas, por definición, como fórmulas condensadas de sabiduría popular. Este origen parece que es común con las locuciones, pero hay que matizar, pues muchas de estas unidades han pasado al sistema y no están marcadas diastrática ni diafásicamente. Ocurre, por ejemplo, con la mayoría de las locuciones de tipo relacional (prepositivas, conjuntivas). Zuluaga (1980) ofrece una distinción entre locuciones de estilo bajo, neutro y elevado. En este sentido, este texto es rico en locuciones verbales y adverbiales que se encuadran en el primer estilo, entendiendo por «bajo» <b> coloquial, familiar, no necesariamente vulgar. Aunque hay algunas unidades que, al pasar al sistema, han perdido esa característica original y no están «marcadas» (*dar el brazo a torcer, matar dos pájaros de un tiro*), otras manifiestan aún su cercanía a los usos del pueblo, y esto se advierte por aspectos inherentes a ellas y por el contexto de uso: metáforas con elementos materiales cercanos al mundo rural, a lo concreto: *caer del asno*[18], *como asno en centeno verde, de cosecha, en un dame acá esas pajas*; acciones frecuentes, cotidianas (o incluso vulgares) que adquieren un sentido traslaticio: *echar espumajos por la boca*[19], *reir a boca llena, sin tornar el pie atrás, sacudirse el polvo de los zapa-*

18 Muchas veces están refrendadas por otras expresiones que quizá no son fraseológicas pero atienden a los mismos elementos, por ejemplo al asno: *como lejía con que lavan la cabeza al asno.*

19 Según el *Diccionario de Autoridades* «phrase metaphorica con que se da a entender que uno está mui colérico y sentido».

tos, tomar el agua de atrás, y palabras que, de por sí, son populares: *en porreta* ('desnudo'), *más contento que gato con tripas, niña de la rollona.*

2.3. Las unidades fraseológicas cumplen diversas funciones de tipo pragmático en cualquier tipo de texto, y contribuyen así de diferentes maneras al sentido del mismo. Siguiendo a Zuluaga (1997), algunas de estas funciones son inherentes a las unidades mismas, es decir, son generadas por las mismas propiedades de los fraseologismos, y otras dependen de su contextualización.

Entre las funciones inherentes, Zuluaga ya destaca la que llama «función fraseológica», como función textual básica, que consiste en facilitar y simplificar al máximo tanto la formulación del mensaje por parte del autor como la recepción por parte del lector u oyente. De hecho, el habla espontánea se sirve continuamente de UFS para resolver cómodamente problemas de expresión y comunicación, pues pertenecen al dominio colectivo de la comunidad hablante. De esta manera se asegura la comprensión general de forma económica y expresiva, sin el esfuerzo que requiere un discurso más intelectualizado y elaborado. En los textos literarios el abundante uso de expresiones fijas constituye un recurso para conseguir el efecto popular preciso que conecte con un público amplio. Lo observamos, por ejemplo, en el lenguaje periodístico o publicitario, o en el ámbito literario, si esa es la intención del autor, como en esta *Segunda Parte*.

Ruíz Gurillo (1996) distingue dos funciones: identificadora y predicativa. Las UFS cumplen una función identificadora si se emplean para designar nuevos objetos o conceptos (*niña de la rollona*). Cuando pueden ser conmutadas por unidades simples desempeñan una función predicativa pero su valor estriba en que aportan valores connotativos o pragmáticos que no presentan las formas por las que pueden ser conmutadas.

Como ejemplos de fraseologismos del texto con función identificadora destacamos, por ejemplo, una locución sustantiva como *niña de la rollona.* El *Diccionario de Autoridades* (s. v. *Rollona*) reconoce como diacrítica la palabra «rollona» de la siguiente manera: «se aplica a la mujer rolliza y fuerte, y sólo tiene uso en la phrase el Niño de la Rollona». Y Covarrubias nos explica su significado, valiéndose de un chascarrillo: «el niño de la rollona, que tenía siete años y mamaba; hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus madres; salen éstos grandes tontos o grandes bellacos viciosos». El uso que hace Luna de esta expresión nos confirma ese carácter identificador, pues no existe palabra que designe con tal precisión a la niña «cariampollar y repolluda» cuyos padres no sospechan en absoluto el artificio que ha concertado con una vieja alcahueta para ver al galán con el que

está amancebada (p. 330). El mismo valor designativo tienen otras locuciones como la sustantiva *obispo de anillo* o la verbal *dar el pésame*[20].

La función predicativa es la que tradicionalmente se ha llamado expresiva o estilística pero tiene varias facetas. Por ejemplo, es frecuente el uso eufemístico de UFS para referirse a realidades tabú, como todo lo relativo al sexo o la prostitución. Así, *dar canilla* y *hacer las paces* refieren a cierto tipo de actividad sexual. Por su parte, locuciones como *de la casa llana, del partido* o *de buen fregado*, refiriéndose a la mujer, caracterizan de forma indirecta su actividad «pecaminosa». Por último, *la casa de poco trigo* designa humorísticamente al prostíbulo.

Quizá la función disfemísitica o intensificadora sea la más productiva en esta obra. Ya hemos señalado el carácter elativo de las estructuras comparativas (*beber como tudescos, beber más que un saludador*) emparentado con la categoría pragmática de la intensificación. De esta categoría o función participan otros tipos de estructuras fraseológicas, y, en especial, las locuciones verbales y adverbiales. Los elementos de la serie *en cueros, en pelota, en porreta* equivalen funcionalmente a «desnudo» pero se diferencian de ésta en la intensificación burlesca de una cualidad, e incluso puede postularse una gradación de intensidad expresiva en el orden en el que están enumeradas. Unidades como *a espuertas, reir a boca llena* también son intensificadoras en relación con sus equivalentes neutros «abundantemente» o «reir ostensiblemente»:

> Pedí perdón, como era justo lo hiciese quien con veinte escudos se había puesto a pleitear con quien los contaba a espuertas (p. 319).
> Los que veían el anzuelo que por la camisa rompida descubría, reían a boca llena: la iglesia parecía taberna (p. 360).

En otras ocasiones, las locuciones son recursos para condensar todo un pensamiento o imagen (función icónica). Gran cantidad de locuciones tiene su origen en metáforas o imágenes, de manera que pueden tener un sentido literal y otro metafórico o figurado. En los siguientes ejemplos, además, tienen un valor claramente humorístico, como en *caer del asno, abrir el ojo* o el que citamos, *echar espumajos por la boca*:

20 Locuciones, y no colocaciones, por no ser su significado transparente, sino idiomático. *Obispo de anillo* es, según *Aut.*, «el que nombran algunos obispos o arzobispos para que los ayuden a cumplir con la carga de postar, ya sea por su mucha ancianidad, o estar enfermo, o por ser tan vasto el territorio, que por sí solo no puede acudir personalmente a hacer en él las funciones que le tocan».

> Viéndome burlado, comencé a echar espumajos por la boca, diciéndole que, si como era mujer fuera hombre, le sacara el alma de cuajo (p. 278).

En otro apartado hemos de considerar las funciones adquiridas en el texto por medio de la contextualización de las unidades. Las UF pueden contribuir a la composición y estructuración de la materia narrativa. Presentan deixis discursiva cuando hacen referencia a alguna parte del discurso en el cual se insertan. Ésta puede ser anafórica si funciona como comentario ritualizado acerca de una situación previa. Así sucede en el siguiente ejemplo, a través de la acumulación de paremias —signo claramente popular—, que además tienen valor conclusivo. No hay que olvidar que las paremias constituyen actos de habla informativos y actitudinales, por medio de los cuales se comenta, aclara o explica algo, se hace una valoración (negativa en este caso) o se resume o comenta una determinada situación o estado de cosas:

> Tendido en la puerta de la iglesia y haciendo alarde de mi vida pasada, consideraba los infortunios en que me había visto desde el día que comencé a servir al ciego hasta el punto en que me hallaba, y sacaba en limpio que por mucho madrugar no amanece antes, ni el mucho trabajar enriquece siempre; y así dice el refrán: Más vale a quien Dios ayuda, que no quien mucho madruga (p. 369).

La deixis puede ser también catafórica cuando anticipa temáticamente (en la progresión tema-rema) un contenido. Concretamente, al principio de cada capítulo se coloca un enunciado sentencioso con valor de verdad general y aceptada por todos que, en la mayoría de los casos, es fraseológico. Por ejemplo, el refrán *Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no se enoje* que combina los dos valores, anafórico y catafórico, pues no sólo comienza el libro y es punto de partida de la obra, sino que sirve de enlace con la primera parte, es decir, con el *Lazarillo* original, como concatenación de dos secuencias narrativas en este caso distintas. El siguiente refrán es otro ejemplo claro de esta función anticipatoria del contenido del capítulo cuarto:

> La ocasión hace al ladrón; los pescadores, echando de veer se les ofrecía tan buena, asiéronla de la melena, y aún de todo el cuerpo (p. 293).

Son también muy frecuentes en el interior de los capítulos, al comienzo de algunos párrafos:

> A río revuelto, ganancia de pescadores. Como vi que todos estaban ocupados, dije entre mí: «Muera Marta y muera harta». Bajé a lo hondo de la nave, donde hallé abundancia de pan, vino, empanadas, conservas, que nadie les decía: ¿qué hacéis ahí? Comencé a comer de todo y a hinchir mi estómago por hacer provisión hasta el día del juicio (p. 284).

Esta función puede estar desempeñada también por locuciones, como la verbal *estar* [uno] *en sus trece*:

> Siguieron todos el voto déste; y, no obstante los inconvenientes que yo les representé, estaban en sus trece, diciendo que, pues sabía el camino, me era cosa fácil, como si fuera ir a la pastelería o al bodegón (p. 291).

Por último, las UFS también cumplen una función semántico-estilística como instrumentos de caracterización de personajes, de valoración afectiva, humor, sátira, etc. El uso de fraseologismos puestos en boca de los personajes proporciona información sobre su papel social y sus relaciones con el entorno. Es lo que ocurre con estos dos refranes, que, además de la función deíctica catafórica, caracterizan la peripecia vital desgraciada del pícaro que es Lázaro, a modo de resumen final:

> Más vale fortuna, que caballo ni mula; al hombre desdichado la puerca la pare perros. Muchas veces veemos muchos hombres levantarse del polvo de la tierra, y, sin saber cómo, se hallan ricos, honrados, temidos y estimados. Si preguntáis: ¿este hombre es sabio?, deciros han que como una mula (p. 377).

3. Hemos tratado de aproximarnos a las características y funciones de la fraseología popular del Siglo de Oro. En la actualidad se impone un estudio de la historia global de la fraseología del español, y la obra de nuestros clásicos se revela una vez más como fuente de inagotable valor para ello.

Bibliografía

Anónimo y Luna, Juan de, *Segunda Parte Del Lazarillo*, ed. Piñero, Pedro M., Madrid, Cátedra, 1988.

Casares, Julio, (1950), *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, C.S.I.C., 1992.

Corpas Pastor, Gloria, *Manual de fraseología española,* Madrid, Gredos, 1996.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Madrid, Castalia, 1994.

Echenique Elizondo, María Teresa, «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas», en *Homenaje a Bustos Tovar,* 2002. (En prensa.)

García-Page, Mario, «Frases elativas», en Álvarez, M. A., ed., *Actas del Congreso de la SEL. XX Aniversario,* 1, Madrid, Gredos, 1990, pp. 485-496.

— «Más sobre la comparativa fraseológica en español», *LEA,* 18/1, 1996, pp. 49-77.

Lope Blanch, Juan M., «Las gramáticas de Juan de Luna y de Jerónimo de Texeda», *Estudios de historia lingüística hispánica,* Madrid, Arco Libros, 1990, pp. 143-146.

Miranda, Giovanni, (1566), *Osservationi della lingua castigliana,* edición y estudio de J. M. Lope Blanch, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Muñoz Palomares, A., «Una aproximación al estudio de las expresiones fijas en el 'Lazarillo de Tormes'», *Publicaciones,* 17 (1990), pp. 143-157.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades,* Madrid, Gredos, 1990.

Ruiz Gurillo, Leonor, «Análisis de un corpus fraseológico de *Cien años de soledad*: sus locuciones adverbiales», en *Panorama de la Investigació Lingüística a l'Estat Espanyol (I Congrés de Lingüística General,* Valencia, 15-17 de febrero de 1994), València, Universitat de Valencia, 1996, pp. 62-70.

— *Aspectos de fraseología teórica española,* Anejo XXIV de la Revista Cuadernos de Filología, Valencia, Universidad de Valencia, 1997.

Zuluaga, Alberto, *Introducción al estudio de las expresiones fijas,* Tubinga, Max Hueber Verlag, 1980.

— «Reproducción de unidades fraseológicas en la narrativa hispanoamericana actual», *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América* (S. J. de Puerto Rico, 1982), Academia Puertorriqueña de la Lengua, 1987, pp. 1117-1128.

— «Sobre las funciones de los fraseologismos en los textos literarios», *Paremia,* 6 (1997), pp. 631-640.

El tema de la caída en el Siglo de Oro

María Teresa Morabito

Caída es un término polivalente que, aunque en su significación primaria aparece —en un ámbito estrictamente lexical, como tantas otras palabras sobrecargadas de significado— unívoca o no compleja, en el ámbito semántico-cultural posee por el contrario una gama de valores simbólicos que cambian significativamente en las distintas épocas y culturas. Sin embargo, en la cultura occidental el símbolo de la caída figura con frecuencia como metáfora de la culpa, del pecado, del fracaso o de la ruina, e incluso puede configurarse como presagio de males que van a acontecer.

Ya la tragedia griega une la caída de los reyes, de los héroes, de los grandes al incesto, a la pasión, al delito. De hecho Aristóteles, en su Poética, afirma que lo trágico se desarrolla recta y eficazmente cuando la caída del estado de felicidad o prestigio tiene lugar como consecuencia de la *hamartía*, del error, de la fragilidad humana, del fracaso[1]. De ahí que el acto inicial del proceso trágico deba estar en conexión con una violación de la ley moral, humana o divina. Así pues, el hombre que cae, que se precipita por defecto moral, siempre pone en acto una transgresión —del latín *trans gredi*, ir más allá, traspasar los límites propios de su naturaleza— que lo hace culpable de demasía, de orgullo, de ambición. Esta violación, este desequilibrio crea una alteración de la naturaleza, concebida como orden que se extiende tanto en el reino visible como en el invisible, y antes o después el equilibrio tiene que ser restablecido. La recuperación del equilibrio roto tiene lugar poniendo en marcha una forma de justicia reparadora, castigadora inexorable de las culpas y de los excesos humanos, que puede ser la venganza del hombre, la de los dioses o la justicia divina, o también el destino o la lógica de los acontecimientos. Por lo tanto, cualquiera que sea el contexto, griego, cristiano o sin etiqueta alguna, la transgresión conduce siempre a una epifanía de la ley, de lo que es y debe ser. El hombre debe controlar y limitar sus ambiciones, no debe excederse, si no quiere ser juz-

1 Trata el tema, entre otros, Northrop, Frey, *Il «mythos» dell'autunno: la tragedia*, en Beye, Charles R., ed., *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1980, pp. 47-52.

gado culpable de arrogancia o insolencia y ser castigado. Así se cumple la némesis, correspondiente cristiana de la ley mosaica. El tema de la caída tiene sus raíces en un substrato ideológico y cultural cuyo punto de partida es el centro de la cultura occidental, que, en su línea evolutiva, se une necesariamente a la del cristianismo y a su sentido del pecado.

No es un caso si, en los albores del Renacimiento, las dos caídas bíblicas por antonomasia —la de Lucifer y la de Adán—, que están en la base de la doctrina cristiana, han sido juzgadas como reveses de la fortuna, la *metabole* aristotélica, entendida como cambio del propio estado. Y precisamente con la caída de Adán se abre la larga serie de personajes famosos que aparecen en el *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, como símbolos de la caída, para demostrar la caducidad de los bienes mundanos y la ruina que espera, providencialmente, a quien sube demasiado, injustamente, y por su locura y orgullo se precipita en un abismo de miserias. Y a partir del siglo XIV, propio con la *Caída de príncipes*, título de la traducción de Pérez de Ayala del texto bocacesco, se difunde en la lengua castellana la connotación moral del sustantivo caída usado frecuentemente con el valor de trágico cambio de fortuna[2]. Por lo tanto, podemos afirmar que en el tema de la caída están presentes los signos de la *Hybris-Nemesis*, es decir del orgullo y del justo castigo que marcan la sucesión fundamental de los acontecimientos, y que, en mayor o menor medida, están también en la base de la estructura narrativa del tema del viaje por mar: el hombre que viola las fronteras de lo desconocido es castigado perentoriamente por tanta jactancia. Viaje puede considerarse también la ambiciosa subida de Faetón y de Ícaro, los dos héroes mitológicos que, emprendiendo su viaje estelar, se remontan demasiado y después se precipitan. Como es bien sabido, son símbolos de la *temeritas*, de la soberbia, de la desenfrenada arrogancia juvenil que, ineluctablemente, conduce al hombre a la repentina y ruinosa caída.

«La pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla; y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte», afirma Pinciano[3] siguiendo el antiguo «ut pictura, poesis» horaciano, tan del gusto de los preceptistas renacentistas. Por lo tanto, la cosmovisión que unifica pintores y escritores, caracterizada por la utilización de las mismas fuentes literarias, lleva a la coincidencia entre el

2 *Cfr.* López de Ayala, Pero, *Cayda de Prínçipes*, ed. Isabella Scoma, Messina, La Grafica, 1993, p. IX.

3 López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poetica*, ed. Alfredo Carvallo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, tomo I, p. 169.

lenguaje figurativo y el literario. Y no es un caso si Faetón e Ícaro hipostatizan también a nivel iconográfico el tema de la caída, convirtiéndose, así pues, en estereotipos productores de metáforas y alegorías. De hecho, en el Renacimiento y en el Barroco se encuentran con mucha frecuencia a estos dos personajes, tanto en la literatura como en la pintura, juntos o por separado, como figuras emblemáticas que representan el castigo impuesto por los dioses a los soberbios.

Como es bien sabido, el conocimiento de la mitología generalmente tenía como punto de partida el texto de las *Metamorphoses* de Ovidio, que constituía el repertorio más conspicuo y la fuente principal a la que se recurría con prioridad. De hecho, en los Libros primero y segundo de sus *Metamorphoses* Ovidio narra la fábula de Faetón y la de Ícaro en el *Ars amatoria* de manera sintética y extensamente en el Libro octavo de las *Metamorphoses*

Las citaciones de Faetón y de Ícaro pueden considerarse reliquias léxicas en la literatura medieval y prerrenacestista española, mientras que, con el descubrimiento del clasicismo, en la estética renacentista y barroca, los dos mitos revisitados y revestidos de connotaciones simbólicas y alegóricas han sido ampliamente utilizados. La rica bibliografía existente nos exime de tratar el argumento.

Los mitos de Faetón y de Ícaro y su desarrollo en la literatura española han sido analizados respectivamente por Gallego Morel[4] y John Turner[5], entre otros, a cuyos estudios remito. Así pues, en esta ponencia voy a limitarme a analizar dos obras, quizá menos conocidas (una sobre Faetón y otra sobre Ícaro), esperando con ello poder aportar algo nuevo que confirme la difusión de esos mitos en España. La fábula de Faetón está incluida en *Diálogos familiares de la Agricultura Cristiana* del franciscano Juan de Pineda[6]. Naturalmente, no podemos detenernos ahora a hacer un análisis del texto ni a poner de relieve la estructura dialógica-funcional de la obra, ni tampoco a analizar el lenguaje, aspectos todos ellos de gran importancia que estudiaremos más detalladamente en otros trabajos.

Nos limitaremos a recordar que la *Agricultura cristiana*, compuesta por 35 diálogos, se configura como una extensa obra en la que confluyen materias muy diferentes. Por lo tanto, se puede definir como una

4 Gallego Morell, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1961.

5 Turner, John H., *The myth of Icarus in spanish renaissance poetry*, London, Tamesis, 1977.

6 Pineda, Juan de, *Diálogos familiares de la Agricultura Cristiana*, estudio preliminar y edición por Meseguer Fernández, Juan, Madrid, BAE, 1963 vol. I. Citaré por esta edición.

miscelánea enciclopédica donde la enseñanza teológica y moral se conjuga y completa con el ejercicio del *delectare* e la *facetudo* renacentista. Los elementos que contribuyen a hacer de la *Agricultura cristiana* una de las obras más interesantes y que mejor responden a las exigencias de curiosidad y saber de la sociedad española de finales del siglo XVI son muchos: del hábil entramado de la estructura dialogada al estatuto de la narración como ficción verosímil, de la inclusión de numerosas narraciones y anécdotas curiosas al elevado interés del aspecto lingüístico, de la profunda crítica de la sociedad y de la Iglesia de la época a la riqueza y variedad de los asuntos tratados. Trata, entre otros, temas teológicos, doctrinales, filosóficos, mitológicos, históricos, científicos, etc.

La fábula de Faetón está incluida en el diálogo IV, y el espacio en el que tiene lugar la conversación es el *locus amoenus*, tópico de los diálogos renacentistas: «sus, vía [nos a?] asentar en este sombrío y verde pradecito, que con un poco de aire, que ventea los árboles, sentiremos menos calor y más contento; y si no nos arrolla, oiremos de buen talante los cuentos de Faetón en boca del señor Policronio» (p. 275). También el número de los interlocutores que intervienen en la plática es el típico adoptado en los diálogos humanistas y renacentistas. En el prólogo, Pineda traza las características físicas y psicológicas de sus personajes. De los cuatro interlocutores, Pánfilo, el mozo de la tertulia, es un joven rico, hermoso y «muy amigo de saber letras»; el médico Filótimo es un hombre liviano, ambicioso y no muy versado en la medicina; Policronio, el más viejo de los cuatro, es un noble y rico caballero que en vejez, aunque no muy seriamente, «se ha comenzado a dar a las letras y al ejercicio de la virtud con la compañía del Maestro Filaletes»; por último, el maestro y teólogo Filaletes, cuyo nombre «quiere decir amador de verdad, y tal se muestra en todo lo que dice y hace» (p. 5).

En relación al tema aquí tratado nos interesa subrayar que Pineda utiliza las fábulas mitológicas no «para las mezclar con la doctrina sagrada ni para hacer hincapié sobre si dicen verdad ni mentira para gobernarnos por ella, sino que por manera de conversación [...] y poner en servicio de la doctrina católica» (p. 283), como explica el maestro Filaletes.

Comparando el texto de la *Metamorphoses*, fuente que cita el mismo Pineda, con el de la *Agricultura Cristiana*, nos damos cuenta de que en la narración del mito de Faetón no hay diferencias sustanciales. Pineda, por boca de Policronio, cuenta la fábula de Faetón, resumiendo muy brevemente el texto ovidiano que narra la transformación de Io y el nacimiento de su hijo Epafo:

> Quiero prender en los cuentos de Io, hija de Inaco, rey de Argos, que, tornada vaca por Juno, llegó a Egipto muy preñada de Júpiter, donde tornada en su primera forma de mujer parió a Epafo, como dice Ovidio.

El motivo de la auténtica genealogía de Faetón, esencial para el desarrollo de la narración, es en cambio amplificado y enriquecido de detalles que ponen inmediatamente en evidencia la naturaleza soberbia y arrogante de los dos jóvenes. Y todo ello viene narrado con un lenguaje vivo y colorido que podría colocarse dentro de la esfera cómico-alegre o, mejor todavía, de la jocosa:

> Epafo llegó a edad de mancebo y tomó estrecha amistad con Faetón, hijo del Sol y de Climena; y como cada uno toviese su piedra tan fija en la cabeza, que a ninguno reconosciera ventaja ni mejoría y entre varias pláticas los trajese su soberbia a toques de quién sois vos, Epafo, que se apreciaba en mucho más, como hijo de Júpiter, el mayor de los dioses, tuvo a menoscabo de su valer que Faetón se le igualase con se jactar hijo del Sol (p. 275).

El texto en prosa de Pineda tiene, como ya hemos dicho antes, una estrecha red de relaciones con el de Ovidio. Pineda interviene en el texto ovidiano, ya amplificando la narración ya aligerándola o incluso eliminando las partes que parecen menos significativas para la economía del tejido narrativo, y sobre todo las no influyentes o superfluas para extraer una significación moral conforme al intento didáctico y anagógico que se desarrollará en la sucesiva parte dialogada. Por ejemplo, en la *Agricultura Cristiana* la cuidadosa descripción del fastuoso palacio de Apolo pierde todos los detalles arquitectónicos: «su padre el Sol tenía su casa real, fabricada de oro y pierdas preciosas resplandecientes» (p. 276).

En cambio, la representación del carro del Sol es una fiel traducción de la de Ovidio, a la que sirve de contrapunto la amplificación que hace Pineda para subrayar, una vez más, el carácter ambicioso de Faetón:

> Embobecido estaba Faetón con sola la vista de tan estraño espectáculo y no le cabía el gozo en el pecho, viendo que había de ser puesto en tan grande alteza (p. 276).

Los cortes hechos deliberadamente al texto ovidiano, como la omisión del episodio de Cigno —el joven príncipe que lloró tanto la muerte de su desventurado amigo Faetón que acabó siendo transformado en cisne—, tan minuciosamente narrado por Ovidio, traicionan la voluntad

del autor de remover los lugares y los personajes ovidianos que desde el punto de vista didáctico-moral no tienen cabida en su lectura de la fábula.

También la elección de un lenguaje más fantasioso y expresivo, con una tendencia a la búsqueda de expresiones de carácter marcadamente irónico y satírico, subraya el contraste que el autor advierte, conscientemente, entre la narración de la fábula pagana y el tono moralista de los diálogos, muy en relación con las exigencias específicas del género. En efecto, con policromadas expresiones y sabrosa mezcla de términos y símiles, Pineda convierte en amena y jocosa la narración de la fábula. En la descripción de los desastres causados al acercarse a la tierra el carro de Faetón, que lo quema todo, es muy eficaz e irónica la metonimia: «y los pueblos con su gente fueron tornados en carbón» (p. 277); o la comparación en la que mezcla lugares contenidos en la fábula clásica —Etiopía— con otros pertenecientes a su época —Guinea— que, como es sabido, tiene una connotación fundamentalmente cómica en la literatura peninsular: «mas habiéndose detenido más sobre Etiopía, recoció la sangre en los cuerpos de la gente con que los tornó negros, como agora vienen de Guinea» (p. 278). Además, refiriéndose al dolor de Apolo por la muerte de su hijo, usa palabras que suenan caricaturales y disacratorias: «Todos los dioses le fueron a dar el pésame» (p. 278). O también: «y el Sol, puesto en su carro, tundió las costillas de sus caballos con un varapalo, vengándose de la muerte que dieron a Faetón» (p. 278).

Al final de la fábula, que se configura, por tanto, como *praeparatio* inicial[7], como pretexto para la introducción del proceso moralizador y doctrinal de los sucesivos diálogos didácticos, Filótimo afirma:

> Al señor Maestro incumbe recorrerla y sacarla de las entrañas algo que haga en favor de nuestra Agricultura Cristiana (p. 279).

Nos limitamos a citar sólo algunos ejemplos significativos —pues el tiempo no permite más—, de como Pineda utiliza los elementos de la fábula mitológica para dar su interpretación moral, didáctica, histórica, siempre dentro de una visión cristiana. Para Pineda, como para J. Pérez de Moya, S. de Covarrubias, B. de Vitoria y otros autores de mitografías y emblemas de la época, Faetón simboliza el pecado de la soberbia. En efecto, al empezar su explicación moral, Filaletes dice:

7 La terminología procede de Sigonio, Carlos, *De dialogo liber,* Venecia (1562). Véase Mulas, Luigi, «La scrittura del dialogo. Teorie del dialogo tra cinque e seicento, en Oralità e scrittura nel sistema letterario», Roma, Bulzoni, 1982, pp. 245-263.

> Aquí somos enseñados cuán en peligro de caer en el pecado de la soberbia vivan los que se tienen por mejores en sangre que otros, y los que se hallan más poderosos (p. 279).

La narración de la fábula pagana sirve a Pineda para explicar problemas teológicos, como por ejemplo el del esplendor de la esencia divina. De hecho, él explica que, así como Faetón no podía mirar el rostro de Apolo sin quedar deslumbrado, del mismo modo, cuando Moises y los hebreos hablaron con Dios, se quedaron deslumbrados por los «rayos resplandecientes que de su cara salían, por los cuales no sufrían los ojos de los hebreos poderle mirar», y, por tanto, Pineda añade que «no hay ni puede haber en el mundo cosa tan visible como Dios» (p. 282).

La ligereza con que Apolo jura que apagará cualquier deseo de su hijo se convierte en pretexto para hacer una incisiva crítica de la sociedad de la época. El motivo del juramento de Apolo sirve además a Pineda para subrayar e insistir en la naturaleza ambiciosa y soberbia de Faetón, quien sin experiencia ninguna quiere conducir el carro del Sol:

> En viendo Faetón a su padre ligado con el indisoluble juramento, pidió servir al mundo de sol por un día, lo cual nos pinta el pecado de ambición, acompañado con el de la presunción, en el cual dan muchos mancebos por la poca experiencia que tienen (p. 284).

El franciscano no sólo estigmatiza la arrogancia de los jóvenes que se creen capaces de grandes empresas sin tener ni capacidad ni experiencia, sino que, al mismo tiempo, acusa duramente a los potentes de la tierra de conceder favores a quien no los merece, solamente porque son de su propia sangre. Y la referencia al nepotismo reinante en la época parece bastante clara:

> la promessa que hizo el Sol a su hijo se non significa la poca prudencia con que algunos príncipes hacen mercedes a quien no deben, sino que por amor carnal conceden cosas, con que destruyen los estados y aun a los que reciben las tales mercedes (p. 283).

Actuando de este modo encumbran y dan poder a personas incapaces y soberbias, que lo usan para aplacar su ansia de desenfrenada ambición, lo que inexorablemente les lleva a la destrucción y a la ruina. Pineda pone de relieve que la seguridad de no ser castigados les hace todavía más arrogantes y prepotentes, tal como acaece en la fábula mitológica. Dice Filaletes:

> Veis aquí la perdición del mundo, que hasta los mancebos sin sciencia y sin experiencia se venden por suficientes para gobernar los reinos y los otros principados, y también para las prelacías; y como la sensualidad esté con su furor, árdeles la ambición desenfrenada de la virtud en los corazones y procuran las honras para con ellas entretener otros deseos, sino que como la honra y la avaricia sean las dos sanguijuelas de la Escritura, que no reconocen hartura, gastan la vida en oficios honrosos y en prelacías; y como en las primeras pierdan el miedo al pecar y la vergüenza al mundo, enhotados que tienen el Sol, que es al superior, por padre y amigo y fautor, que no los castiga por su pecados, no paran hasta abrasar al mundo con sus malos ejemplos y tiranías que cometen, como Faetón, que no perdonó a lo alto ni a lo bajo ni a lo transversal (p. 285).

Tejiendo un discurso reformista y doctrinal, Pineda se sirve de los consejos que Apolo da a Faetón para que guíe correctamente los caballos del carro del Sol, con el fin de exponer sus consideraciones moralizadoras sobre las cualidades que tienen que tener los gobernantes, entre ellas la prudencia, la fortaleza, la mesura, la justicia, es decir las cuatro virtudes cardinales. Pero Pineda todavía va más allá, enriqueciendo el texto con consideraciones que le llevan a formular una crítica severa de las costumbres desordenadas del clero, en la que podría entreverse una nota erasmista:

> En arrancando los caballos, sintieron no llevar sobre si la autoridad acostumbrada, y dejando su acostumbrado camino destruyeron al mundo. En lo que somos enseñados que no siendo el gobernador y el prelado tan aplomado, como debe, sus súbditos no curan de la virtud y se pierde el estado y aun dicen que pues su prelado falta a su deber, que no es mucho que ellos tengan algunas faltas; y desta manera se van perdiendo las virtudes de las religiones monásticas; y ni porque muchos lo ladran, claman y lloran, se curan algunos prelados de más que vivir a placer, bebiendo lo mejor y comiendo lo más y más precioso (p. 288).

También Pineda capta el instante en que Faetón, al verse ante Apolo, se detiene respetuosamente, como ejemplo de buena crianza que tendrían que imitar los cristianos al entrar «en casa del Sol, que es la Iglesia de Dios, donde el mesmo Dios está sentado en el trono del Sacramento y no paran hasta el *Sancta Sanctorum* o hasta el altar donde se dice la Misa» (p. 281).

Y para terminar, aunque todavía podríamos citar otros muchos ejemplos de interpretaciones alegórico-morales sacadas de la fábula de

Faetón, Pineda recurre a la eficaz comparación del *topos* medieval y renacentista de la rueda de la fortuna que decide de la suerte de los grandes, garantizando su caída después de su apoteosis:

> y, si [el hombre] subió por caso o por fortuna, de ordinario se mueve la rueda rebatiendo al que había subido, como hacen los rayos de la rueda del carro (p. 287).

Vamos a examinar ahora el mito de Ícaro en una obra teatral de finales del siglo XVII. En su *Comedia nueva de Icaro y Dédalo*[8], compuesta para celebrar el onomástico de la reina María Luisa de Borbón, en el año 1684, Melchor Fernández de León, discípulo de Calderón, utiliza el mito de Ícaro con excelente habilidad, mezclándolo libremente, como hacían su maestro Calderón y otros dramaturgos de la época, con otras historias y hasta con otros mitos, como por ejemplo el de Leda y Júpiter, obteniendo así una comedia de enredo llena de intriga y equívocos.

Aunque la obra de Fernández de León presenta algunas similitudes, algunos puntos de contacto, con la narración del mito de Ícaro hecha por Ovidio, podemos afirmar que el dramaturgo se aleja bastante del modelo latino, que sólo le sirve de punto de partida para construir una fábula muy distinta.

Por lo que se refiere a la muerte de Ícaro —elemento fundamental de la narración mitológica—, hay una profunda alteración de los hechos. Como es sabido, Dédalo construye las alas para huir del Laberinto con su hijo y, aunque lo consigue, Ícaro pierde la vida en el intento. En la comedia, en cambio, la fuga del reino de Minos tiene lugar en «un barco, en que se ven Ícaro, Dédalo y Libia», según se lee en la acotación que precede su llegada a la isla de Leda. El mismo Dédalo, a final de su larga narración, confirma el dato:

> me arrojé a las ondas,
> siendo un frágil barco,
> acogida de tres míseros alientos.
> Y apenas entre las ondas
> Nos vimos, cuando los cielos,
> y los mares irritados,
> al querer sepultar fieros

8 «Comedia nueva, de Ycaro, y Dedalo. Fiesta qve se representò a sus Magestades en el Real Palacio de esta Corte, en celebridad del nombre de la Reyna reynante nvestra señora, Doña Maria Lvisa de Borbon, el dia de San Lvis Veinte y cinco de Agosto de este presente año de M.DC.LXXXIII», Madrid, 1684. Cito según la impresión que se encuentra en la edición.

nuestras vidas, una ola
nos arrojó a este puerto
tan feliz [...] (p. 10v)

El vuelo, en cambio, se efectúa desde la torre en la que habían sido encarcelados Ícaro y Dédalo. Pero el dramaturgo no limita su intervención a estos dos cambios, sino que introduce un nuevo elemento, indispensable en la comedia del Siglo de Oro: el amor. En efecto, Ícaro sufre penas de amor por Leda hasta tal punto que llega a perder la razón; su locura lo lleva a querer arrojarse de la torre, y su padre, preocupado por su hijo, le construye las alas para que pueda alcanzar a su enamorada. La intervención del celoso Júpiter provoca la tragedia. Si a los celos añadimos el hecho de que Júpiter no pueda consentir que un mortal compita con él, la reacción del dios de castigar a quien tanto osa está justificada:

Ahora verás tu castigo,
pues el ardor de mi fuego,
con sus luces, deshará
Ícaro, tu atrevimiento (p. 41r).

Por lo tanto, el amor es el causante primero de la tragedia de Ícaro, y no el haberse acercado demasiado al sol, en el sentido de la fábula clásica. En realidad, Ícaro se convierte en rival amoroso de Júpiter disputándole el amor de Leda, lo que naturalmente lleva a otro punto fundamental, los celos como motor primero del castigo.

Y así huyendo de sus ojos,
atenderé a mi tormento;
y apartados de su hechizo,
podrán arder más los celos.
Y este joven venturoso verá,
que aunque vence al ceño
de Leda, vencer no puede,
mis iras, ni sus riesgos.
Teman, teman las ondas;
teman, teman los vientos,
porque Júpiter arde
en llamas de celo. (p. 40r)

Es Júpiter, al final de la comedia, quien hace que las plumas de Ícaro se despeguen en una escena de gran efecto espectacular. En una serie de acotaciones sucesivas leemos: «En medio del teatro, en lo superior de él se descubre Júpiter en un sol [...] Empiezan a desunirse algunas plumas, y caer en el tablado [...] Despéñase hacia dentro».

Como en la estética calderoniana, se asiste al conflicto entre la razón y la pasión, encarnadas respectivamente por Dédalo e Ícaro. A través de los diálogos entre padre e hijo se advierte la constante preocupación de Dédalo, quien, al darse cuenta de que la pasión domina completamente a Ícaro, trata de convencerlo para que vuelva en sí:

DÉDALO Cesa
Ícaro. ¿De cuándo acá
tú con tan loca impaciencia
te precipitas?
ÍCARO Aparta
DÉDALO Hijo, tente, mira.
ÍCARO Suelta,
que he de ver, si acaso basta
el mar, para una pequeña
vida.
DÉDALO ¿estás en ti?
ÍCARO No estoy
En mí, que si en mí estuviera,
no bastara la razón
a contrastar tan inmensa
crueldad, mi delirio sólo
es quien la vida alimenta (p. 32v).

Dédalo invita sucesivamente a su impulsivo hijo a la moderación, pues considera que es mejor esperar el momento oportuno para emprender el vuelo, puesto que es perfectamente consciente del riesgo de la empresa, que podría causar la muerte. Y eso es justamente lo que sucede, pues, al no seguir los consejos de su padre, que le advierte «Mira que te pierde hijo, teme tu falaz despeño», Ícaro se aleja de él y sus alas son destruidas por los rayos de Júpiter. Mientras se precipita en el mar Ícaro canta:

Ya es tiempo de que esconda
Mar, en tu golfo ciego,
este amante infeliz, llegue su fuego
a darle nombre a tus saladas ondas.
Y cuantos te surcaren,
y tus rizas espumas las cortaren
con quillas embreadas,
a tu piedad fiadas,
digan: éste es sepulcro cristalino,
que en urna de cristal puso el destino,
de Ícaro enamorado;

que muere sin que pueda
gozar la luz de su adorada Leda (p. 42r).

La trágica conclusión de Ícaro respeta perfectamente el sentido del mito y su interpretación moral: el hombre que osa demasiado, llegando incluso a desafiar a la divinidad, es severamente castigado. Su insensatez y su soberbia desmesurada le llevan a cumplir el «vuelo de la locura».

También en *Ícaro y Dédalo*, como en la *Agricultura Cristiana*, hay una referencia explícita a la mudable Fortuna, que en este caso parece que ha detenido su rueda en la adversidad y por eso Ícaro la invoca para averiguar si es variable como se dice:

[...] ¡ea Fortuna!
ya poco tiempo nos queda
para averiguar si es
varia o constante tu rueda,
pues mi desdicha hasta ahora
siempre fija te contempla (p. 35r).

La obra de Melchor Fernández de León debe colocarse en el contexto de la fiesta barroca. Por una parte el autor pone en primer plano —a la manera de Calderón— el conflicto del hombre víctima de su propia pasión y del capricho de un dios demasiado humano en sus sentimientos, y, por otra, su intención es la de ofrecer a la corte un espectáculo total en el que la fábula sirva para crear una obra de gran efecto escénico. Las acotaciones y didascalias ponen en evidencia la riqueza escenográfica de la obra, que presenta todos los efectos escenotécnicos de la comedia barroca palaciega.

En definitiva, aunque el símbolo de la caída pueda ser manipulado y adulterado para adaptarlo a diferentes sistemas emergentes de valores, sin embargo permanece como una estructura fundamental que habla a los hombres de todos los tiempos. Son los signos conectivos de la Hybris-Nemesis, de la soberbia y de la justa punición, que están presentes, como hemos visto, tanto en la fábula de Faetón de Pineda como en la comedia de Fernández de León, y que, como causa y efecto, proporcionan la sucesión fundamental de los eventos trágicos.

Deshonor y reparación: travestidas en busca del honor perdido en algunos personajes de Cervantes

Estela Moreno-Mazzoli .

El tópico de la mujer que busca vengarse del autor de su deshonra es muy antiguo en la literatura, y aparece a menudo en las letras españolas. Laurencia, que incita a las otras mujeres de Fuenteovejuna a tomar la ley en sus manos, y, junto con ellas, mata al vil Comendador es el ejemplo más extremo.

Uno de los más importantes aspectos de la concepción del honor en la España del siglo de Oro se basaba en el honor femenino entendido como virginidad en la mujer soltera y castidad en la casada. La reputación de la mujer era esencial, pues constituía el centro de gravedad, la fundación de la fábrica social. La mujer no sólo debía ser casta, sino que también tenía que ser tenida por tal, porque sólo la sospecha de su inmoralidad era suficiente para su propia deshonra y la de la familia[1].

En su *Institutio Faeminae Christianae,* Juan Luis Vives se refiere a tal mujer como «criminal doncella, indigna de la vida» y describe en los términos más severos las calamidades desatadas por su pecado:

> a cualquier lado que se volviere la doncella que perdió su pudor, todo lo hallará por su culpa entristecido, mustio, lamentoso, lloroso y contra ella misma enojado y hostil. ¿Cuál no es el dolor de sus parientes, que todos se sienten deshonrados no más que por la torpeza de la doncella? ¿Cuál no es la abominación de los familiares?[2]

De allí se desprende la necesidad de la familia de guardar celosamente a sus mujeres, que no podían recibir en casa a nadie sin autorización del padre o marido, y no debían abandonar la casa nunca sin ser acompañadas, aunque sólo fuera para ir a la iglesia[3].

1 Toro, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias, Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 170.

2 Vives, Juan Luis, *Formación de la mujer cristiana. Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1947, p. 1008b.

3 Toro, *op. cit.* (nota 1), p. 169.

Si una doncella era seducida, la única reparación posible era dictada por el código de honor y exigía su boda con el autor de su deshonra, o, en casos extremos, la muerte de éste. En la vida real la obligación de conseguir reparación recaía sobre su padre o hermano, pero en la producción literaria de la época hay varios ejemplos de mujeres agraviadas que por una u otra razón toman el asunto en sus manos y emprenden por sí mismas la búsqueda del ofensor, para lo cual, se ven obligadas a disfrazarse de hombre. Entre éstos el caso más conocido es seguramente el de Rosaura, de *La vida es sueño*.

También Cervantes se ocupó del tema: Dorotea y Claudia Gerónima, de *Don Quijote,* y Teodosia y Leocadia, de «Las dos doncellas» salen, al igual que Rosaura, en busca del seductor vestidas de hombre. En este trabajo examinaré cómo el autor armoniza el hábito masculino en la mujer con los dictados del arte y con el ideal de feminidad difundido por los moralistas de la época.

El personaje de la mujer enamorada que se viste de hombre para hallar a su amante o para estar junto a él aparece con frecuencia en la novela y el teatro del Renacimiento; Victor O. Freeburg ha estudiado tanto el tipo como su fuente[4]. En las letras españolas encontramos la obra de Lope de Rueda *Comedia de los engañados*, en la cual Lelia, enterada de que Lauro la había olvidado y amaba a otra mujer, se disfraza de paje con el nombre de Fabio y entra al servicio de Lauro para tener ocasión de recobrar su amor. La obra, publicada en 1567 pero compuesta tal vez en 1539, está estrechamente emparentada con *Gl'Ingannati* (Venecia, 1537)[5]. También en la *Comedia Sepúlveda* (Sevilla, 1547) inspirada por *Il Viluppo* (Venecia, 1547) de Girolamo Parabosco, Florencia se disfraza de paje para estar cerca de su amante[6]. Alrededor de esa época Jorge de Montemayor presentaba su novela la *Diana* —inspirada en la novela 36, segunda parte de Mateo Bandello—, y en ella a Felixmena, disfrazada de paje para seguir a su amante a Italia.

En Cervantes, el atuendo masculino de las protagonistas, así como su comportamiento al aparecer por primera vez en el relato suelen proporcionar una indicación del carácter y temperamento de cada una de ellas: el autor las presenta al lector tal como las ven los desprevenidos espectadores cuya primera impresión es siempre la de encontrarse ante un apuesto mozo, aumentándose así el suspenso.

4 Freeburg, Victor Oscar, *Disguise Plots in Elizabethan drama, a study stage tradition*, Nueva York, Columbia University Press, 1915.

5 Gonzalez Ollé, Fernando, «Estudio preliminar», en Rueda, Lope de, *Los engañados*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. XXIX.

6 Crawford, J. P. Wickersham, *Spanish Drama Before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pensilvania, 1967, p. 121.

Cuando el Cura y sus compañeros descubren inesperadamente a Dorotea sentada al pie de un fresno, creen ver «un mozo vestido como labrador». Aunque el autor continúa usando el género masculino para describir su vestimenta, casi inmediatamente nos damos cuenta de que las apariencias son engañosas cuando se nos dice: «Tenía las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna, que, sin duda alguna, de blanco alabastro parecía». Los rústicos vestidos aparecen en violento contraste con la delicadeza de los pies. El autor prolonga el suspenso al revelar que el rostro del misterioso joven era «de una hermosura incomparable». Sólo cuando el supuesto joven descubre su cabellera los curiosos espectadores se dan cuenta de que la persona que han estado observando es en realidad una mujer: «El mozo se quitó la montera y, sacudiendo la cabeza a una y otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia»[7].

Al comienzo de «Las dos doncellas» Teodosia llega a la posada en guisa de «un caminante sobre un hermoso cuartago extranjero», y, aunque no se provee una descripción de la ropa, el narrador hace notar su destreza al desmontar con gran ligereza y sin ayuda alguna, lo que no obsta para que, pocos minutos después, sufra un desmayo y deba ser auxiliada por la mujer del mesonero[8]. En cuanto al atuendo de Leocadia cuando nos encontramos con ella por primera vez haciéndose pasar por un jovenzuelo, se nos dice solamente que iba «con sólo una camisa y unos calzones de lienzo». Más tarde, y antes de abandonar la posada, Rafael consigue un traje de paje para Leocadia, el cual «ella se lo ciñó con una espada y una daga con tanto donaire y brío, que en aquél mismo traje suspendió los sentidos de don Rafael»[9].

En la reacción de Rafael, Cervantes refleja la fascinación de sus contemporáneos —ya apuntada por Lope en su «Arte nuevo»— por las mujeres vestidas de hombre, uso que, aunque limitado principalmente al teatro, era condenado por los moralistas por considerarlo inmoral y perverso. El atuendo masculino en las mujeres fue prohibido repetidamente en ordenanzas, leyes y edictos en 1608, 1615, 1641, 1653, 1672, y 1775; la reiterada promulgación de estos mandatos, indica que las autoridades no consiguieron hacerlos cumplir[10]. La atracción residía en el hecho de que,

7 Cervantes Saavedra Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1978, t. I, p. 345.

8 Cervantes, «Las dos doncellas», en *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1987, t. III, p. 123.

9 Cervantes, *op. cit.* (nota 8), p. 150.

10 Heise, Úrsula K., «Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England, 1580-1680», *Theatre Journal*, 44 (1992), p. 359.

aunque vestida de hombre y manifestando a veces expresiones de ira, la mujer conservaba su delicada feminidad.

Así lo recomienda Lope:

> Las damas no desdigan de su nombre;
> y si mudaren de traje, sea de modo
> que pueda perdonarse, porque suele
> el disfraz varonil agradar mucho[11].

En *Il Corteggiano,* Castiglioni expresa el ideal de feminidad de la época cuando advierte que la mujer, especialmente en su vestido, modales, palabras, gestos y conversación, debe ser lo menos posible parecida a un hombre, porque así como conviene que éste haga alarde de masculinidad, es bueno para la mujer «tener una suave y delicada ternura, con un aire de femenina dulzura en cada uno de sus gestos»[12].

Aún vistiendo atuendo masculino, las heroínas de Cervantes no pierden ni su feminidad ni su belleza. Vimos cómo el Cura y sus compañeros sorprenden a Dorotea, vestida de labrador, cuando lava sus pies en el río. Al principio no logran verle el rostro, pero quedan embelesados por la belleza de los pies: «que eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las piedras del arroyo se habían nacido».

Cuando Teodosia llega, como se ha dicho, vestida de hombre al mesón de Castilblanco y solicita aposento, todos los que la ven quedan se admirados por su apariencia, y así lo manifiestan en cuanto ésta se retira al cuarto que le han asignado: «todos trataron de la grande hermosura y gallarda disposición del nuevo huésped, concluyendo que jamás tal belleza habían visto».

Más tarde, cuando Teodosia y Don Rafael, su hermano, se topan con unos viajantes que han sido víctimas de unos bandoleros, se sienten inmediatamente conmovidos por la hermosura de un mozo a quien los bandoleros han amarrado al tronco de una encina, vestido «con sólo la camisa y unos calzones de lienzo, pero tan hermoso de rostro que forzaba

11 Lope de Vega, Félix, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971, p. 178.

12 «sopra tutto parmi che nei modi, maniere, parole, gesti e portamenti suoi, debba la donna essere molto dissimile dall'uomo; perché come ad esso conviene mostrar una certa virilitá soda e ferma, cosí alla donna sta ben aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza feminile, che nell'andar e stare e dir ció che si voglia sempre la faccia parer donna, senza similitude alcuna d'uomo», Castiglione, Baldesar, *Il Libro del Cortegiano*, Turin, Einaudi, 1998, III, 4, p. 261.

y movía a todos que le mirasen»[13]. Al enterarse de que el mozo a quien acaban de rescatar era de Andalucía, de un lugar cercano al suyo, los dos hermanos deciden ayudarle «con la carta de recomendación que su hermosura traía». Poco después nos enteramos de que el mancebo es en realidad una joven doncella de sangre noble. Lo que revela su sexo ante los observadores ojos de Teodosia son sus orejas perforadas y la gentileza de su trato.

A pesar de su atuendo, las tres heroínas mencionadas hacen su aparición en el relato en una situación vulnerable. Dorotea, escondida en la Sierra Morena, es descubierta lavándose los pies, y cuando quiere escapar se tropieza y cae. Teodosia se desmaya al llegar al mesón y es reanimada por la mujer del posadero. Leocadia ha sido víctima de asaltantes de camino y está atada a un árbol.

No sufre tales contratiempos Claudia Jerónima: ella irrumpe en la escena con «un ruido como de tropel de caballos» a todo galope, armada con un puñal, una espada, un rifle y dos pistolas, lo cual no impide que la primera impresión que reciben al verla los atónitos espectadores es la de una «hermosa figura»[14]. Momentos más tarde, después de haber declarado su identidad, cuenta cómo al creer que su amante la había traicionado y estaba a punto de casarse con otra, había salido apresuradamente en su búsqueda, y, al encontrarlo, sin ponerse «a dar quejas ni a oír disculpas», le había disparado con el rifle y para más seguridad con las dos pistolas, dejándolo por muerto. En lugar de horror ante tal violento comportamiento, su atento interlocutor queda «admirado de la gallardía, bizarría, buen talle y suceso de la hermosa Claudia» y accede a ayudarla.

También Teodosia se muestra decidida a lograr su empresa, y, como ella misma declara, si el seductor se niega a cumplir la palabra prometida está dispuesta a matarlo: «haré que me cumpla la palabra y fe prometida, o le quitaré la vida». En cuanto a Leocadia, ella revela su intención de matar a su rival o morir, sin sospechar que el joven Teodoro, a quien ella se confía, es en realidad Teodosia, su rival: «No piense aquella enemiga de mi descanso gozar tan a poca costa de lo que es mío; yo la buscaré, yo la hallaré, y yo le quitaré la vida, si puedo»[15].

Cuando finalmente dan con la causa de todos sus infortunios, el inconstante Marco Antonio, que en ese momento va llevando las de perder en medio de una sangrienta pelea, ambas mujeres acuden en su ayuda sin dudarlo un momento «y poniendo manos a sus dagas y espadas,

13 Cervantes, *op. cit.* (nota 8), p. 139.
14 Cervantes, *op. cit.* (nota 7), t. II, p, 496.
15 Cervantes, *op. cit.* (nota 8), p. 146.

sin temor alguno se entraron por mitad de la turba y se pusieron la una a un lado y la otra al otro de Marco Antonio». En contraste con su frágil apariencia el autor se refiere a las dos jóvenes como a «Las dos valientes y nueva Bradamante y Marfisa, o Hipólita y Pantasilea», mujeres guerreras las dos primeras, reinas de las Amazonas las segundas[16].

La dos doncellas, y especialmente la hermosa Claudia, encarnan a la «mujer varonil» tan popular con los lectores del Siglo de Oro; valiente, arrebatadora, capaz de acciones propias de hombres, pero al mismo tiempo poseedora de extraordinaria belleza. Úrsula K. Heise considera que este tipo de mujer «en atuendo masculino escapando de conventos, peleando en guerras, robando en los caminos... puede, por su apariencia física, despertar los deseos del público masculino pero también encarna una poderosa fantasía de todas las posibilidades sociales vedadas a las mujeres de la sociedad española del Renacimiento»[17].

Dorotea es la única que no lleva armas para vengarse, a pesar de la ira que manifiesta cuando llega a sus oídos la noticia de la boda de Fernando con otra mujer: «en lugar de helárseme el corazón en oílla, fue tanta la cólera y rabia que se encendió en él, que faltó poco para no salirme por las calles dando voces, y publicando la alevosía y traición que se me había hecho»[18]. Sin embargo logra controlar su furia, y, en lugar de perseguir la muerte del causante de su deshonra, decide partir en su búsqueda para confrontar su engaño y exigir una reparación, y con este fin deja la casa de sus padres, vestida, como hemos visto, de labrador.

Al final, de acuerdo a las convenciones sociales y literarias de la época, cada una de las cuatro jóvenes mujeres debe revelar su verdadera identidad: Dorotea, que ha sufrido el mayor agravio, perdona al seductor y accede a casarse con él. Teodosia y Leocadia se dan cuenta del inconstante comportamiento de Marco Antonio. Después de haber derramado muchas lágrimas, Teodosia lo perdona y acepta su propuesta de matrimonio, a la vez que Leocadia huye desesperada, con el propósito de desaparecer donde nadie la conozca, pero Rafael parte en su búsqueda, y, cuando al fin da con ella, le declara su amor y ella acepta convertirse en su esposa. La más impulsiva de estas mujeres, Claudia Jerónima, reconoce su trágico error tras haber herido mortalmente a su

16 Cervantes, *op. cit.* (nota 8), p. 152.

17 «The woman in male attire, escaping from convents, fighting wars, robbing travelers, [...] may, by her physical appearance, appeal to the desires of the male audience, but she also embodies a powerful fantasy of all the social possibilities generally foreclosed to the female spectators in Spanish Renaissance society», *op. cit.* (nota 10), p. 372.

18 Cervantes, *op. cit.* (nota 7), p. 355.

amante, de quien se creía abandonada, implora su perdón y, cuando él muere, da rienda suelta a su desesperación «con todas las muestras de dolor y sentimiento que de un lastimado pecho pudieran imaginarse»[19]. En un apropiado final de la historia, la infortunada joven declara su intención de ingresar en un convento donde se propone permanecer hasta el fin de sus días.

Para finalizar quiero mencionar un episodio de Cervantes en el que la joven protagonista debe recurrir al atuendo masculino, pero no para marchar en pos de un amante infiel, sino, simplemente, para poder abandonar por unas pocas horas, y sin ser reconocida, el riguroso encierro donde celosamente la guarda su padre. En la segunda parte de *Don Quijote*, durante el gobierno de Sancho Panza en la Ínsula Barataria, encontrándose Sancho haciendo la ronda llegan a él dos corchetes con un joven que han prendido y anuncian que «éste que parece un hombre no lo es, sino mujer, y no fea que viene en hábito de hombre». A continuación se nos da una detallada descripción de su indumentaria:

> ...venía con unas medias de seda encarnada, con ligas de tafetán blanco y rapacejos de oro y aljófar; los gregüescos eran verde, de tela de oro, y una saltaembarca o ropillas de lo mesmo, suelta, debajo de la cual traía un jubón de tela finísima de oro y blanco, y los zapatos eran blancos y de hombre. No traía espada ceñida, sino una riquísima daga, y en los dedos, muchos y muy buenos anillos[20].

Cervantes añade que «la moza parecía bien a todos y ninguno la conoció de cuantos la vieron». Sancho, que «quedó pasmado de la hermosura de la moza», la interroga con el fin de averiguar su identidad y la razón de hallarse así vestida. Del relato de la doncella surgió que ésta era hija de un rico hidalgo viudo, a quien el padre tenía encerrada en su casa desde la muerte de su esposa, ocurrida diez años antes. Desconsolada por el encerramiento, y deseando ver el mundo exterior, la joven logró convencer a su hermano, un año menor que ella, para que la ayudara en su intento, y así, después de intercambiarse los vestidos, de noche, mientras el padre dormía, salieron a ver todo el pueblo con tal mala suerte que cuando ya volvían a su casa se toparon con la ronda. Al querer huir, ella tropezó y cayó siendo prendida por el oficial de justicia. No bien había acabado la joven su relato, cuando llegaron los corchetes trayendo preso a su hermano, quien, tal como lo había declarado la joven, iba vestido

19 Cervantes, *op. cit.* (nota 7), t. II, p. 499.
20 Cervantes, *op. cit.* (nota 7), t. II, p. 410.

de mujer. En contraste con la detallada descripción del atuendo masculino de la joven, la descripción del ropaje femenil del muchacho es breve: «No traía sino un faldellín rico y una mantellina de damasco azul con pasamanos de oro fino, la cabeza sin toca ni con otra cosa adornada que con sus mesmos cabellos, que eran sortijas de oro, según eran rubios y rizados»[21].

Es de notar que mientras que la indumentaria masculina de la joven no causa detrimento a su femineidad, como lo atestigua el hecho de que el maestresala, «traspasado su corazón» determina sin demora pedírsela por mujer a su padre, los vestidos de mujer del hermano lo hacen parecer afeminado y, como ella misma indica, «no parece sino una doncella hermosísima». En el Persiles, buscando rescatar a Auristela, Periandro se viste de mujer para tener acceso a la isla de los bárbaros, pero contrastando con la elaborada descripción con que se presenta la indumentaria masculina en la mujer, la única descripción de su atuendo es que eran «ricos vestidos», y aunque se dice que «quedó al parecer, la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto», un poco más adelante, al despedirse Periandro de sus compañeros, «casi preñados los ojos de lágrimas», se advierte que «no le nacían de corazón afeminado, sino de los rigurosos trances que por él habían pasado»[22]. En este caso es necesario indicar que la vestimenta del héroe no ha afectado su hombría, y, apenas cumplido su cometido de salvar a la hermosa Auristela, retorna al papel de héroe arriesgado y varonil.

La diferente actitud frente a los personajes masculinos travestidos puede estar asociada en España con el horror a los actos homosexuales y la consideración de la sodomía como «pecado contra la naturaleza», y, como tal, sujeto a las más severas penas judiciales. En 1497, un decreto promulgado por los Reyes Católicos disponía que toda persona a quien se le hubiera probado el haber cometido sodomía sería quemada en la hoguera, y sus propiedades confiscadas, castigo reservado para los crímenes más horrendos. El jesuita Pedro de León, capellán de la Real Prisión de Sevilla a principios del siglo diecisiete, establece una íntima conexión entre «el pecado nefando» y las vestimentas y aderezos afeminados. En su *Compendio*, en el que recoge informes de testigos presenciales en sesiones de la corte de Sevilla, dice que los hombres honrados deben huir «de semejantes fieras», que así llama a «los que se aderezan... andando tan afectados, por no llamarlos afeitados que pare-

21 Cervantes, *op. cit.* (nota 7), t. II, p. 414.

22 Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, Castalia, 1969, p. 64.

cen mujeres de mal vivir». Obviamente existía el concepto de que la sodomía estaba ligada, y posiblemente inducida, por una forma particular de atuendo afeminado[23].

No es equivocado el concluir, que así como los personajes femeninos en traje de hombre eran considerados sumamente atractivos, todo lo contrario ocurría con el hombre vestido de mujer. El atuendo mujeril los hacía aparecer afeminados o creaba un efecto deliberadamente ridículo, como en el caso de la dueña Dolorida y sus acompañantes en el episodio de Don Quijote en la corte de los Duques.

Al mismo tiempo debemos recordar que, a pesar de su popularidad en la literatura y en el teatro, la delicada doncella en atuendo masculino, vestida así por lo general para defender su honor o para recobrar un amor perdido, no se basaba en situaciones de la vida real, sino que era un tipo literario convencional, y es a Lope a quien se debe su definitiva caracterización en el Siglo de Oro.

23 Heise, *op. cit.* (nota 10), pp. 362 y 365.

Marcas formales de la filosofía escéptica en diálogos españoles del siglo XVI

José Luis Ocasar

Uno de los aspectos más debatidos dentro de la crítica moderna acerca del carácter del diálogo renacentista es el grado de apertura, antidogmatismo o relativismo que presenta el género. Por un lado ha querido vincularse la esencia del coloquio a una «nueva conciencia», contraria a la visión monolítica, propia del tratado, y más bien relativista[1]. Por otro se ha puesto de manifiesto que la serie histórica del diálogo está muy lejos de mostrar tal apertura, y que, al contrario, predomina numéricamente el diálogo catequístico, con papeles solidificados de maestro y discípulo, sin asomo de auténtico intercambio retórico entre ambos[2].

El escepticismo, entre las escuelas éticas de la Antigüedad, parece presentar una aparente incompatibilidad con este carácter didáctico del diálogo, pues parte básicamente de la imposibilidad humana de conseguir una certidumbre en el conocimiento: nada puede ser afirmado con certeza, pues no disponemos de un mecanismo que nos haga distinguir indudablemente lo verdadero de lo falso[3]. ¿Cómo llegar entonces al convencimiento de otro, si el propio filósofo no puede elevar su palabra por encima de las demás? Sólo se puede aspirar sin esperanza al conoci-

1 «La conscience de la diversité des opinions, comme des circonstances de chacun, impose l'échange, la confrontation de points de vue qui permetront d'atteindre à una vérité objective, en même temps qu'à un accord de soi avec autrui, au mieux des intérets de chacun»: Ferreras, Jacqueline, *Les dialogues espagnols du XVIe siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Paris, Didier Érudition, 1985, vol. II, p. 1083.

2 Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, especialmente pp. 11-12 y 214-216. Con posterioridad, el mismo autor ha reafirmado sus puntos de vista en *El diálogo renacentista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000, p. 22.

3 La obra básica sobre el escepticismo, y sobre la que baso la siguiente exposición, es la de Popkin, Richard H., *The history of scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley, University of California, 1979; también Owen, John, *The skeptics of the Italian Renaissance*, Port Washington, Nueva York, London, Kennikat Press, 1970 (pero 1908); Gigante, Marcelo, *Scetticismo e epicureismo*, Napoli, Bibliopolis, 1981; Fernández Santamaría, José A., *Juan Luis Vives. Escepticismo y prudencia en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.

miento probable, estudiando y vigilándolo todo (de hecho, la palabra «escepticismo» proviene del griego *sképtomai*, que significa «mirar cuidadosamente», «vigilar»).

En principio, los autores han convenido en acordar que el desarrollo mayor del escepticismo en el siglo XVI arranca en 1562, cuando Henri Estienne publica una versión latina de las *Hipotiposis* de Sexto Empírico. Hasta ese momento, las vías de difusión de la doctrina escéptica durante la Edad Media son escasas:

> 1) Las obras de Cicerón, especialmente el *De Natura deorum* y las *Academicae quaestiones*. Estas últimas —conservadas fragmentariamente— no habían suscitado gran interés, y sólo a partir de 1530 atraen la atención de los estudiosos[4].
> 2) Las páginas que le dedica Diógenes Laercio en su *Vidas, opiniones y sentencias de los Filósofos más ilustres*.
> 3) A partir del siglo V, el *Contra Academicos* de san Agustín.

El propio san Agustín provocó que la filosofía que buscaba combatir se instalase dentro del cristianismo[5], pues adoptó el platonismo a través de la Academia platónica, donde se había instalado el escepticismo «académico». No obstante, está claro que el escepticismo «cristiano» o *fideísmo*, no constituye en modo alguno la versión maquillada del clásico, sea pirrónico, sea académico. Desde las filosofías precristianas, resultaría paradójico calificar a Vives o a Erasmo como «escépticos», y, sin embargo, fue en ellos en los que se encarnó y modernizó la antigua *eskepsis*. En la base del escepticismo clásico hay una tranquila aceptación de lo probable y una actitud antidogmática de raíz; en el fideísmo del XVII, una angustiosa proclamación del desengaño del mundo y una pasividad desesperada[6]. ¿Existe relación entre ese antidogmatismo y el diálogo?

Recientemente se ha abierto una fructífera vía de análisis de este problema en la literatura española, cuando Consolación Baranda, en una relectura de un clásico que planteaba aparentemente pocos problemas doctrinales, el *Diálogo de la dignidad del hombre*, de Fernán Pérez de Oliva,

4 *Cfr.* Schmitt, Charles B., *Cicero scpeticus: a study of the influence of the Academica in the Renaissance*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1972, p. 55.

5 *Cfr.* Beuchot, Mauricio, «Some traces of the presence of scepticism in medieval thought», en Popkin, Richard, ed., *Scepticism in the history of philosophy. A panamerican dialogue*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1996, pp. 37-43.

6 Véanse las consideraciones que hace al respecto Richard H. Popkin en *The third force in seventeenth-Century Thought*, Leiden, E. J. Brills, 1992, especialmente p. 222 y ss.

ha establecido una vinculación efectiva con el escepticismo[7]. La tesis principal de Baranda es que la suspensión de juicio que tiene lugar en el *Diálogo* resulta inesperada en un coloquio presentado como un debate ante un juez que debe dictaminar. En el siglo XVI, el retraimiento de Dinarco, el juez, ante su deber de dar y quitar razón, es una «ruptura de las convenciones formales del diálogo».

Partiendo de esta base, me gustaría apuntar la posibilidad de asentar la presencia de un influjo literario del escepticismo en los coloquios españoles del Renacimiento español, sugiriendo las vías formales en las que puede rastrearse.

1. El género

El florecimiento de diálogos durante el Renacimiento español se caracteriza, entre otras cosas, por una variedad de modelos. Platón, Luciano, Cicerón, san Agustín, Erasmo... cuentan con imitadores y seguidores en mayor o menor medida.

No cabe duda de que el modelo que se ajusta más a la transmisión escéptica es el del diálogo *in utramque partem* de tipo ciceroniano. No es casual que sea Cicerón el más eximio representante de la Nueva Academia. Ahora bien, como dice C. Baranda, en él el escepticismo «va poco más allá del rechazo a la filiación filosófica concreta»[8]. En particular, a partir del modelo del *De oratore* y de *El Cortesano* de Castiglione, el diálogo ciceroniano se toma en el Renacimiento como el formulador de arquetipos ideales de una profesión o de un estado, que parten de una idea de la perfección muy poco escéptica. Resultan frecuentes en ellos aseveraciones como las formuladas por el Comendador Griego en el *Diálogo del perfecto médico* de Alfonso de Miranda[9], repletas de confianza en la razón y la posibilidad de conocimiento del hombre: «Mas los ojos, pues que no los puso Dios sino para investigarle y conoscerle por las obras de sus manos; que los cielos (como dice David) cuentan las maravillas de Dios (...)»[10]. La posición antimédica de Hernán Nuñez se refiere más a la práctica común de los médicos que a una desconfianza en el conocimiento humano; de hecho, defenderá el conocimiento desvinculado de la profesio-

7 Baranda, Consolación, «Marcas de interlocución en el *Diálogo de la dignidad del hombre*, de Fernán Pérez de Oliva», *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 271-300.

8 *Op. cit.* (nota 7), p. 297.

9 Miranda, Alfonso de, *Diálogo del perfecto médico*, Madrid, Editora Nacional, 1983; ed. de Manuel E. Mingote Muñiz. La filiación ciceroniana queda patente desde las propias palabras del interlocutor principal: «quiero formar un médico tan perfecto como imaginó Tulio un orador» (p. 140).

10 Miranda, *op. cit.* (nota 9), p. 143.

nalidad o del medro social: «Ansí que las sciencias especulativas no se han de deprender sólo para ganar, sino para saber»[11].

No obstante, el diálogo *in utramque partem,* con su establecimiento de largos discursos paralelos sin interrupciones, es el que mejor iguala las condiciones de los interlocutores. En el nivel retórico, este modelo, al no estar basado en la desigualdad de base que conllevaba la pregunta - respuesta, dispone los argumentos en series paralelas de extensión variable, lo cual favorece el equilibrio entre los parlamentos. En este sentido, y refiriéndose a los coloquios de David Hume, S. Tweyman afirma: «*The effect of these counter-balancing arguments, [...] is to produce a suspense of judgement: it is not reasonable to assent to the conclusion of an argument when counter - arguments appear to have equal force and provide conclusions wich conflict with the conclusions of the original argument*»[12]. Si bien se echa en falta un más sutil análisis retórico de los argumentos, que rara vez presentan «igual fuerza», es correcta la vinculación del ciceronianismo con una mayor igualdad argumentativa de base. Como dice el propio Hume al final del libro VIII de sus *Dialogues concerning natural religion: «Each disputant triumphs in his turn; while he carries on an offensive war, and exposes the absurdities, barbarities and pernicious tenets of his antagonist*»[13].

La sucesión de discursos alternados *pro et contra* fue, como es sabido, un ejercicio obligatorio dentro del sistema educativo de la Edad Media y el Renacimiento. Los estudiantes debían mantener posturas obligatorias acerca de algún asunto debatible. Ello acabó por generar una especie de profesionalidad retórica de tipo sofístico, pues el interlocutor no necesariamente defendía aquello en lo que creía. Esta capacidad de los oradores siempre fue un temor para los moralistas, y apunta como un rasgo característico ya en la Antigüedad clásica. Materno, en el *Diálogo de los oradores*, XXIV, de Tácito, afirma de Aper, otro interlocutor: «Y ni siquiera él mismo siente lo que dice, sino que, por una costumbre antigua, muy seguida por los actuales filósofos, ha asumido el papel de contradictor»[14]. Es evidente que esta irresponsabilidad

11 Miranda, *op. cit.* (nota 9), p. 144.

12 Tweyman, Stanley, *Sceticism and belief in Hume's dialogues concerning natural religion*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers (Archives Internationales d'histoire des idées, 106), 1986, pp. 7-8.

13 En la traducción de C. García - Trevijano, «Cada disputante triunfa a su turno mientras lleva la guerra ofensiva y expone los absurdos, barbaridades y perniciosas doctrinas de su antagonista», Hume, David, *Diálogos sobre la religión natural*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 133.

14 Tácito, Cornelio, *Diálogo de los oradores. Agrícola. Germania* (trad. Manuel Marín Peña), Madrid, Hernando, 1950, p. 34.

de los oradores (o sea, de los abogados y consejeros) con respecto a las causas que defendían debió de crear una conciencia de volubilidad o de maleabilidad de la verdad; cualquier posición podía ser defendida con buen resultado, de modo que la posibilidad de llegar a la verdad por la vía del diálogo era muy incierta. La forma *in utramque partem*, muy válida para exponer posiciones que pueden ser juzgadas por un juez, llevaba consigo un potencial componente escéptico.

Por supuesto, los argumentos, su calidad y fuerza persuasiva no tienen que ver con el modelo utilizado por el autor, sino que obedecen a condicionamientos literarios (mímesis, caracterización, orden, coherencia, extensión, variedad, etc.), y no son nunca exclusivamente genéricos[15].

2. Argumentos

Sexto Empírico, en los *Esbozos Pirrónicos* (I, XV, 164-169), había expuesto cinco *tropos* para la suspensión de juicio, basándose (sin citarlo) en los de Agripa[16]: 1) «A partir del desacuerdo», 2) «recurrencia *ad infinitum*», 3) «a partir del *con relación a algo*», 4) «por hipótesis», y 5) el «círculo vicioso». Cuando Diógenes Laercio refiere estos mismos tropos, comenta: «Toda demostración, dicen [estos filósofos], o consta de cosas demostradas o no demostradas: si de cosas demostradas, aun éstas necesitarán de alguna demostración, y así en infinito; si constan de cosas indemostradas, y todas, algunas o una sola discuerda, ya todo carece de demostración»[17]. Es decir, el argumentario básico de la filosofía escéptica se basaba en destruir las posiciones dogmáticas mediante la exposición del disenso (tropo 1°), pues todo depende del punto de vista del observador (3°), y en hacer caer al opositor en una recurrencia *ad infinitum* (2°), de la que intentará salir mediante una *petitio principii* (4°) o un círculo vicioso (5°).

La exposición de los argumentos contrapuestos (los *counterpoising arguments* de Hume) acarrea para los escépticos la suspensión automática, al no poder decidir acerca de cuál es el más válido, por ausencia de criterios. Antonio, el interlocutor principal del *Jardín de flores cu-*

15 La más moderna y completa exposición de las fuerzas argumentativas del coloquio se encuentra en Vian, Ana, «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género», *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 157-190.

16 Empírico, Sexto, *Esbozos Pirrónicos*, eds. Gallego, A. y Muñoz, T., Madrid, Gredos, 1993, pp. 102 y ss.

17 Valerio Máximo, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, ed. José Ortiz y Sanz [1887], Barcelona, Teorema, 1985, vol. II, pp. 221-222.

riosas de Antonio de Torquemada, suele repetir afirmaciones como la siguiente: «Cierto hay tantas razones para poder seguir cualquiera de las opiniones dichas, que lo mejor será no confundir el entendimiento, sino dejarlas para que otros más sabios y más teólogos que nosotros las averigüen»[18]. O bien: «[...] y pues hay tantos autores que dan testimonio de esta maravilla, bien la podremos creer, sin pecar en ello»[19].

La misma actitud puede rastrearse en los esquinados parlamentos de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora. Sin que Arce utilice la forma *in utramque partem* mas que en contadas ocasiones, los interlocutores acaban siempre defendiendo posiciones enfrentadas a lo largo de los sucesivos debates que va suministrando la realidad física que atraviesan en su viaje o que van apareciendo a modo de digresión. A lo largo del diálogo, se repite que «voluntad es vida»[20], siempre en contextos en los que la opción entre varias alternativas se entiende equivalente, y, por ello, libre de pecado o angustias existenciales. La exposición de la tesis principal de la obra, el «*qui addit sciencia, addit dolorem*» del Eclesiastés (el más «escéptico» de los libros bíblicos) es —aparte del *Quod nihil scitur* de Francisco Sánchez— la más abierta defensa de los principios académicos escrita en el quinientos español:

> PINCIANO.-[...] y este alcanzar y conoscer la verdad de las cosas es imposible, porque lo cierto y verdadero nunca se alcanza ni se acaba de conoscer ni entender, porque está muy abscondido. «*Latet quidem omne verum*», dice Homero. Y si alguno alcanza a saber alguna conclusión, es con opinión; y aunque sea con demonstración, será aparente o probable, pero no quedará irrefragable, y así nunca se alcanza la verdad. ¿No veis cada hora en nuestros derechos que una cosa dice el texto y otra la glosa? De una manera lo entienden los doctores antiguos y de otra los modernos: Bartolo dice uno, Baldo otro, los legistas son de una parte, los canonistas de otra, los teólogos están indiferentes y ninguno sabe la verdad. [...] un doctor se remite a una glosa, y una glosa a otra y ansí andan *in circuitu sicut impii*. Heráclito, aquel gran filósofo, decía que ninguno podía saber cosa cierta. Demetrio, otro

18 Torquemada, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Madrid, Castalia, 1983, p. 221.

19 Torquemada, *op. cit.* (nota 18), pp. 486-487; otras afirmaciones del mismo tenor en pp. 139, 186, 205, 209, 272, etc.

20 En la jornada II, estancia 9, por ejemplo, (vol. I, p. 161) o en XV, 3 (vol. II, p. 1210). Arce de Otálora, J. de, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. J. L. Ocasar, Madrid, Turner, 1995.

> tal, afirmaba que no había verdad averiguada. Sócrates, después de haber bien estudiado, vino a saber una sola cosa en limpio, y era que no sabía nada: «*Hoc scio: quod nescio*»[21].

Nos encontramos aquí con una conciencia que se muestra sobrepasada por la recién descubierta variedad del mundo. Esta variedad ha sido vinculada por muchos estudiosos con los recientes descubrimientos geográficos, que sacaron a la luz nuevas realidades que obligaban a revisar los viejos esquemas medievales del conocimiento[22]. Pienso, no obstante, que la conciencia básica de una insuficiencia gnoseológica excede el descubrimiento de América e incluye también el rescate de antiguos textos, opiniones reencontradas de filósofos, desarrollos científicos, el impulso de la imprenta, etc. El mundo se aceleraba y las viejas estructuras epistemológicas se mostraban insuficientes. Ello obligaba a grandes esfuerzos para relacionar los componentes de un universo que ahora se revelaba como infinito o al menos inabarcable. La conciencia que expresaba Pinciano es la misma que encontramos en Francisco Sánchez —siendo ambas obras tan disímiles— cuando afirma:

> Hay tanta variedad en las cosas, que se ve que la naturaleza ha jugado con ellas y parece haberse complacido confundiéndonos; de tal manera que, pese a estar delante de nosotros nos engaña y pone en ridículo cuando la andamos buscando por una parte y por otra»[23].

El libro donde Dios escribe la verdad de las cosas y su propia existencia ha pasado a ser un galimatías burlesco en el que la verdad se esconde y nada puede ser afirmado con rotundidad porque la variedad (subjetividad en el caso de los asuntos humanos) impide toda certeza. No se trata sólo de un nuevo mundo, físicamente localizado. Se trata de una diversidad ontológica que afecta todos los ámbitos y tiene sus correlatos éticos[24] y artísticos.

21 *Coloquios...*; jornada III, estancia 5; p. 192. Y concluye: «Lo más cierto es que no sabe nadie cosa cierta, y así lo afirmaron los filósofos académicos, sin querer negar ni afirmar cosa cierta, sino dubdar de todo».

22 Valdecantos, Antonio, *Contra el relativismo*, Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1999, pp. 23 y ss. También Finkielkraut, Alain, *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1987, pp. 66 y ss.

23 Sánchez, Francisco, *Que nada se sabe*, ed. Fernando A. Palacios, Madrid, Austral, 1991, pp. 146-147.

24 «En el humanismo tuvieron cabida las doctrinas morales más dispares, y ninguna puede ser considerada definitoria del movimiento. Por el contrario, si algún rasgo

Con respecto al coloquio renacentista, la correlación entre esta conciencia y la forma literaria se observa mejor en los que tienen un objetivo misceláneo. Es entonces, en la confección de estas enciclopedias, cuando se trasparenta mejor la superación que la vida o la realidad efectúa sobre los esquemas previos de conocimiento. De ahí que el carácter misceláneo, como ha sido notado, incluya noticias falsas junto a verdaderas, supersticiones junto a crónicas, relatos junto a experiencias, y testimonios directos junto a etimologías, patrañas, denominaciones, mitología, heráldica, jeroglíficos, etc. Como dice Foucault: «Para Aldobrandi y sus contemporáneos, todo esto era *legenda*, cosas que leer»[25].

Dentro de la literatura española, esta base posible para un pensamiento de orden escéptico se observa mejor en las misceláneas dialogadas que en otras con forma ensayística o de tratado. El motivo de ello debe verse en una barrera de seguridad que la ficción conversacional proporcionaba al escritor. Éste se parapetaba detrás de las opiniones de sus personajes, desaparecía, y de esta manera no podían atribuírsele necesariamente las afirmaciones contenidas en la obra[26]. En el caso de que un autor compartiera tesis escépticas, la forma dialógica le proporcionaba mucha más seguridad que el tratado.

Pero Mexía insiste a lo lago de la *Silva de varia lección*, miscelánea no dialogada, en que las virtudes de las cosas y animales «la curiosidad de los hombres las ha conoscido y visto; y no se llaman secretas y ocultas porque no se tengan por ciertas y las más dellas se han experimentado, sino porque no se sabe la causa de donde les vengan»[27]. Y posteriormente afirma «todas se pueden conformar, pues todas van a parar a Dios, que es la primera causa y criador de todas las cosas»[28]. Evidentemente, nos encontramos aquí con un caso de confianza gnoseológica que, según el esquema de Agripa, puede ser atacado por los escépticos como un caso claro de petición de principio: Dios es el garante último de todo sentido,

esencial caracteriza «la ética del humanismo» en conjunto, es justamente la diversidad. Pero la diversidad es a su vez la contribución más significativa del humanismo a la filosofía moral de su tiempo» (Rico, Francisco, «Humanismo y ética»; en Camps, Victoria, *Historia de la ética*, vol. I: *De los griegos al Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1987, p. 509).

25 Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Alianza, 1999, p 47.

26 Como afirma John R. Snyder, «this elusive disappearing act is not an attribute of dialogue as much as it is its definition»; *Writing the scene of speaking. Theories of dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford, Stanford University Press, 1989; p. 27. Más profundamente, p. 96. Sus tesis han sido apoyadas por Zorzi, O., *Il discurso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 32.

27 Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, I, p. 804.

28 Mexía, *op. cit.* (nota 27), I p. 805.

y su existencia se da por supuesta como último baluarte contra la duda. Frente a esto, Arce de Otálora escribe diálogos como el siguiente:

> PALATINO: Admirable cosa es considerar el saber de naturaleza en ordenar tales secretos tan encubiertos.
> PINCIANO: Más es de considerar el saber de Dios, que lo ordenó.
> PALATINO: Eso mesmo quiero yo decir[29].

La importancia de semejante diálogo en el siglo XVI postridentino no necesita ser exagerada. Si Arce pensó que una broma así podría sortear la censura inquisitorial, lo mínimo es afirmar que su error de cálculo fue flagrante (otra cosa es si tuvo verdadera intención de publicación). Incluso si pensó que podría parapetarse tras un personaje de ficción, eludiendo su responsabilidad, sin duda los inquisidores podrían decirle lo que Baltasar de Castiglione espetaba a Alfonso de Valdés:

> «E se me diceste che voi non lodate né questa né il resto, ma narrate il ragionamento di due che parlano in contradizione l'uno dell'altro, dico che a noialtri ancora è nota la maniera accademica dello scrivere in dialogo, e che sappiamo che il costume de platonici era sempre il contraddire e non affermar mai cosa alcuna. Ma voi non siete tanto cauto nello scrivere, che non si conosca quale è la persona del dialogo la cui sentenza voi approvate, e quella a cui fate dire mille semplicitá accioché piú facilmente sia redarguita. E vedesi che le opinioni di Lattanzio sono le vostre, e voi siete Lattanzio»[30].

3. AMBIGÜEDAD

El argumentario de Sexto Empírico-Agripa se establece en función de afirmaciones filosóficas, es decir, con una pretensión objetivizadora. Con los últimos ejemplos nos introducimos en otra esfera, la literaria, que tiene reglas de juego particulares, que sobrepasan la lógica filosófica. La dialéctica se pone al servicio de la retórica, y por consiguiente las obras de filosofía mencionadas hasta el momento, desde Cicerón hasta Francisco Sánchez, son inadecuadas para dar cuenta de los procedi-

29 Arce de Otálora, *op. cit.* (nota 20), vol. II, pp. 1346.

30 *Riposta al Valdés*, Cit. por Margherita Morreale, «Para una lectura de la diatriba entre Castiglione y Alfonso de Valdés sobre el saco de Roma», en *Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad, 1981, III, pp. 65-103. Sobre las mismas palabras, *cfr.* Cox, Virginia, *op. cit.*, pp. 50 y ss., y 158 y ss.

mientos literarios que expresan la *epojé* o el antidogmatismo. Sólo el análisis retórico de la argumentación de los textos nos da claves, que no son rastros de fuentes, sino trasuntos literarios de actitudes mimetizadas por personajes de coloquios.

Desde este punto de vista, los diálogos del XVI expresan posiciones escépticas de formas muy diversas. La resolución de los debates es en ocasiones escamoteada u oscurecida por los escritores. Juan de Jarava, en el *Coloquio de la mosca y la hormiga*[31] hace que la discusión entre ambos insectos termine abruptamente: la mosca debe huir ante «las muchas hormigas que aquí andan», por lo cual la hormiga queda vencedora en el campo, y suya es la última palabra. Pero su victoria final se ha logrado por motivos extradialécticos (que no extradialógicos): la mosca habría podido continuar su argumentación si no hubiese tenido que escapar. Ha habido victoria de hecho, pero no persuasión, que es la victoria argumentativa[32]. Este final, como el del *Banquete* platónico, proporciona un nivel de crítica no filosófica: puede entenderse como una victoria por el número de contendientes entre las clases sociales representadas por la mosca y la hormiga, sin necesidad de hacerla explícita.

En estos casos que estamos exponiendo, el humorismo final modifica o complementa los contenidos argumentativos. El juicio queda al entendimiento del lector, que debe completar las lagunas de información, como en el caso del *Diálogo de la dignidad del hombre*: allí donde espera un dictamen, el lector pierde el pie y encuentra el silencio[33]. Es decir, que el escepticismo como filosofía subyacente enlazaría con el diálogo que ha sido llamado circunstancial por J. Gómez, pues en éste «no existe un valor lógico u objetivo para la verdad; sino tan sólo un valor

31 Fue publicado y estudiado por Vian, Ana, «Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la hormiga* de Juan de Jarava», *Dicenda*, 7 (1987), pp. 449-494.

32 Aceptando, como dice A. Vian, que los insultos y reproches ofendidos de la mosca «son reacciones inequívocas de que ha perdido la batalla dialéctica» (p. 478). No obstante, el hecho de que la mosca huya manteniendo sus convicciones ilustra la tesis escéptica del perspectivismo: la realidad es una representación de la que sólo podemos saber que depende del perceptor, y no hay verdad conocida, sino sólo *doxa*, opinión; *Cfr.* Annas, Julia y Barnes, Jonathan, *The modes of scepticism. Ancient texts and modern interpretations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 49-50. Que la ausencia de conclusiones y de persuasión es un elemento constitutivo de la práctica literaria de Jarava lo corrobora su *Diálogo del viejo y del mancebo*, en el que ambos platicantes se separan sin más sentencia que la que corresponde al lector; está editado por Jaime J. Martínez en Roma, Bulzoni, 1992.

33 Relacionable con el *Diálogo de la dignidad del hombre* (en cuanto al escamoteo de la sentencia del juez) es el del *De professione religiosorum* de L. Valla; *cfr.* las consideraciones al respecto de Zorzi, O., *op. cit.* (nota 26), pp. 90-91.

retórico, plausible, y que depende de la perspectiva de cada interlocutor o individuo»[34].

Finalmente, el estudio de los mecanismos escépticos en los diálogos del Renacimiento debe completarse con un aspecto importante: el escéptico es escéptico de su propio escepticismo. No pretende alterar el orden o las estructuras epistemológicas de su sociedad, pues no tiene un convencimiento fuerte que oponer a uno u otras. El escéptico se mimetiza, acepta la «común opinión» y los usos sociales; por ello, un simpatizante de la Academia siempre será un conservador social. En los diálogos renacentistas, el antidogmatismo no adopta declaraciones antirreligiosas, ateas, etc., sino que avalará el orden social y las creencias mayoritarias, aunque no comulgue con ellas[35]. Esto conlleva que, conforme el siglo XVI se hace más dogmático en la ortodoxia, conducido por los fragores de la Reforma y de Trento, las marcas y argumentos escépticos tiendan cada vez más a desaparecer, a mimetizarse hasta lo irreconocible o a adoptar disfraces más «literarios» y menos «filosóficos».

La ambigüedad de esta posición se observa de forma privilegiada en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*. En ellos no hay orden sin retruécano, no hay verdad sin compensación, no hay decisión sin palinodia. «La mejor judicatura es ser cada uno juez de sí solo y no juzgar a otros» (X, 4, p. 919), «Tantas cosas hay secretas y admirables, que parece, como dice el Filósofo, que la menor parte de lo que ignoramos es la mayor de lo que sabemos» (XII, 8, p. 1034); las citas podrían multiplicarse. Pero junto a ellas, Palatino y Pinciano acuden diariamente a misa, creen en Dios, son súbditos pacíficos y estudiantes ordenados. Acciones y palabras se contradicen, como se contradicen las palabras entre sí. En el coloquio, la ambigüedad es la forma literaria de la suspensión de juicio.

Y apuntamos así la cuestión: ¿qué valor tiene la ambigüedad en una obra didáctica? Cuando por definición el diálogo se configura como la transmisión de un mensaje mediante la persuasión, lo ambiguo aparece

34 Gómez, Jesús, «Los límites del diálogo didáctico», *Ínsula*, 542, Febrero 1992, p. 11. Sobre las diferencias terminológicas en los subgéneros del diálogo, *cfr.*, del mismo autor, *El diálogo renacentista*, *op. cit.* (nota 2), p. 26; Zorzi, O., *op. cit.* (nota 26), pp. 21 y ss.; y Vian, A., «Fábula y diálogo ...», *op. cit.* (nota 31).

35 Véase Fernández Santamaría, *op. cit.* (nota 3), pp. 18 y ss. La falta de entusiasmo en la adhesión a preceptos religiosos y leyes puede delatar esta posición escéptica; considérese esta opinión de Palatino (I, 4) en los *Coloquios*... de Arce de Otálora; «Las cuatro témporas y días de ayuno, ayunarlas hemos como lo manda la Sancta Madre Iglesia, porque somos obligados y por no dar mal ejemplo».

como un ruido en el proceso semiológico de la comunicación. La ambigüedad oscurece el mensaje, la verdad que se quiere transmitir, vuelve opaca la intención. Y esta opacidad es definitivamente un signo en cuanto analizamos una obra: envuelve o tiñe todo el mensaje y se orienta no hacia dentro del coloquio, sino directamente hacia el lector, que recibe esa oscuridad didáctica como un indicio: ¿por qué ser oscuro pudiendo ser claro? El estatuto literario, que pide la interpretación, la emoción, la ficción, el doble sentido, aleja el diálogo del lenguaje denotativo. Ésta es la causa de que frecuentemente los géneros didácticos se hayan considerado no literarios, pues la enseñanza debe ser clara e inequívoca. Cuando no es así, hay que preguntarse por qué[36].

36 Las insuficiencias y errores de este artículo no son mayores gracias a Consolación Baranda, Jesús Gómez y Ana Vian, a quienes agradezco sus observaciones.

La poesía de Juan de Vadillo

M.ª José Osuna Cabezas

Introducción

Juan de Vadillo es un poeta de la primera mitad del siglo XVI del que prácticamente no se sabe nada, salvo la amistad que le unió con Gutierre de Cetina y sus poesías, que fueron publicadas por Joaquín Hazañas y la Rúa en un apéndice a las *Obras* de Cetina. Uno de los hechos que atestigua la amistad de Vadillo con su contemporáneo es el soneto que dedica a Cetina tras su muerte y que creemos interesante reproducir:

Vandalio, si la palma de amadores
presumiste llevar, como has llevado,
amando más que cuantos han amado,
¡cómo podías morir sino de amores!
Tu dulce muerte lloran los pastores
que por el patrio Betis traen ganado;
yo me lamento y quejo mi hado,
pues no me han dado muerte mis dolores.
Sino me faltó amar como tú amastes,
ni sufrir los tormentos que sufriste,
ni de celos rabiar como rabiastes;
si en esto fui yo amante, cual lo fuiste,
¿por qué en la muerte, dí, te aventajastes?
¿faltóme a mí el sentir que tu sentiste?

Muy en cuenta se ha tenido por parte de algunos críticos el cuarto verso del primer cuarteto «¡cómo podías morir sino de amores!». Y así, al tratar el asunto de la muerte de Cetina, don Lucas de Torre y Franco-Romero se sorprende de que ningún contemporáneo hiciese referencia al desdichado percance que produjo la muerte a Vandalio. No hace referencia a ello Gonzalo Argote de Molina, quien en 1575 lo menciona como fallecido prematuramente, ni Fernando de Herrera, cuando lo alaba en sus «Anotaciones a las obras de Garcilaso» (1580); tampoco —aunque estuvo en México— Juan de la Cueva, que le cita con elogio en su *Viaje de Sannio* (1585). Sólo tenemos por tanto esa exclamación de Vadillo, que parece indicar que nuestro poeta suponía que la causa de la muerte de Cetina había sido un problema de «faldas», pues sería forzado decir

—aunque sea en verso, receptáculo apropiado para toda exageración— que murió de amores, si el sonetista aludía a los de Francisco de Peralta como causa ocasional de la muerte de su amigo[1].

Otro dato muy interesante que hay que tener en cuenta es la mención que se hace de Vadillo en el *Hércules animoso* de Mal Lara. En el espisodio en el que Hércules contempla un altar en el que aparecía pintada toda la «capilla del Parnaso», el autor hace una *laudatio* de diversos poetas. Pues bien, en la parte final de ese Parnaso, dedicado a poetas sevillanos, aparece el nombre de nuestro poeta (vv. 225 y sigs.)[2] junto a los de Gutierre de Cetina («Vandalio»), a quien Erato (musa de la poesía lírica y amorosa) dio «nombre y genio», Baltasar de Alcázar y Gregorio Hernández de Velasco, como «intérprete» de la Eneida. Desgraciadamente no pueden leerse los elogios que dedica Mal Lara a Vadillo por encontrarse el manuscrito en muy mal estado, pero lo importante es que Mal Lara lo incluye en el selecto elenco de poetas sevillanos.

Objetivo

El objetivo de nuestro trabajo va a ser un primer acercamiento analítico a los aspectos más relevantes y fundamentales de su obra, nunca estudiada hasta ahora, con el único propósito de «ventilar» en un foro como éste el nombre de Juan de Vadillo, que quedó a la sombra de Cetina, y de abrir el camino para futuras investigaciones que pretendemos llevar a cabo.

Metodología

Vamos a basarnos en el corpus de la obra de Vadillo publicada por Joaquín Hazañas y la Rúa en un apéndice a las *Obras* de Cetina.

1 Para más datos sobre la muerte de Cetina véase López Bueno, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978, p. 66 y ss.

2 Escobar Borrego, Francisco Javier, «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», *Epos*, XVI (2000), pp. 133-155, p. 143.

CONTENIDO

La obra de Vadillo, según el corpus en el que vamos a basarnos, está compuesta por treinta sonetos, un madrigal y una canción.

Vamos a ocuparnos, en primer lugar, de los sonetos.

De los treinta sonetos sólo doce llevan título: «De la historia de Narciso» (I), «Contra Cupido» (II), «A los dos tiranos Amor y Muerte» (XI), «Al Amor» (XVIII), «Contra Cupido» (XIX), «A una dama que se estaba peinando á una ventana» (XXI), «A una dama rigurosa» (XXII), «A un retrato» (XXIII), «A Nuestra Señora» (XXVI), «A la muerte de Cetina» (XXVIII), «Pintura de una dama» (XXIX) y «A Venus» (XXX). Sólo con estos títulos ya parece vislumbrarse la temática que domina en los sonetos de este poeta que ha sido calificado de «petrarquista». No en vano ha sido incluido por Fucilla dentro de la segunda generación petrarquista, junto a Cetina, Hernando de Acuña, Jorge de Montemayor y muchos más. Sobre la relación que guarda Vadillo con el petrarquismo iremos haciendo alusión a lo largo de este estudio.

A excepción del soneto dedicado a la muerte de Cetina, el tema que domina es, pues, el amoroso, que por otra parte es el eje fundamental de la lírica renacentista; temática amorosa que está llena de tópicos provenientes del amor cortés, el petrarquismo y el amor platónico, y es que, como señala Otis Green:

> «Parece natural que los escritores de la generación que siguió inmediatamente a la de Boscán y Garcilaso continuasen pensando sobre el amor en los mismos términos que habían recibido por herencia, considerándolo como un ansia de belleza y sufrimiento. Y así ocurrió en efecto»[3].

Son varias las composiciones de las que puede extraerse la concepción del amor que tiene Vadillo. Para él, el amor es una continua lucha (soneto XVII), de la que nunca se sale victorioso. Se hace eco así de la metáfora de la *militia amoris*, el tópico del amor como guerra que usaron y del que abusaron los trovadores con su amor cortés.

Nadie puede escapar al Amor, que llega a todas partes:

> No hay torre tan alta ni guardada
> que á Amor no le sea fácil la subida,

3 *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1969, I, p. 195.

ni senda en que Amor no halle salida
por áspera que sea y muy cerrada.
(vv. 1-4, soneto XVIII)

Recordemos cómo el amor, concebido como una fuerza contra la que no se puede luchar, está ya en Petrarca: en su *Triunfo de amor*, el protagonista (el yo) asiste a un desfile de las víctimas de amor que abarca desde personajes bíblicos, de la antigüedad, de la literatura hasta los propios contemporáneos del poeta y él mismo.

El amor se considera, por tanto, como algo de lo que no se puede escapar, un amor que causa sufrimiento. Por eso Vadillo no duda en dedicar varias composiciones a criticar, insultar e incluso amenazar al causante de sus males: Cupido.

Amor, yo os juro á Dios que si os cogiese
en parte donde nadie me estorbase,
que yo hiciera que se os acordase
de mí cuanto la vida en vos viviese.
Yo os prometo, rapaz, que no me viese
vengado, si la flecha no os quebrase,
y sin que por la greña os apañase
y á azotes con la mano os deshiciese.
(vv. 1-8, soneto II)

E incluso advierte a su madre Venus (soneto XXX) del peligro que corre su hijo si alguna vez se encuentra con él.

Asimismo, Cupido es calificado en varias ocasiones de «rapaz» (soneto II), «ciego» (soneto XVII, XIX, XXX), «atrevido» (soneto XIX), «descomedido» (soneto XIX) e incluso «hi de puta» (soneto XIX). Además, Cupido se burla de sus víctimas (soneto XVII). Las críticas hacia Cupido se generalizarán según vamos avanzando en el tiempo, hasta constituir verdaderas burlas. De hecho, es curioso observar cómo los poetas barrocos harán de Cupido la diana de sus burlas. Se nos viene a la mente el soneto de Góngora (aquel que lleva por estribillo «Déjame en paz, amor tirano, / déjame en paz») en el que califica a Cupido casi con los mismos términos que lo hiciera Vadillo: «rapaz», «ciego», etc.

Pero el amor no sólo es causante de dolor:

Osado hace Amor lo que es medroso;
lo suplico discreto y cortesano,
y Amor hace lo feo ser hermoso;
(vv. 9-11, soneto XVIII)

Dentro de la veta del amor cortés, muchos poetas consideran la muerte como el único remedio de sus males, y eso hace que se espere con impaciencia. Esto aparece claramente reflejado, por ejemplo, en el soneto CXVII de Cetina. Sin embargo, para Vadillo ni siquiera la muerte libra de ese dolor, ya que el Amor es incluso capaz de vencerla, como pone de manifiesto en el soneto XI «A los dos tiranos Amor y Muerte»:

> La Muerte puso mano á su guadaña
> y va contra el Amor muy poderosa,
> el cuál su arco fuerte coge y calla.
> Y poco le valió su fuerza y maña:
> que la hirió de muerte el niño hermoso;
> que no le valió arnés, ni fuerte malla.
> (vv. 9-14, soneto XI)

Un aspecto interesante a destacar dentro de la concepción del amor que tiene nuestro poeta es el siguiente: como sabemos, el amor platónico no permitía el amor carnal entre los enamorados. Lo importante era el amor espiritualizado, y a lo más a lo que se podía llegar era al beso en la boca por entenderse que a través del aliento podían unirse las dos almas. Sin embargo, para Vadillo el Amor verdadero es aquel que se posee; lo demás es sólo deseo:

> Es el amor gozar lo que ha costado
> muy caro de alcanzar y pretendello,
> y el verdadero amor es poseello
> y conservarse en tal felice estado.
>
> Amor se llamará al poseella,
> y al desear deseo, pues no tengo
> amor á aquella cosa que deseo.
> (vv. 1-4 y 12-14, soneto XII)

Pero, si bien con este soneto Vadillo parece rechazar las teorías neoplatónicas, con otro se hace eco de ella: en el soneto IV se desarrolla el vuelo del alma platónico a través de la contemplación de la amada. La belleza de la dama se considera, por tanto, como vía para el proceso de espiritualización.

El sufrimiento de amor puede venir motivado por varias causas, pero una de las más frecuentes es la ausencia (motivo temático proveniente del concepto de amor lejano tan importante en la poesía provenzal), que no hace otra cosa que multiplicar los pesares.

Ausencia, que de Amor es enemiga,
en esta ausencia hanse concertado;
que, siendo diferentes, se han juntado
y entrambos contra mí hicieron liga.
Ved cómo ha de faltar quien me persiga,
si con lo que otros mil diz que han sanado,
no sólo no me sana, mas doblado
mi mal en esta ausencia me fatiga.
(vv. 1-8, soneto V)

El amor es como una enfermedad que no sana con la ausencia, sino que aumenta. El mismo tema domina los sonetos X, XIV y XV.

Otro mal viene a sumarse al triste estado del poeta: no poder desahogar sus quejas. Éste es otro tópico que tiene su origen en el neoplatonismo, que exige sufrir en silencio los desdenes y desdichas amorosas. Sin embargo, en las composiciones de nuestro poeta este silencio no está tan provocado por querer mantener en secreto los amores, sino por ser incapaz de manifestar los sentimientos a la persona amada. Así, en el soneto I, una ninfa se enamora de Narciso pero:

Y aunque deseaba hablalle, no podía,
porque á la triste la habla le faltaba.
(vv. 6-7, soneto I)

Y en el soneto XVI se repite el motivo:

Mil veces he tratado de hablaros
y cuantas os he visto enmudezco.
(vv. 1-2, soneto XVI)

Puesto que el amor es fuente constante de sufrimiento, éste será tan imperecedero como su causa. El poeta quiere evitar ese dolor, y por eso en ocasiones se arrepiente o se desengaña:

Pero en balde procuro estos reparos,
que poco en mi osadía permanezco;
y es tanto lo que en miembros enflaquezco,
que vengo á arrepentirme de miraros.
(vv. 5-8, soneto XVI)

Pero el Amor no se rinde y no deja al poeta desengañarse:

Juraría que estoy con vos hablando,
y el rato que me dura esta materia

cuento por rato bienaventurado.
Mas si de esto me voy desengañando,
Amor entonces sus saetas tira
y acierta siempre do jamás ha errado.
(vv. 9-14, soneto XXIII)

El amante no puede huir de la amada, que es la única que puede ocupar su alma:

Dentro de mi alma tengo un aposento
que sólo para vos fue edificado;
nadie en él sino vos jamás ha entrado,
ni piense entrar con mi consentimiento.
(vv. 1-4, soneto IX)

Unido a la lealtad del amante nos encontramos el motivo de la «imagen impresa» de la dama en el alma del poeta:

Retrato que en mi alma ya yo os vía
harto más propio que la tabla veo,
pues quien en mí os pintó fue mi deseo,
pintor que en esto á Apéles excedía.
Contemplando os estoy la noche y día
y en esto solo tanto me recreo,
que esta contemplación es la que creo
que sustenta esta triste vida mía.
(vv. 1-8, soneto XXIII)

Numerosas son las composiciones que dedica Vadillo a la descripción de la dama (sonetos III, VI, VIII, X, XIII, XIV, XX, XXII, XXIV, XXVII y XIX), bien sea en relación a sus rasgos físicos bien en relación a su actitud hacia él; una dama a la que llama «Señora mía» (v. 13, soneto XVII); por tanto, nos hallamos ante un motivo fundamental del amor cortés, basado en la indiscutible superioridad que ocupa la dama en la rígida jerarquía del amor, y que habría que poner en relación con el mundo feudal de la Provenza.

El tema de la hermosura de la dama se repite en varias composiciones, utilizándose a veces el italianismo *beldad* (v. 3, soneto XIII; v. 1, soneto XX; v. 9, soneto XXII), tan próximo al toscano *beltà*.

En cuanto a la descripción física que se hace de ella, casi siempre suelen destacarse las mismas partes del cuerpo: cabellos, rostro, mano, y, sobre todo, los ojos, siguiendo casi fielmente el ideal de belleza femenina que se imponía en su época.

Así, los cabellos son «encrespado de fino oro» (no hace falta insistir en que el oro siempre se asemeja al color del cabello de la dama, desde que Petrarca convirtiese los cabellos de Laura en oro) y es tan blanca y rubia «que el sol hiciera feo en demasía». Así sus dientes son «perlas» y sus labios «rubís», y con su hermosura da «la luz al sol y al día nublado».

Vadillo utiliza en varias ocasiones la imagen de la «rosa», que en la lírica petrarquista será de máxima recurrencia y que puede designar a la mujer amada en su totalidad, a las mejillas, a los labios, etc. Una de las posibilidades que ofrece la rosa es su combinación con el blanco de la nieve:

> La blanca y viva nieve matizada
> del púrpureo color de fina rosa,
> aquí se ha de templar para mi gloria.
> (vv. 9-11, soneto III)

Esta asociación, tan utilizada en las rimas petrarquescas, vendría a representar imaginísticamente y designar por el mismo color, los labios y las mejillas. Sin embargo, Vadillo la utiliza más bien en el sentido en el que lo utilizara Fabio Galeota, es decir, reservando los dos colores (rosa y blanco) y las dos imágenes que los designan para describir iconológicamente las mejillas de la amada.

La mano de la dama, asimismo, se caracterizará por su blancura:

> Con una mano, en tanto extremo hermosa,
> que á no ver que labrando se movía,
> tan blanca era que más se parecía
> de alabastro ó cristal que de otra cosa.
> (vv. 5-8, soneto XXIV)

La imagen del alabastro aparece ya en la famosa descripción alegórica de Laura en la canción *Tacer non posso, et temo non adopre*, y será muy utilizada por los poetas renacentistas españoles que escriben a la manera italiana, poniéndola al servicio de la descripción suntuaria de la mujer. Así Montemayor lo utilizará para el pecho, Ramírez Pagán para la frente, Silvestre para la tez de la cara o la cara misma, Cueva para el cuerpo, Francisco de Aldana para el cuello de Venus, Fernando de Herrera para el rostro de su amada Luz, etc.

Extrema importancia tienen los ojos de la amada (sonetos III, X, XIII, XV y XXIX). Los ojos de la dama son «dos soles» ante los que el poeta se inclina y adora. En ocasiones los ojos representan a la dama en general, y contemplarlos es un consuelo para el amado:

Ellos [los ojos] sanaban cuanto adolecían,
consolaban mis cantos doloridos.

En su vista mi vida se esforzaba,
y allí mi corazón se sostenía,
y dejaba sus males olvidados.
Dellos salía lumbre que alumbraba
las escuras tinieblas do me via,
mas presto los veré de mí apartados.
(vv. 5-6 y 9-14, soneto X)

E incluso pueden llegar a simbolizar la belleza de la dama:

Hermosos ojos cuya luz tan clara
excede el resplandor de mediodía,
angélica beldad de quien podría
natura dibujar su rostro y cara.
(vv. 1-4, soneto XIII)

Y no sólo simbolizarla, sino eclipsarla:

Pero de vuestros ojos la luz pura
tanto viene á ofuscar mi entendimiento,
que, por más que al pensar estoy atento,
no puedo trasladar vuestra hermosura.
(vv. 5-8, soneto XV)

Y hasta los «Ojos claros, serenos...» de su amigo Cetina están presentes, en cierta medida:

y aquellos bellos ojos celestiales
al cielo con la luz clara y serena.
(vv. 3-4, soneto XXIX)

Pero la dama, además de tener unos ojos bellos y de ser hermosa, se caracteriza por su crueldad y desdén, como no podía ser de otra manera en este tipo de lírica. De hecho Petrarca llamó a Laura *dolce mia enemica*.

El amante le pide que deje ese comportamiento: «Saca de vuestro pecho la dureza» (v. 5, soneto XXII). Dureza, crueldad que, sin embargo, es síntoma de honestidad: la amada es cruel porque no accede a los deseos del amante (soneto VI).

Pero, curiosamente, la mujer no es la única que puede llegar a mantener esa actitud, sino que en el soneto XXV es una pastora la que se queja del desdén de su amado, que se muestra más duro que el mármol:

Porque ni en blanco mármol hay dureza,
ni falta al pedernal tanta blandura,
como el pastor traidor que así me tiene.
(vv. 9-11, soneto XXV)

En cuanto a la métrica de los sonetos, como en su disposición clásica o disposición-tipo, los cuartetos presentan rima abrazada (ABBA) y en los tercetos encontramos las siguientes combinaciones:

1) Con dos rimas:
CDC DCD (sonetos II, VI, VIII, IX, XVIII, XXVIII y XXX).
2) Con tres rimas:
CDE CDE (sonetos I, III, IV, V, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXVI y XXIX).
CDE CED (soneto VII).
CDE DCE (sonetos XIV y XXV).
3) Con cuatro rimas:
CDE FCE (soneto XXIV).
CDE FDE (soneto XVII).

Predominio, por tanto, del tipo CDE CDE y CDC DCD.

Aunque, como dijimos, la mayoría de las composiciones de Vadillo son sonetos también ecribió un madrigal y una canción.

La temática del madrigal contrasta claramente con la aparecida en los sonetos, ya que nos presenta a una dama menos dura y cruel, que hace que el poeta abandone «los suspiros y el lamento», y que se trueque en placer su descontento. Pero, a pesar de ello, el poeta se mantiene receloso:

Mas, aunque se me muestre condolida,
no estoy seguro de lo que poseo,
que más crece el deseo
cuanto más la esperanza me asegura.
(vv. 13-16)

No deja de ser curioso que, mientras que en los sonetos en ningún momento ha aludido a ningún nombre de mujer concreto, aquí la dama se llame Dórida, que precisamente es el nombre poético de la dama a quien amó nueve o diez años Cetina; una dama que parece ser que siempre se mostró indiferente y desdeñosa, y que ahora, sin embargo, Vadillo califica de «menos dura» y «más apacible».

Por su parte, la forma estrófica del madrigal tiene su origen en Italia, al igual que el soneto, y Cetina debió de ser el primer autor que lo introdujera en España con una modalidad libre, esto es, mezclando endecasílabos y heptasílabos tal como se había desarrollado en Italia a lo largo del siglo XV y principios del XVI.

El esquema del madrigal de Vadillo sería el siguiente: A11-B11-b7-A11-C11-d7-d7-E11-C11-d7-d7-E11-E11-F11-f7-A11.

En cuanto a la canción, en la primera estancia de ésta se nos presenta a una pastora «más blanca que el cristal y más hermosa / que el rubicundo albor de la mañana». La comparación de la mujer con el cristal es recurrente en Petrarca y en los petrarquistas; notemos, sin embargo, que la comparación que hace Vadillo de la blancura de su amada con el cristal no está del todo lograda desde un punto de vista lógico, pues, en todo caso, la cualidad más importante del cristal, como material suntuario y en relación a la descripción física de la mujer, habría de consistir, preponderantemente, en su lisura y transparencia. Esta pastora estaba enamorada de un pastor, que «más que á sí misma quería».

En la segunda estancia nos encontramos con la causa del sufrimiento del amor: la ausencia del pastor, que provoca una dolencia tal en la pastora, que hace que llore y se lamente, mientras el autor lo presencia sin ser visto ni sentido.

En las siguientes estancias (3-8), la pastora se dirige al Amor y a distintos elementos de la naturaleza: sol, ovejas, cielo y viento. Al Amor le pide que deje de demostrar su fortaleza y permita que se una a su enamorado, que ya es parte de ella «en dos cuerpos un alma» y «dos almas en un cuerpo» (unión espiritualizada que sigue las teorías neoplatónicas); al sol, que la ve cada día con su ganado, le pide que, si desde esa posición privilegiada que tiene ve a su pastor, lo salude y le diga «que yo sin él ni vivo ni querría»; a las ovejas las deja en libertad: «Adios, adios, quedad desamparadas / que así me quedo yo con esta ausencia». Recordemos que el amor sólo debía ser cultivado por las clases altas, ya que hace que se descuide el trabajo, y, si los labradores, pastores, etc. no trabajan, la sociedad se viene abajo. También interroga la pastora al cielo, que debe de haber visto a su amado o quizá lo tenga escondido en sus tinieblas. Tal vez la solución sea la muerte porque así su alma, al separarse del cuerpo, podrá ir más deprisa y encontrarlo antes; y por último al viento, al que implora para que, por lo menos, lleve las quejas a su amor.

El poeta no puede soportar el dolor que está viendo sentir (última estancia) a la pastora, y piensa en su amada-pastora, que también estará lamentándose por su ausencia y decide salir corriendo en su búsqueda, a «ver mi bien y mal tan deseado».

Como un Nemoroso o un Salicio, esta pastora proclama su dolor amoroso, provocado, en este caso, por la ausencia de su amado.

Aunque la canción tiene orígenes muy lejanos, sería Petrarca el que le dio un desarrollo característico, de tal modo que a partir de él es conocida como canción petrarquista. La canción de nuestro poeta está compuesta por nueve estancias de doce versos cada una (en total ciento ocho versos). Todas las estancias presentan el mismo esquema: 11A-11B-11A-11B-7b-7c-7c-11D-11D-11E-11D-11E.

Predominio, por tanto, de los versos endecasílabos sobre los heptasílabos para dar un tono de gravedad a la composición.

Conclusión

Con este acercamiento a la poesía de Vadillo hemos intentado sólo abrir el camino para posteriores estudios sobre la obra de este poeta que, como tantos otros del Siglo de Oro, fueron condenados a permanecer en el olvido, por quedar a la sombra del árbol que eclipsó el mundo literario del momento, Garcilaso, así como a la de su amigo Cetina.

Bibliografía[4]

Cetina, Gutierre de, *Obras de Gutierre de Cetina*, introducción y notas de Joaquín Hazañas y la Rúa, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1895.

Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.

López Bueno, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978.

Manero Sorolla, M.ª Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.

4 No hacemos mención en esta bibliografía a distintos libros de la época y de diversos aspectos de la creación poética renacentista, que tienen que estar siempre presentes a la hora de acercarnos a cualquier poeta renacentista.

Aproximación a las academias granadinas del siglo XVII

Inmaculada Osuna*

Como en otros aspectos de la reconstrucción histórica de fenómenos poéticos, el trazado de un panorama de las academias granadinas del siglo XVII tropieza con el carácter parcial y a veces impreciso de los datos conocidos. Si se parte de la definición de *academia* que ofrece Aurora Egido («asociaciones periódicas, organizadas según unos estatutos creados por sus propios componentes»[1]), la situación resulta más bien desalentadora. Poco o nada sabemos de la regularidad y organización interna de estas academias granadinas; normalmente sólo es posible detectar su reconocimiento por fuentes coetáneas o por su autodenominación como academia. Tales carencias se acentúan para la primera mitad de siglo.

A comienzos del XVII parece estar activa, aunque quizá por no mucho tiempo más, la academia reunida por D. Pedro de Granada[2]. El anfitrión pertenecía a una pujante familia de la nobleza granadina, pero la academia no debió de tener especial tinte aristocrático, pues los demás integrantes conocidos se sitúan en un estrato social medio, procedente del mundo universitario y eclesiástico, aunque incluyendo también al librero Pedro Rodríguez de Ardila.

Varias colecciones ofrecen muestras dispersas de su actividad: en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa una canción de Rodríguez de Ardila remite a la Academia (fols. 180-183); sin remisiones directas ni autorías, el ms. 861 Biblioteca Nacional de Madrid destaca tanto por los poemas recogidos de estos autores, algunos de posible origen académico, como por encabezar éstos las dos grandes secciones —poesía religiosa y poesía profana— del volumen. El testimonio más cohesionado es la colección titulada *Poética silva*, si bien no ofrece datos sobre el desarrollo de las reuniones, y aun su valoración como manuscrito académico deja puntos

* Este trabajo se inscribe en el proyecto «Poesía y ciudad: Granada, 1598-1700», objeto de una beca de la Comunidad de Madrid con participación del Fondo Social Europeo.

1 Egido, Aurora, «Poesía de justas y academias», en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 116.

2 Utilizo a continuación consideraciones y datos apuntados en mi edición de la *Poética silva*, Universidades de Córdoba y Sevilla, 2000, y ampliados en *Poesía y Academia en Granada en torno a 1600: La Poética silva*, Universidades de Sevilla y Granada, 2003.

oscuros. El orden de los poemas y las autorías señaladas apuntan hacia esta Academia; también se aprecian procedimientos propios de prácticas académicas: integración de poemas de distintos autores en un diseño temático conjunto, intervenciones paralelas sobre un asunto a modo de justa, semejanzas temáticas y genéricas en poemas de varios autores de ese entorno... A ello se suman las alusiones de algunos poemas a un receptor colectivo o a la escritura como acto de obediencia o fruto de encargo; como indicio menos concluyente, dos textos reflejan relaciones amistosas entre estos poetas. Además, aparecen dos sonetos anónimos «A la Academia», sin especificar —pero dando por sobrentendido— el referente.

Aun así, en la colección no puede verse un *corpus* totalitario y homogéneo de la actividad académica. Tanto por los poemas como por los autores, podría decirse que ni están todos los que son ni son todos los que están. Aunque la abultada anonimia puede ocultar autorías ya indicadas en otros poemas, así como otras desconocidas, cabe al menos señalar la ausencia de Diego de Rojas, tenido por integrante de la Academia en la nómina coetánea que constituye su testimonio más explícito[3]. Además, hay poemas cuya autoría sale del entorno granadino: una canción del Conde de Salinas y varios textos que otras fuentes permiten atribuir, con distinta fiabilidad, a Lope, Góngora, Lupercio Leonardo de Argensola y el predicador Francisco de Castroverde. Aunque es de suponer que estos poemas no fueran escritos para la academia, no debe descartarse que fueran leídos en ella, quizá por sus autores, ya que de todos, salvo el Conde de Salinas (y aun en éste no sería inverosímil), consta que tuvieron contacto con alguno o con varios de sus miembros.

En cuanto a los poemas, resulta cuando menos extraño, en ese supuesto contexto académico, que el «Romance de Granada» que cierra la colección elogie cálidamente a sus alcaides al referirse a la Alhambra y no haga lo mismo, en situación análoga, con los del Generalife, cuando su alcaidía estaba vinculada a la familia de D. Pedro de Granada. Además, hay ausencias inesperadas como la de la canción de Rodríguez de Ardila recogida por Espinosa, de filiación académica explícita, rasgos temáticos y estilísticos idénticos a los de otras canciones religiosas del manuscrito y datación aproximada aparentemente compatible con la posible fecha de conformación de la colección. La ausencia de las paradojas burlescas de Juan de Arjona y Rodríguez de Ardila o de algunos romances de este último, en cambio, quizá sea explicable por la propuesta de poesía culta y selecta, alejada de las tendencias más popularizantes y los registros más

3 Gan Giménez, Pedro, «Una nómina de granadinos de antaño», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, 1979, vol. II, pp. 41-42.

bajos, que se desprende de la *Poética silva*. Todo ello hace de la colección un testimonio sin duda valioso, pero parcial, o selectivo, de la actividad académica.

Poco más se sabe de otras academias en la primera mitad del siglo XVII. En el prólogo a la obra póstuma de Gonzalo de Saavedra, *Los pastores del Betis* (Trani, 1633), su hijo afirma que «eran los introducidos debajo destos despojos pastoriles sujetos nobles, y que los más se juntaban en una insigne Academia que el año 603 y 604 se estableció en Granada, frecuentada de acrisolados ingenios» (h. 9). Aunque por las fechas se ha relacionado ésta con la academia de D. Pedro de Granada, ni los poemas ni los pseudónimos pastoriles confirman tal hipótesis, y bien podría tratarse de una academia desconocida.

Pedro Soto de Rojas proporciona otras dos referencias. Su soneto «A los académicos de Granada» debe de ser anterior a 1627 por hallarse en el *Cancionero Antequerano*. Y, como señala Lara Garrido, la interpelación a los académicos como zagales enamorados no parece adecuarse a los poetas reunidos por D. Pedro de Granada, de una generación anterior[4]. En principio, la cercanía de los inicios de siglo, la ambientación pastoril y las alusiones a cierta relevancia social y a asuntos amorosos permiten la hipótesis de una posible identificación con la academia recreada en *Los pastores del Betis*. Hay que conceder, sin embargo, que esto obligaría a adelantar sensiblemente la actividad poética de Soto de Rojas, que sólo tiene poemas datables a partir de 1608, y que por 1604 sólo contaba con veinte años.

Con mayor precisión, adscribe a una academia celebrada en Granada, en casa de Sebastián López Hierro, un discurso publicado en 1652 con el *Paraíso cerrado para muchos...*[5]. Sin embargo, no indica su fecha ni si fue academia de ocasión. Menciona como asistentes a Diego Carrillo de Mendoza, Pedro de Mendoza, Felipe Matienzo «y otros muchos, muy nobles y muy lucidos Ingenios». Cierto es que Soto de Rojas alude a las dotes intelectuales de éstos. En efecto, Diego Carrillo de Mendoza parece haber participado del mundo literario granadino, y, de hecho, aporta poemas en dos eventos de resonancia ciudadana: los desagravios a la Virgen en 1640[6] y las exequias de Isabel de Borbón en 1644[7]; también Felipe

4 Ed. *Cancionero Antequerano*, vol. I, Diputación Provincial de Málaga, 1988, pp. 118 y 303.

5 Egido, Aurora, ed., Madrid, Cátedra, 1981, p. 144.

6 Paracuellos, Luis de, *Triunfales celebraciones que... consagró... Granada a honor de la Pureza Virginal de María Santísima en sus desagravios*, Granada, 1640, fols. 112v-113.

7 Sánchez de Espejo, Andrés, *Relación historial de las exequias, túmulos y pompa funeral... de... Isabel de Borbón*, Granada, 1645, h. 4v y fols. 57v-58.

Matienzo tiene dos poemas en el volumen de 1640[8]; además, para valorar las relaciones del madrileño Sebastián López Hierro con los poetas granadinos debe recordarse que a él dedica Cubillo de Aragón *El enano de las Musas* (Madrid, 1654). En todo caso, no pasa inadvertido cómo Soto de Rojas, más bien genérico al aludir a méritos literarios, insiste en el lustre social de los asistentes que nombra, destacando sus hábitos de órdenes militares. Pese a lo que de tópico elogio pueda haber en sus palabras y lo que ellas puedan encubrir (quizá los «otros muchos, muy nobles y muy lucidos Ingenios» eran, como el mismo Soto, de rango social menos destacable), se ve una valoración del componente aristocrático que en cierta medida se confirma en academias posteriores, y que, en cambio, en la de D. Pedro de Granada no parece haber sido muy relevante. También es significativo que dos de los asistentes mencionados (al igual que Soto) hayan frecuentado academias de la Corte, hecho que el autor subraya con Diego de Mendoza[9]; como en otras facetas de la vida social, a estas alturas del desarrollo del fenómeno académico, la Corte (y no el originario y un tanto lejano modelo italiano) parece ser el referente inmediato.

De otras academias que posiblemente se celebraron hacia estos años no se tienen datos precisos. Ni siquiera puede confirmarse la probable ubicación granadina para un par de poemas con indicación de procedencia académica de José de Cobaleda, vecino de Loja[10], o para una introducción de academia en verso que Francisco de Trillo y Figueroa publica en 1652 en sus *Poesías varias*[11].

En la segunda mitad de siglo se verifica también en Granada lo que puede interpretarse como un generalizado cambio de actitud en la difusión de las celebraciones académicas. Si hasta mediados del XVII las academias parecen desentenderse de la publicación de sus sesiones, confiando, como mucho, su fijación escrita al restringido cauce manuscrito, en los años 50 afloran sus posibilidades editoriales con un tipo de impreso que se dedica en exclusiva a la sesión académica, y reproduce, siquiera convencionalmente, su estructura[12]. En esta aceptación como costumbre

8 Paracuellos, Luis de, *op. cit.* (nota 5), h. 7 y fol. 115v.

9 Para la presencia de Soto en academias madrileñas hacia 1612 véase Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 100 y ss. Sobre Sebastián López Hierro véase Álvarez de Baena, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, ciencias, armas y artes*, ed. facs., Madrid, Atlas, 1973, vol. IV, pp. 322-323.

10 Se trata de un romance sobre un episodio de la vida de San Juan de Dios (ms. 4126 Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 150-152v) y una canción sobre Andrómeda (*ibídem*, fols. 33-34v, publicada en Serrano Castilla, Francisco, «Canciones de José de Cobaleda y Aguilar, poeta inédito del barroco español», *Archivum*, XXXIV (1984), pp. 305-307).

11 *Obras*, Gallego Morell, Antonio, ed., Granada, Universidad, 1951, pp. 151-152.

12 Puede ser orientativo Simón Díaz, José y Calvo Ramos, Luciana, *Siglos de Oro. Índice de justas poéticas*, Madrid, CSIC, 1962; Soledad Carrasco Urgoiti observa esta

editorial destacan las academias de ocasión, y en tal contexto debe considerarse el valor del impreso (de su capacidad de fijación y pervivencia y su carácter público) como agasajo y amplificación del elogio. Sin embargo, algunos impresos no parecen recoger academias de ocasión, lo cual hace pensar en el sentido de autoafianzamiento social que la celebración académica pudo tener por sí misma, con independencia de su asunto.

Para Granada se cuenta con ocho academias impresas[13], y todas presentan una estructura de sesión al parecer bastante estereotipada. Excluyendo textos que podrían considerarse periféricos (preliminares y poemas añadidos a la sesión, por intervención espontánea en algún asunto o en elogio a la academia, quizá ya para su publicación), se extrae, con ligeras variantes, el siguiente guión básico: una introducción del presidente, en verso y con partes musicadas al inicio, en el interior y al final; una intervención del secretario en prosa; luego, alternando con el vejamen, si lo hay, los poemas de la academia, seguido cada uno de unos versos del secretario de tono festivo; a veces se inserta en la serie de asuntos una o dos composiciones musicadas, dando lugar a dos o tres bloques de intervenciones separados por la música, que podría estar marcando un intermedio; por último, algún cierre laudatorio, casi siempre en verso, precedido del vejamen en algún caso en que no lo ha habido en el interior; con frecuencia otra composición con música concluye la sesión.

La introducción del presidente asume la convocatoria de los ingenios de la Academia. En ocasiones incluye una ficción alegórica, aunque sin

ausencia de impresos anteriores a 1650 y añade alguno más en «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp. 97-111.

13 *Academia que se celebró en... Granada... al nacimiento del príncipe don Carlos*, Granada, 1661; *Espejo poético en que se miran las heroicas hazañas y gloriosas vitorias ejecutadas y conseguidas por... don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque*, Granada, 1662; Cervantes y Ervías, Nicolás de, *Descripción de las fiestas que a... la Concepción de Nuestra Señora consagró el Real Convento de San Francisco de Granada... Y Academia que coronó las solemnidades*, Granada, 1662; *Festiva academia, celebridad poética...*, Granada, 1664; *Justa poética, lid de ingenios y celebrada academia en la Real Fábrica de Tabaco*, Granada, 1674; *Festiva Academia, celebrada en la real fortaleza del Alhambra*, Granada, 1681; *Plausible Academia, que se celebró en Granada, en casa de D. Antonio Montalvo de Fonseca, en demonstración festiva de sus desposorios con la señora D. Juana de los Ríos y Guzmán*, [1684]; *Académico obsequio, celebrado en casas del señor D. Alonso Verdugo de Albornoz... A las felicísimas bodas del señor D. Pedro Verdugo de Albornoz y Ursúa... con la señora D. Isabel María de Castilla Lasso de Castilla*, [1685]. Algunas observaciones sobre las Academias de 1661 y 1664 pueden verse en Rodríguez Sánchez de León, M.ª José, «La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces (1661, 1664 y 1672)», en Huerta Calvo, Javier; Boer, Harm den y Sierra Martínez, Fermín, eds., *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1989, vol. III, pp. 915-926.

la relativa complejidad imaginativa ni la vivacidad lingüística de los vejámenes. Así, en un sencillo hilo narrativo, la soledad del aposento, un paseo o el despertar del sueño permiten una visión sobrenatural, con frecuencia junto a una fuente o en un paraje natural. Aparecen ninfas o musas y, por supuesto, Apolo; a veces, alguna otra figura ligada al tema de la Academia, como Himeneo en una de asunto nupcial, o Hércules en la dedicada al Duque de Alburquerque, por su relación con los míticos orígenes de España y con los linajes que han ido entroncándose hasta llegar al homenajeado. En la Academia sobre la Inmaculada Concepción las visiones del parnaso pagano se sustituyen por motivos cristianos; así, la llamada «Idea» del Presidente, arrebatada por San Francisco en forma de serafín, ve en el empíreo a la Virgen según la iconografía concepcionista.

Desde el punto de vista de la ficcionalización, suele ser más elaborada la intervención del secretario, que salvo raras excepciones dota de un marco unitario la presentación de asuntos o poetas. De nuevo las escenas sobrenaturales son ingrediente habitual, aunque ya con tono desenfadado. En la academia de tema concepcionista, el secretario ensaya la sesión en el cuarto cielo ante Apolo y poetas antiguos y modernos. En la de 1681 presencia en sueños el diálogo entre el Placer y el Tiempo; el Placer va mostrando en un arca de mundi novi, o títeres, los tipos satíricos propuestos en los asuntos, y el Tiempo inspira los vejámenes a los poetas. En la academia de 1684 el secretario es sorprendido en una cueva por los dioses paganos, reunidos allí para las bodas de Tetis y Peleo; tras decretar los dioses la dedicación de la academia al festejo, la cueva de Peleo se convierte en el palacio del novio, y cada dios en uno de los poetas. En la academia de 1685 los ingenios granadinos se transforman en pastores de la Arcadia tras beber de una fuente. Sólo la de 1661 presenta un marco sin componentes fantásticos: atraída por la noticia de la academia, una plebeya multitud se congrega en casa del presidente; con él está un caballero venido de Madrid para elegir al cronista del nuevo príncipe, y distintos personajes del vulgo se ofrecen a informarle de los caballeros granadinos, haciendo con ello el vejamen de los poetas.

El vejamen debió de sentirse como forma obligada. No lo hay en la academia dedicada al Duque de Alburquerque, pero el secretario cree necesario justificar su supresión. Con variantes estructurales y de procedimiento, se halla en todas las demás. La celebrada en 1674 es una excepción en este panorama granadino: su vejamen aparece tras la serie de poemas, a cargo del fiscal. En las otras seis academias no hay fiscal. Ya señaló Carrasco Urgoiti la rotación que se establece en la de 1664[14]: el

14 Carrasco Urgoiti, Soledad, «La oralidad del vejamen de Academia», *Edad de Oro*, VII (1988), p. 54.

secretario hace el primer vejamen, y a partir de ahí cada poeta se lo da al siguiente; igual sistema se halla en las academias de 1681 y 1684 (en la primera, la condición femenina del último participante hace que, en vez de vejamen, reciba un elogio). En los otros tres casos el secretario asume íntegramente el vejamen, remitiendo de algún modo a la ficción-marco de la introducción.

Estas academias impresas plantean la cuestión de su posible relación con academias periódicas. La parquedad de testimonios manuscritos explícitos dificulta la indagación. Con todo, pueden tenerse en cuenta los dos últimos aspectos que abordaré sobre estos impresos: su orientación temática y los participantes.

Entre estas ocho academias las hay tanto de tema unitario como de tema vario, y ello a veces con independencia de los motivos que celebran. En cuatro de ellas los asuntos, serios y burlescos, se ciñen a un evento especial. Tres son hechos de alcance nacional —el nacimiento de Carlos II, el regreso a España del Duque de Alburquerque tras su Virreinato en México y un breve papal en apoyo de la fiesta de la Inmaculada Concepción—. En la primera se atisba un matiz político análogo al de las celebraciones ciudadanas por vicisitudes varias de la familia real, con la particularidad de tratarse aquí de una iniciativa privada, espontánea, aunque quizá no exenta de algún interés personal. En la segunda la relación con el contexto académico es evidente, dada la vinculación familiar entre el Duque, posiblemente no presente, y el anfitrión de la academia, sin duda enaltecido con tan preclaro parentesco. La tercera, la única de tema religioso, se integra en el programa festivo promovido por el Convento de San Francisco; ocupa aquí el lugar que solía tener en la fiesta religiosa la justa poética, y su celebración en la misma iglesia quizá le confirió un especial alcance público. Por último, la celebrada en 1685 remite a un acontecimiento local: el enlace que une a dos destacadas familias, la del Conde de Torrepalma y la de los señores de Gor, cuya significación en las letras granadinas se adentra en el siglo XVIII[15].

En las otras cuatro academias hay un despliegue temático variado, aunque con exclusión de lo religioso, lo cual las asemeja a lo que podrían haber sido sesiones periódicas. La celebrada en 1681 tiene el referente circunstancial del Carnaval pero éste no parece intrínsecamente asociable a una academia de ocasión; es la más homogénea de este grupo, pues su aparente variedad tiene en común la sátira de tipos. Más es-

15 Véase Marín, Nicolás, *Poesía y poetas del setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípode*, Granada, Universidad, 1971.

clarecedoras son las academias de 1664 y 1684. En la primera la dedicatoria revela que quiso agasajarse a dos invitados del anfitrión, pero éstos ni participan ni parecen condicionar la selección de asuntos, que apenas toca lo histórico-clásico y abunda en lo amoroso o galante y lo satírico y burlesco. En la de 1684 queda clara —por la dedicatoria— la imbricación entre academia de ocasión y academia ordinaria: «Dedico a V. M. esta celebridad poética que los canoros cisnes granadinos tenían no sólo destinada, sino dispuesta ya para su propia diversión, y el señor D. Martín Alfonso de la Cueva y Benavides solicitó cortesano se consagrase a los festivos desposorios» (fol. 2); resulta de ello una sesión con asuntos sobre el cerco de Viena, un suceso local, varios motivos clásicos y sólo dos sobre la boda, junto a los habituales temas amorosos, galantes y burlescos.

En los veinticinco años que abarcan estas academias impresas se ven implicados casi un centenar de nombres, de los cuales unos ochenta y cinco pertenecen a los autores que intervienen en la sesión académica. Con sólo una excepción, los participantes de la celebrada en 1674 no aparecen en ninguna otra academia impresa; esto, unido a las diferencias estructurales con respecto a las sesiones de las otras academias, sugiere un funcionamiento independiente, si es que no fue un hecho aislado. Por el contrario, las otras siete, sin llegar a una coincidencia total, muestran relevantes recurrencias. Extrayendo los nombres que aparecen en más de una academia se definen dos grupos de unas veinte personas, uno para el período de 1661-1664, y otro para el de 1681-1685, salvo tres o cuatro autores presentes en ambos; unos cinco o seis nombres están en todas las academias de un período o de otro. Una somera indagación sobre su extracción social confirma la presencia de miembros de familias destacadas en el plano local; en uno u otro grupo se encuentran varios participantes con hábito de órdenes militares, veinticuatrías o señoríos; no son, desde luego, todos, pero tampoco se trata de una figura aislada, a modo de mecenas. A esto se añade el posible peso de importantes instituciones ciudadanas (Universidad, Chancillería, Inquisición...). Por otra parte, la celebración de las academias en casas distintas, con presidentes y secretarios casi siempre distintos, desdibuja una hipotética continuidad, pero se sabe de academias cuyos cargos eran rotativos. La posibilidad de un fenómeno académico estable queda sugerida por la aprobación del impreso de 1684, firmada por un frecuentador de estos eventos, que declara no haber dudado nunca «que esta obra fuese de altura menos eminente, teniendo el fundamento de tan repetidas antecedentes experiencias» (h. 3). Justo en esa academia interviene el talaverano Vicente Díaz de Montoya, de quien se conserva una jocosa «Petición... pretendiendo ser admitido en

una asamblea de ilustres poetas que se celebraba en la Alhambra de Granada, cuya junta se llamaba el Palomar»[16]. Sin embargo, no se tienen más datos que aclaren las relaciones de al menos las academias impresas de los años 80 con esa posible formación estable.

Con todo, el presente panorama, que esperamos vaya siendo completado y precisado en futuras investigaciones, advierte sobre la vigencia y una relativa continuidad del fenómeno académico en Granada, que enlazará con las manifestaciones de la centuria siguiente.

16 Ms. 93-V1-12, Biblioteca Fundación Bartolomé March, fol. 203.

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

Alejandra Pacheco y Costa

Las páginas que siguen intentan realizar un acercamiento a las reescrituras de autos de Calderón de la Barca realizadas en el siglo XVIII. Para ello partimos de *Primero y segundo Isaac*, representado en Madrid en cuatro ocasiones a lo largo del siglo XVIII, un número considerable a juzgar por la cartelera del setecientos, a medio camino entre las seis representaciones de obras como *La cura y la enfermedad* o las dos de *El pastor Fido*[1]. Las de *Primero y segundo Isaac* tuvieron lugar en 1720 (José de Prado, teatro de la Cruz)[2], 1734 (Manuel de San Miguel, teatro de la Cruz)[3], 1741 (José de Parra, teatro de la Cruz)[4] y 1749 (José de Parra, teatro de la Cruz)[5]. A éstas habría que añadir la propuesta de representación de 1733 por la compañía de Manuel de San Miguel, que finalmente puso en escena *La vacante general*[6], y una representación de 1709. En este año, de forma excepcional, se representaron dos autos de Antonio de Zamora: *El Hospital General* y *La cuarta parte del mundo*[7]. Sin embargo, una vez

1 García Ruiz, Víctor, «Los autos sacramentales en el XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (1994), pp. 61-82, p. 70. Nos centramos de forma exclusiva en las representaciones que tuvieron lugar en Madrid, ya que, al ser ésta la única ciudad de España en la que se representaron autos en las fiestas del Corpus a lo largo de todo el siglo XVIII hasta su prohibición en 1765, los datos acerca de dichas representaciones son más completos que en otros casos. Sobre las prohibiciones véase Esquer Torres, Ramón, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», *Segismundo*, 2 (1965), pp. 187-226.

2 Andioc, René y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, t. I, p. 99.

3 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 177.

4 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 207.

5 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 227.

6 Varey, John, Shergold, N. D. y Davis, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis Books, 1994, p. 208.

7 Shergold, N. D., Varey, John y Davis, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1985, p. 14: «Al año siguiente de 1709 hubo larga disputa sobre los autos sacramentales que se destinaban a ser representados en los corrales de comedias. Penón, actuando como arrendador, pidió permiso para hacer representar dos autos de don Antonio de Zamora, *El Hospital General* y *La cuarta parte del mundo*». Véase también pp. 122 y ss.

comenzadas las representaciones, éstos hubieron de ser sustituidos, a petición de Juan Antonio Penón, por *El pleito matrimonial* y *Primero y segundo Isaac*, «para que por este medio se pueda resarcir el daño recibido y el que se pueda recebir de no ejecutarse así»[8].

Como suele suceder en el Corpus madrileño, existe una amplia documentación referente a estas representaciones, especialmente en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (en adelante BHM) y los documentos pertenecientes al legado Barbieri en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM)[9]. En los cuadernillos correspondientes al Corpus de 1720 aparece un comentario interesante: junto al título de los dos autos que se pusieron en escena, *El laberinto del mundo* y *Primero y segundo Isaac*, se lee «compuesto por Zamora», autor también del entremés y fin de fiesta para ambas obras[10]. Cabe preguntarnos desde qué punto de vista se entiende este término de «composición» respecto al texto calderoniano: ¿una nueva versión del auto, o tan sólo una actualización? El mismo hecho de «componer» es ambiguo, ya que «unas veces es mero sinónimo de arreglar, por ejemplo en el caso de una obra ya antigua, y otras equivale a producir o redactar enteramente una comedia»[11]. Es por esta razón por lo que empleamos el término «reescritura» para referirnos, en general, a estas «composiciones» de naturaleza poco definida y límites ambiguos, en cuyas características intentaremos profundizar.

Como punto de partida, no es extraño encontrar el nombre de Antonio de Zamora asociado a las fiestas del Corpus dieciochesco. De hecho, como ya hemos comentado, suyos fueron los dos autos representados, si bien con poca fortuna, en 1709, y no cabe duda de que, de entre todos los dramaturgos del XVIII, Zamora es junto con Cañizares el más cercano al mundo calderoniano, como se ha señalado en numerosas ocasiones[12]:

8 Shergold, Varey y Davis, *op. cit.* (nota 7), p. 127. En todas las citas de textos de los siglos XVII y XVIII modernizo grafías, acentuación y puntuación, manteniendo los rasgos que caracterizan dichos textos desde el punto de vista filológico.

9 Para una sucinta descripción de estos fondos, véase García Ruiz, *op. cit.* (nota 1), p. 65, así como la edición del Legado Barbieri llevada a cabo por Emilio Casares (Asenjo Barbieri, Francisco, *Documentos sobre música española y epistolario (legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, 2 vols.).

10 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, pp. 97-99.

11 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 24.

12 Véase Trifilo, Samuel, «Influencias calderonianas en el drama de Zamora y de Cañizares», *Hispanofila*, 11 (1961), pp. 39-46; Mérimée, Paul, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, 1983, y Mancini, Guido, «Sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985*, Abano Terme, Piovan Editore, 1988, pp. 255-265, entre otros.

> Antonio de Zamora es el dramaturgo que sirve de puente entre dos siglos y entre dos dinastías: próximo a los círculos palaciegos, proporciona obras para el teatro del Buen Retiro tanto en tiempo de Carlos II como después con Felipe V. Es el último de los poetas oficiales de la Corte. Seguidor de la escuela calderoniana, va desarrollando y perfeccionando temas sólo apuntados por autores anteriores, y evoluciona al mismo tiempo que la sociedad[13].

La relación de dependencia de Zamora respecto de Calderón apenas se discute. Sin embargo, al tratar de establecer una nómina de sus autos sacramentales, encontramos división de opiniones. En su cronología de las obras fechadas, Mérimée[14] contabiliza un total de nueve:

— *La menor edad del hombre (1687)*
— *Las bodas del cordero (1690)*
— *La honda de David (1694)*
— *El hospital general (1694)*
— *El templo vivo de Dios (¿1698?)*
— *La cuarta parte del mundo (1709)*
— *El laberinto del mundo (1720)*
— *El primero y segundo Isaac (1720)*
— *El primer refugio del hombre y probática piscina (1720).*

Jerónimo Herrera añade a esta lista *Venir el amor al mundo*, con censuras y aprobaciones que datan de 1703[15]. En ambos casos encontramos los tres autos de origen calderoniano fechados en 1720. La dificultad de determinar hasta qué punto la mano de Zamora modificó estas obras, en concreto *Primero y segundo Isaac*, viene sobre todo de que no se ha podido localizar el manuscrito correspondiente a dicha versión, perdida también para el *Primer refugio del hombre y probática piscina* y *El laberinto del mundo*. Caso distinto es el de otras obras calderonianas que también fueron objeto de reescrituras a lo largo del XVIII, como *El cubo de la Almudena* de Ramón de la Cruz, conservado en BHM[16] y representado en 1760[17]. Otro de estos autos, *El día mayor de los días*, representado en 1710, 1719, 1733, 1742 y 1753[18], es también interesante, ya

13 Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. XXVI.
14 Mérimée, *op. cit.* (nota 12), pp. 479-480.
15 Herrera Navarro, *op. cit.* (nota 13), p. 490.
16 Signatura Tea 1-98-3.
17 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 244.
18 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. II, p. 690.

que de él se conservan dos manuscritos distintos en BHM[19], y ambas versiones, las dos sin firmar —aunque sí fechadas en 1733—, presentan diferencias significativas, ya que mientras una de ellas apenas se aparta del texto de Calderón (B), la otra ofrece un número considerable de versos añadidos (A).

También de *Primero y segundo Isaac* se conserva un manuscrito en BHM[20], en el que no aparece ninguna fecha, autor, aprobaciones ni licencias. La letra, con todo, apunta a que se trata de una copia del siglo XVIII. Además,

> parece copia para algún director de compañía, habida cuenta de las acotaciones introducidas, del cambio de lugar de algunas de ellas, de los recuadros que incluyen algunos versos (¿para ser omitidos?), [y] de la página intercalada entre 29v y 30r.[21]

Lo cierto es que, de todos los testimonios conservados de este auto, la versión de BHM es la que presenta un mayor número de variantes con respecto a los demás, algo común a parte de los manuscritos pertenecientes al fondo de esta biblioteca: «El texto de los manuscritos del siglo XVIII para uso de actores presenta variantes, muchas veces para introducir partes musicales, no especificadas en los originales»[22]. A la hora de analizar las variantes del texto de BHM con respecto al resto de testimonios del auto, vemos que éstas son de diferente naturaleza[23]:

—Variantes léxicas, es decir, cambios de una palabra por otra. En ocasiones no suponen un gran cambio desde el punto de vista del cómputo silábico del verso o del contenido del pasaje. Así sucede, por ejemplo, en

> v. 1090, «no sólo *digna a su fama*» > *digna su fama*[24].

19 Signatura Tea 1-23-9 A y B.

20 Signatura Tea 1-137-4. Descrito por Rull, Enrique y Torres, José Carlos de, «Manuscritos claderonianos de autos sacramentales (II)», *Segismundo*, 8 (1972), pp. 91-134, p. 109. En adelante nos referiremos a este testimonio como BM, la misma denominación que recibe en la edición del auto elaborada por Cilveti y Arias (Calderón de la Barca, Pedro, *Primero y segundo Isaac*, Pamplona y Kassel, Universidad de Navarra y Reichenberger, 1997).

21 Cilveti y Arias, en Calderón, *op. cit.* (nota 20), p. 27.

22 Rull y Torres, *op. cit.* (nota 20), p. 92.

23 En adelante utilizamos como edición de referencia la de Cilveti y Arias, Calderón, *op. cit.* (nota 20), tanto en la fijación del texto como en la numeración de los versos.

24 En este verso, la edición de Cilveti y Arias lee «digna de su fama», lo que da lugar a un verso hipermétrico.

En alguna ocasión se convierte un verso regular en hipométrico o hipermétrico, como en el verso 1511:

«Como... (¡qué angustia, qué ansia,)» > (¡Qué angustia, qué ansia,)

—Otro tipo son los añadidos a las acotaciones, sobre todo los referidos a las disposiciones escénicas en el momento en que se incorpora alguna danza con música. Así lo vemos, por ejemplo, en la entrada de los pastores junto con Rebeca, a partir del verso 841. Señalamos como ejemplo el siguiente pasaje:

[Leví] Pardiez, Batuel, que el día
que con Rebeca a estos prados
a ver mieses y ganados
venís, es tal la alegría
de todos sus moradores
que dejando las cabañas
descienden de las montañas
a coronarla de flores (vv. 851-860).

Correspondiendo a los cinco primeros versos, leemos al margen en BM, respectivamente: «Bajar» (v. 851), «Ala» (v. 852), «hechas y desechas» (v. 853), «corro» (v. 854) y «subir y bajar» (v. 855), indicaciones claras de movimientos escénicos relacionados con la danza que han emprendido los pastores y villanas desde su entrada en escena (el «cantando y bailando» de la acotación anterior); y el baile debía continuarse durante la conversación entre Leví y Batuel. En este sentido conviene recordar que buena parte de los manuscritos teatrales que componen el fondo de BHM habían pertenecido a compañías de actores, lo que explica estas indicaciones que no aparecen en ningún otro testimonio de la obra, y que tanta relación guardan con su puesta en escena:

> El desaparecido teatro de la Cruz [donde tuvieron lugar las representaciones de *Primero y segundo Isaac* el siglo XVIII] abasteció con abundante material los fondos teatrales de esta biblioteca. La parte del material consultado que data del siglo XVIII puede ser útil para el estudio de las representaciones de los autos calderonianos en la época de los Borbones hasta su prohibición en el año 1765.[25]

25 Rull y Torres, *op. cit.* (nota 20), pp. 91-92.

—El último caso de variantes que vamos a comentar, tal vez el más significativo, son unos versos añadidos a la obra que no aparecen en ningún otro testimonio. En concreto nos referimos a una página añadida al manuscrito de BHM, intercalada entre 29v y 30r, y escrita por una mano distinta de la del resto de la copia. El pasaje se intercala en la parte final del sueño de Eliazer, después de las intervenciones del ángel, Adán, Abel y David. En el texto calderoniano esta escena concluye con los versos cantados por los cuatro junto con la música: «Atiende, Eliazer, a la suma importancia / que incluye el misterio de las bodas que tratas» (vv. 1177-1178), para dar paso a la sucesión:

[Ángel] La señal que al cielo pides
será en aquestas montañas...
[Adán] ...la serrana que halles más
liberal, piadosa y franca.
[Abel] Que así conviene que sea
aun la sombra de quien nazcan...
[David] ...luz de luz, y Dios de Dios,
al mundo sus esperanzas.
[Los 4 y músicos] Atiende, Eliazer, a la suma importancia
que incluye el misterio de las bodas que tratas
(vv. 1179-1188).

En BM estos diez versos están encerrados en un recuadro, encima del que aparece escrito «Area», en referencia al contenido de la hoja intercalada en este punto en el manuscrito, que contiene un recitativo y un aria para el ángel. Si entendemos que los versos en recuadro debían cambiarse por los contenidos en esta hoja suelta, las intervenciones del ángel, Abel, Adán y David se sustituirían por el recitativo y aria del ángel, tras el cual se cerrarían los carros y despertaría Eliazer. Los versos añadidos son los siguientes:

[Recitado Ángel] Atiende, oh Eliazer, a quien te nombra,
las nieblas disipando de la sombra
que, apacible, obscurece tu sentido,
y escucha la señal que has pretendido.
La serrana que vieres más piadosa,
más liberal, más franca y dadivosa,
esa tu elección sea
para que tierra, cielo, y hombre vea
que aun en sombras de luz tan peregrina,
ama lo humilde la bondad divina.

Area	[al margen]
Unión tan venturosa	Al sueño se entr[ega]
dirige la alta esfera,	tranquilo y suave
y en ella el mundo espera	que cándido ave
su amada libertad.	las dudas sosiega
·//·	de su voluntad
Opreso el hombre gime	·//·
de aleve dueño injusto,	Pues provido el ci[elo]
mas ya el horror a gusto	de el hombre al desi [¿]
conmuta una piedad	por obra tan grav[e]
	dará libertad.

Ciérranse los carros; el ángel y despierta Elia[zer][26].

Este añadido es de naturaleza musical, cosa que resulta indiscutible, ya que «area» es sinónimo de «aria» a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y los versos citados se inscriben dentro de la forma de recitativo y aria, de origen italiano. Según la convención de la ópera italiana desde mediados del siglo XVII, el recitativo se concebía como el vehículo de la narración y del diálogo, con o sin acompañamiento instrumental, en una estilización del discurso hablado. En cuanto al aria, consistía en la expresión cantada de los afectos, con acompañamiento instrumental[27], y en una estructura musical A-B-A rígida. La introducción de esta forma en el mundo escénico hispano se realizó a través de las compañías italianas que tuvieron su sede en Madrid desde el siglo XVII, aunque su adaptación no respetó, durante esta centuria, los moldes itálicos:

> The musical style for theatrical songs in the period from 1650 to 1675 did not become 'Italianized', although externally Italianate forms (recitative, laments) were adopted by the Spaniards. [...] This problem is particularly acute in attempts to define Spanish

26 Los signos que hemos transcrito como ·//· no son meras divisiones entre estrofas, sino que responden a una grafía musical ampliamente utilizada en el siglo XVIII que indica una repetición. Es decir, los cuatro versos primeros (cinco si seguimos el texto al margen) se repetirían por entero antes de pasar a los cuatro últimos. Asimismo, hemos intentado respetar las dos columnas que aparecen en el manuscrito, teniendo en cuenta que la de la derecha parece posterior a la de la izquierda, y no es posible saber si estaban pensadas para cantarse de forma consecutiva o no.

27 «Tal diferenciación expresiva entre *arioso* y *stile recitativo*, entre homofonía *cantable* y *declamatoria*, resultará también significativa desde el punto de vista histórico-formal. Cabe así señalar, por un lado, la futura separación de *aria* y *recitativo*; este último soporta entonces la acción argumental» (Kühn, Clemens, *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Labor, 1994, p. 51). Véase también García Ruiz, «Un Calderón dieciochesco: el auto *La segunda esposa* en versión de José Parra (1750)», *Criticón*, 53 (1991), pp. 109-122, pp. 114 y 116.

> recitative. In so many cases, it does not resemble the Italian form that inspired it. While the stage directions in many of the plays specify the 'estilo recitativo', and a few scores bear the designations 'recitativo' or 'recitado', these examples of the genre differ considerably from the Italian paradigm[28].

En el siglo XVIII, sin embargo, la influencia italiana sobre la música practicada en España es más fuerte. Basta consultar las listas de los músicos que componían la Capilla Real para observar cómo cerca de la mitad de los instrumentistas de cuerda de la misma tenían apellido italiano. Desde un punto de vista literario, en el fragmento que comentamos se observa cómo el texto del recitado apenas se aparta de los versos calderonianos a los que sustituye, mientras que el aria parece resumir la importancia de la acción y del pasaje desarrollado. De hecho, su intercalación en este momento de la obra no es gratuita, ya que cierran la escena central del auto, que es la más trabajada desde el punto de vista escénico y musical. En este aspecto, sin embargo, no podemos saber qué parentesco había entre este recitado y aria y sus modelos italianos, ya que la única fuente musical para *Primero y segundo Isaac* datada a comienzos del siglo XVIII, incluida en el Manuscrito Novena, no ofrece música para estos versos[29].

Este tipo de añadidos de índole musical no es ajeno a otras obras calderonianas: García Ruiz[30] señala que en el manuscrito de *El pleito matrimonial* copiado en 1728 se introducen recitados y arias, en un proceso de evolución del auto sacramental manifestado por una mayor importancia de las partes musicales dentro de la obra: «introduce una muy considerable amplificación musical (recitados y arias, crecimiento de la orquesta) y textual, con escenas completamente nuevas»[31].

La versión de *El cubo de la Almudena* de 1760 de BHM, de Ramón de la Cruz, reseñada con anterioridad, ofrece variantes de mayor importancia con respecto al texto calderoniano que las que encontramos en *Primero y segundo Isaac*, y entre ellas hay añadidos de tipo musical, como el canto de los cuatro sentidos ante la Apostasía, aunque en este caso no se presenta bajo la forma de recitativo y aria. Caso más cercano al de *Primero y segundo Isaac* es el de *El día mayor de los días*, y

28 Stein, Louise, *Songs of mortals, dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 185-186.

29 Calderón de la Barca, Pedro, *Primero y segundo Isaac*, ed. musical Álvaro Torrente, eds. literarios Zafra, Rafael y Borrego, Esther, Madrid, Fundación Caja Madrid y Alpuerto, 2001.

30 García Ruiz, *op. cit.* (nota 1), pp. 73-74.

31 García Ruiz, *op. cit.* (nota 1), p. 73.

en concreto la primera de las dos versiones comentadas de BHM (sign. Tea 1-29-9 A). Se trata de versos cantados por la Ley Natural (fol. 12v), la Ley Escrita (fol. 21v-22r) y la Ley de Gracia (fol. 33r). La extensión de cada una de estas intervenciones es considerable: quince versos para la Ley Natural, veintitrés para la Ley Escrita y dieciocho para la de Gracia. Las tres responden, como en el caso de *Primero y segundo Isaac*, a la forma de recitativo y aria. La fecha de este manuscrito es 1733, bajo autorización de José de Cañizares. En la documentación del Corpus de ese año encontramos un dato significativo: al pago del sainete a I. Zerquera se le añade el abono a Cañizares de la letra para la música del auto[32]. No se trata, por tanto, del pago por un auto entero, sino tan sólo del texto para un pasaje concreto, añadido y con la función de cantarse: no nos queda duda de que se refiere a los versos cantados que hemos comentado, y quizá al resto de añadidos musicales. Asimismo, la fecha del manuscrito nos acerca a una de las representaciones dieciochescas de *Primero y segundo Isaac*, la de 1734, por la compañía de Manuel de San Miguel.

Queda por resolver una cuestión: el manuscrito de BHM de *Primero y segundo Isaac*, ¿fue el que sirvió para la representación de 1720, «compuesta por Zamora», o puede responder a la de 1734? La similitud entre los versos añadidos a *Primero y segundo Isaac* y los que atribuimos a Cañizares en *El día mayor de los días* tan sólo un año antes apuntarían a favor de considerar el manuscrito BM como el correspondiente a la representación de 1734. Sin embargo, no debemos olvidar que éstos aparecen en una hoja añadida, claramente posterior a la redacción del resto del manuscrito. ¿Significa esto que el manuscrito se relaciona con la representación de 1720, y que posteriormente se le añadiría esta hojilla que comentamos? En este sentido, el añadido podría corresponder incluso a la representación de 1749, en la que la música corrió a cargo del compositor José de Nebra[33], quien, dada su formación e importancia en el mundo musical madrileño de la época, bien pudo estar detrás de posibles modificaciones del texto calderoniano que conllevaran una ampliación de las partes musicales. Esto plantearía a su vez otro problema: si el manuscrito del que hablamos corresponde a la representación de 1720, esto es, sin contar con la hoja añadida, podría tratarse de la reelaboración de Zamora. Sin embargo, los cambios y variantes que hemos reseñado difícilmente suponen una variación sobre el texto cal-

32 Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 2), t. I, p. 171.

33 Álvarez Martínez, María Salud, *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 54. Véase también García Ruiz, *op. cit.* (nota 27), p. 119.

deroniano. Si utilizamos los términos de García Ruiz[34], estaríamos ante una «sobreelaboración» del auto más que ante una «reelaboración», ya que ésta conllevaría un alejamiento de la estructura original del mismo. Aun así, las variantes que hemos visto son mínimas, si tenemos en cuenta las modificaciones que, según García Ruiz, se encuadran en el ámbito de la «sobreelaboración»: «cualquier tipo de modificaciones (supresiones, adiciones, personajes nuevos, introducción de textos de otros autos, aumento de las partes musicales) pero con la condición de mantener la estructura general del auto original y por tanto su relación dependiente con él»[35]. Este concepto estaría más cerca, por ejemplo, de lo que encontramos en la versión de Ramón de la Cruz sobre *El cubo de la Almudena* que hemos citado. ¿Pudo ceñirse la «composición» de Zamora a variaciones tan escasas como las que encontramos en el manuscrito BM, y más aún si lo comparamos con otros conservados en esta misma biblioteca?

En este sentido, la escasez de datos acerca de la procedencia de los manuscritos que integran el fondo de BHM y la de la autoría y datación del manuscrito BM suponen un serio obstáculo en la aclaración de los interrogantes planteados. Consideramos, pues, que la única vía posible para llegar a alguna conclusión deriva de su interrelación con otros manuscritos del mismo fondo. A modo de hipótesis conclusiva, y a falta del necesario estudio codicológico y grafológico, somos partidarios de considerar BM, sea o no obra de Zamora, como el manuscrito que pudo corresponder a las representaciones de *Primero y segundo Isaac* del primer tercio del siglo XVIII, mientras que la hoja intercalada se añadió en un momento posterior, en torno a 1730-1740, y muy posiblemente se utilizó en las representaciones de 1734 ó 1749.

34 *Op. cit.* (nota 1), p. 71.
35 *Op. cit., ibídem.*

El Erasmismo en los *Entremeses* de Cervantes

Chul Park

La importancia de los estudios sobre el erasmismo[1] en el mundo literario de Cervantes ha alcanzado relevancia en los últimos años. Así, se ha convertido en un campo de investigación muy discutido por la crítica al que se han dedicado numerosos estudios.

En 1925 Américo Castro publicó *El Pensamiento de Cervantes*, en el que vio a Cervantes no como un contrarreformista, sino como un pensador y un reformador inhibido solamente por la censura y las autoridades.

En el artículo «Erasmo en tiempo de Cervantes», Américo Castro mantiene que López de Hoyos, el maestro de Miguel de Cervantes, se sabía a Erasmo y debió trasmitírselo en algún sentido a su discípulo «caro y amado»: en él depositó los gérmenes de ese cristianismo orientado más hacia el espíritu que hacia las prácticas, y «con escasa estima por los frailes»[2].

Américo Castro llama la atención de manera particular hacia el libro de fray Felipe de Meneses «*Luz del alma cristiana*» que constituyó uno de los cauces que alimentaron en Cervantes formas de espiritualidad religiosa, muy distintas de las que a comienzos del siglo XVII dominaban casi exclusivamente en el ámbito del Imperio español. Américo Castro mantiene que el erasmismo cervantino se inicia en el trato con López de Hoyos, y la cita del libro de Meneses responde a un complejo de simpatías y preferencias del erasmismo[3].

1 Erasmo es considerado como el creador e impulsador de la renovación del cristianismo humanista en el siglo XVI. La filosofía de Cristo que Erasmo divulgaba era un intento de aunar filosofía y fe, pues era un humanismo cristiano. Erasmo permaneció fiel a la Iglesia católica pero criticándola salvajemente. El erasmismo buscó una reforma del cristianismo. Denunciando la hipocresía de los clérigos, procuró una religión sincera, según los ideales de caridad de la iglesia primitiva, próxima al verdadero cristianismo (Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1991).

2 Dámaso Alonso considera probada por Américo Castro la huella erasmiana en Cervantes; «algo de la admiración erasmiana de López de Hoyos —dicen sus palabras— pasó a su discípulo, y no sólo lejana admiración sino muy posiblemente lectura». (*Cfr.* Abad, Francisco, «Las ideas lingüísticas y el erasmismo de Cervantes», en *Actas del III CIAC*, Barcelona, Anthropos, 1993).

3 Américo Castro concluye diciendo que, en efecto, el cristianismo de Cervantes resulta esencialmente erasmista, y menciona algunas convergencias ideológicas con el

En relación con el mismo tema José Antonio Maravall dice: «La inadptación y disconformidad del pensamiento del Quijote respecto a la situación social rebosa en todas las páginas del libro»[4].

El hispanista francés Marcel Bataillon publicó en 1937 su *Erasmo y España*, donde dedica su último capítulo a Cervantes, representante del erasmismo español. Cervantes, como Erasmo, se opone a la vida monástica, al concepto de autoridad religiosa. No consta el contacto directo de Cervantes con las obras de Erasmo, prohibidas todas ellas en España en la segunda mitad del siglo XVI. Pero es seguro el contacto indirecto, a través de su maestro López de Hoyos, o por *la Censura de la locura humana y excelencias della* de Jerónimo de Mondragón, especie de adaptación de *Elogio de la Locura*[5].

Así, la mayoría de los cervantistas están de acuerdo con la íntima depedencia del pensamiento de Cervantes con el humanismo erasmista del siglo XVI[6]. En este trabajo hemos de apreciar la trascendencia de la visión satírica que se expresa en el entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo* respecto a la realidad política de la España de Felipe II y su heredero. Según Agostini del Río, este entremés no está exento de cierto eco erasmista[7]. En este sentido, he seleccionado *La elección de los alcaldes de Daganzo*, que se considera más significativo para la influencia erasmista sobre los entremeses de Cervantes.

Hasta ahora ha habido en gran parte una tendencia a buscar solamente la broma y humorada en los entremeses cervantinos. Pero se sospecha que Cervantes no se propone hacer sólo «un simple cuadro de costumbres aldeanas».

El asunto de *La elección de los alcaldes de Daganzo* parece haber sido un invento de Cervantes. Recordemos el argumento: los regidores del pue-

Elogio de la locura. Sin Erasmo Miguel de Cervantes no habría sido como fue; así, en un libro que escribió en 1925 Américo Castro proclamaba la filiación renacentista del autor estudiado, e insistía en su «cristianismo... simple», un cristianismo de «San Pablo y no Santiago Matamoros», de «castidad y caridad y no abstinencias ni teologías» (Castro, Américo, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, p. 251)

4 *Cfr.* Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.

5 *Cfr.* Vilanova, Antonio, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Agustín Núñez, 1949.

6 La mayoría no tiene duda de que Cervantes leía muchísimo y era uno de los hombres intelectualmente mejor formados de su época. Cervantes vivía y escribía sus obras cuando Europa estaba organizándose rápidamente, de acuerdo con las nuevas formas políticas del Renacimiento. (*Cfr.* Bataillon, Marcel, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 2000).

7 *Cfr.* Zimic, Stanislav, «Sobre dos entremeses cervantinos: *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El rufián viudo*», *Anales Cervantinos*, Madrid, CSIC, XVIII (1979-1980).

blo de Daganzo, Panduro y Algarroba, y el bachiller Pesuña, asistidos por el escribano Estornudo, improvisan un tribunal para nombrar alcalde. El proceso da comienzo con la entrevista de candidatos, Humillos, Jarrete, Berrocal y Rana, quienes pasan a exponer las razones de sus merecimientos.

Antes de aparecer los candidatos en escena, nos asombramos al ver a los miembros del tribunal enredados en unas conversaciones muy ridículas. El regidor Algarroba esgrime como argumento esencial su limpieza de sangre. Aquí no es difícil advertir la burla del autor.

ALGARROBA: *Cristiano viejo soy a todo ruedo*
y creo en Dios a pies jontillas.
BACHILLER: Bueno;
no hay más que desear.
ALGARROBA: Y si por suerte
hablé mal, yo confieso que soy ganso,
y doy lo dicho por no dicho.
ESTORNUDO: Basta;
no quiere Dios del pecador más malo
sino que viva y se arrepienta.
ALGARROBA: Digo que vivo y me arrepiento, y *que conozco*
que el Cielo puede hacer lo que él quisiere,
sin que nadie le pueda ir a la mano,
especial cuando llueve.
PANDURO: De las nubes
Algarroba, cae el agua, no del cielo.

En los versos subrayados «Cristiano viejo soy a todo ruedo...y creo en Dios a pies jontillas...conozco que el Cielo puede hacer lo que quisiere...», Cervantes destaca con muy fina sátira que el cristiano viejo tiene absoluta prioridad en esa sociedad, incluso respecto a la creencia en Dios. La reacción de Panduro es muy racional y científica, sin tener fe ciega en el Cielo diciendo «el agua no cae del cielo sino de las nubes.» Aquí, Cervantes se burla de la fé ciega, y a su vez elogia el conocimiento científico en voz de Panduro.

Recordemos la pregunta que Rana hace a Humillos, al burlarse de la ignorancia de Humillos: «¿Y con eso pensáis de ser alcalde?».

BACHILLER: ¿Sabéis leer, Humillos?
HUMILLOS: No, por cierto,
ni tal se probará que en mi linaje
haya persona tan de poco asiento,

que se ponga a aprender esas quimeras,
que llevan a los hombres al brasero,
y a las mujeres a la casa llana.

BACHILLER: ¿Y cuáles cosas son?

HUMILLOS: Sé de memoria
todas cuatro oraciones, y las rezo
cada semana cuatro o cinco veces.

RANA: *¿Y con eso pensáis de ser alcalde?*

Aquí Humillos no se atreve a mencionar los nombres de sus ascendientes, sino que basa sus méritos en la obsesiva insistencia de ser cristiano viejo, y en no saber leer. Realmente, Humillos no sabe leer.

La ironía de Cervantes se transforma en intención satírica cuando el personaje justifica su analfabetismo diciendo que saber leer es cosa que lleva a los hombres a la Inquisición, y a las mujeres al prostíbulo. La sátira cervantina se revela aquí solidaria con las más típicas premisas erasmistas[8].

En realidad, los méritos de Humillos para aspirar al cargo municipal son saber rezar cuatro oraciones, pues con eso y con ser cristiano viejo se atrevería a ser un senador romano. Es decir, estamos ante la sátira profunda pero sin perder de vista la nota de humor. Cervantes suaviza el denso contenido ideológico con la comicidad y la soltura que exige el entremés. El orgullo con que Humillos ostenta su ignorancia y su desprecio por la cultura, no sólo como prueba de su ortodoxia religiosa, sino como evidencia de su aptitud mental, profesional y cívica, merece un puesto honorífico en la literatura satírica del Siglo de Oro[9].

Como es sabido a partir del reinado de Felipe II, el conflicto de castas se agrava con los expedientes de limpieza de sangre y la dificultad de probar una procedencia genealógica impecable[10].

A diferencia de Humillos, Jarrete afirma estar iniciado en las primeras letras. «Yo, señor Pesuña, sé leer, aunque poco; deletreo y ando en el be a, ba bien ha tres meses, y en cinco más daré con ello a un cabo...». Pero, como los demás personajes, también Jarrete hace profesión de cristiano viejo: «Yo soy cristiano viejo como todos»[11].

8 Erasmo, amante de la paz y defensor de las letras, se pasó la mayor parte de su vida adulta tratando de escapar al ambiente de intolerancia y crueldad. Sus críticas a los monjes ignorantes estaban inspiradas ante todo por su amor a las letras clásicas, que los monjes despreciaban o atacaban (*Cfr.* Durán, Manuel, «Erasmo y Cervantes: Fervor, Ironía, Ambigüedad», en *Cervantes: su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Criado del Val, Manuel, Madrid, EDI-6, 1981).

9 Zimic, Stanislav, *op. cit.* (nota 7), p. 123.

10 *Cfr.* Castillo, Alberto, *Entremeses*, Madrid, Akal, 1997.

11 Américo Castro ha expuesto en varias de sus obras, especialmente en *De la edad conflictiva* (Madrid, Taurus, 1961), cómo el sentimiento de la honra y de la limpie-

Con Jarrete, Cervantes tipifica la figura del aldeano bruto y fanfarrón: «además de esta ciencia que ya aprendo, sé calzar un arado bravamente y herrar, casi tres horas, cuatro pares de novillos briosos y carreros: soy sano de mis miembros, y no tengo sordez ni cataratas, tos ni reumas... y tiro con un arco como un Tulio».

JARRETE: Yo, señor Pesuña?,
sé leer, aunque poco; deletreo
y ando en el be a, ba bien ha tres meses,
y en cinco más daré con ello a un cabo.
Y además de esta ciencia que ya aprendo,
sé calzar un arado bravamente
y herrar, casi tres horas, cuatro pares
de novillos briosos y carreros.
soy sano de mis miembros, y no tengo
sordez ni cataratas, tos ni reumas
y soy cristiano viejo como todos,
y tiro con un arco como un Tulio.

ALGARROBA: *¡Raras habilidades para alcalde,*
necesarias y muchas!

El regidor Algarroba comenta con ironía, diciendo «Raras habilidades para alcalde...». Cervantes destaca satíricamente la asociación de esas raras habilidades con la condición de cristiano viejo, como calificativos de igual importancia para desempeñar la alcaldía. Humillos es un ignorante por causa de sus prejuicios religiosos y sociales, mientras que Jarrete lo es por una condición mental endémica.

Por otra parte, los candidatos a la alcaldía se afanan en recordar a cada paso que son cristianos viejos, y, sobre todo, en hacer que los demás lo crean. La ostentación llamativa de la cristianidad vieja no es de ningún modo un sinónimo del genuino sentimiento religioso. Los electores comparten plenamente esta obsesión, pues existía en toda España el horror a la herejía y la obsesión por la limpieza de sangre.

Desde la perspectiva irónica Cervantes contempla a sus personajes al hacerlos proclamar: «Soy cristiano viejo, como todos». Jarrete defiende su limpieza de sangre y abandona sus continuas dudas sobre su ascendencia[12].

Berrocal, el tercer candidato, representa otra clase de invalidez o extravío mental. Toda su virtud se limita a entender de vino y a diferen-

za de sangre afecta la estructura de la vida española en los siglos XVI y XVII (Alberto Castilla, *Entremeses*, Madrid, Akal, 1999).

12 Zimic, Stanislav, *op. cit.* (nota 7), p. 123.

ciarlos por el gusto. Probablemente Berrocal es un alcohólico. Parece que se encuentra borracho en el instante mismo de defender su candidatura. Lo sugiere fuertemente su conducta agresiva y amenazadora.

BERROCAL: Tengo en la lengua
toda mi habilidad y en la garganta;
no hay mojón en el mundo que me llegue;
sesenta y seis sabores estampados
tengo en el paladar, todos vináticos.

ALGARROBA: ¿Y quiere ser alcalde?

BERROCAL: Y lo requiero:
pues cuando estoy armado a lo de Baco,
así se me aderezan los sentidos
que me parece a mí que en aquel punto
podría prestar leyes a Licurgo
y limpiarme con Bartulo.

PANDURO: ¡Pasito, que estamos en concejo!

BERROCAL: No soy nada
melindroso ni puerco; sólo digo
que no se malogre mi justicia,
que echaré el bodegón por la ventana.

BACHILLER: ¿Amenazas aquí?...

En efecto, con total franqueza Berrocal promete gobernar el pueblo por inspiración exclusiva de los muchos «sabores vináticos». En *La eleccion de los alcaldes de Daganzo* los tres candidatos, Humillos, Jarrete y Berrocal son símbolos del cerrado dogmatismo y del fanatismo religioso, de la ignorancia y de la tontería irremediable, con que se acostumbra a gobernar al pueblo, según Cervantes[13].

Rana, cuarto candidato y figura central de este entremés, suele verse como un personaje idealizado por Cervantes a causa de su lenguaje. El concepto de justicia, enteramente representativo, no nos sorprende, si escuchamos el discurso que Rana hace ante el tribunal, cuando se presenta como candidato a la alcaldía:

13 *El elogio de la locura* se titula en latín *Declamatio in laudem Stultiae* y esta última palabra recuerda las *festas stultorum*, las fiestas de los bobos o de los insensatos, que tanta popularidad tuvieron en la Edad Media (Rotterdam, Erasmo de, *Elogio de la locura* o *Encomio de la Estulticia*, Introd., José Antonio Marina, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1999).

Yo, señores, si acaso fuese alcalde,
mi vara no sería tan delgada
como las que se usan de ordinario;
de una encina o de un roble la haría,
y gruesa de dos dedos, temeroso
que no me la encorvase el dulce peso
de un bolsón de ducados, ni otras dádivas,
o ruegos, o promesas, o favores,
que pesan como plomo, y no se sienten
hasta que os han brumado las costillas
del cuerpo y alma; y, junto con aquesto,
Sería bien criado y comedido,
parte severo y nada riguroso;
nunca deshonraría al miserable
que ante mí le trujesen sus delitos;
que suele lastimar una palabra
de un juez arrojado, de afrentosa,
mucho más que lastima su sentencia,
aunque en ella se intime cruel castigo.
no es bien que el poder quite la crianza,
ni que la sumisión de un delincuente
haga al juez soberbio y arrogante.

Rana promete que «si acaso fuese alcalde», su vara «no sería tan delgada» que se «la encorvase el dulce peso de un bolsón de ducados..., o ruegos, o promesas, o favores», que no sería nunca «soberbio y arrogante», sino «bien criado y comedido, parte severo y nada riguroso».

Aquí es evidente que la voz noble de Rana implica el inconfundible acento cervantino. Rana promete un gobierno honesto y humanitario. Rana promete un gobierno ideal, y coincide en varios aspectos, significativamente, con los consejos de Don Quijote para el gobierno de Sancho[14]. Los críticos proclaman alcalde a Rana y a su discurso lleno

14 Véase *El Quijote* II, cap. 42: «Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia; Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras, pues le basta al desdichado la pena del suplicio, sin la añadidura de las malas razones.; Al culpado que cayere debajo de tu jurisdición considérele hombre miserable, sujeto a las condiciones de la depravada naturaleza nuestra, y en todo cuanto fuere de tu parte, sin hacer agravio a la contraria, muéstratele piadoso y clemente, porque aunque los atributos de Dios todos son iguales, más resplandece y campea a nuestro ver el de la misericordia que el de la justicia» (Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* edición del Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica, 1998); *Cfr.* Chul, Park, «La república bien ordenada en el mundo literario de Cervantes», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Palma, Universidad de les Illes Baleares, 2001, Tomo I).

de sabiduría y lección política, hasta el punto de que parecen una anticipación de las ideas de Montesquieu o de Jean-Jacques[15].

Los críticos piensan que en Pedro Rana Cervantes personifica las cualidades de un alcalde ideal, como contraste agudo a los otros individuos perturbados que aspiran a la alcaldía del pueblo. Como en Don Quijote de la Mancha, Cervantes idealiza su utopía en el gobierno de Pedro Rana. Pues sus consejos dados a Rana son los mismos que los consejos dados a Sancho Panza[16].

Rana promete un gobierno honesto y humanitario. Sin embargo, los aldeanos no creen que sus palabras sean sinceras y que no representen sólo un típico discurso político de campaña electoral. Cervantes hace expresar esta duda específica a uno de sus personajes, Humillos:

> Esos ofrecimientos que ha hecho Rana
> son de lejos. A fe que si él empuña
> vara, que él se trueque y sea otro hombre
> del que ahora parece.

Stanislav Zimic dice que no hay duda de que todo lo que dice Rana sobre el alcalde ideal representa una noción política y humanitaria de Cervantes mismo[17].

En la última escena del entremés interviene de repente un sacristán, quien reprocha a los regidores su descuido del deber: «Señores regidores: ¡voto a Dios! que es de bellacos tanto pasatiempo. ¿Así se rige el pueblo, noramala, entre guitarras, bailes y bureos?».

Parece que la intervención del sacristán no responde a una mera preocupación por las convenciones teatrales, sino a un requisito impuesto por el tema fundamental de la obra. Ante el atrevimiento de un sacris-

15 En efecto, Cervantes no ataca las creencias fundamentales, pero sí da en sus escritos punzadas a la vida eclesiástica o a la creencia en milagros superticiosos; además, siente hondamente el valor de las virtudes cristianas en cuanto amor y comprensión del prójimo. Su cristianismo se basa más en la conducta que en las aparentes ceremonias. La caridad y el perdón de las injurias mueven su pluma con expresiva elocuencia (*Cfr.* Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992).

16 *Cfr.* Chul, Park, *op. cit.* (nota 14).

17 Además, Agostini del Río, por ejemplo, habla de la « buena palabra [...] misericordia [...] justicia», del «buen sentido castellano» de Rana, viendo en él a un gobernador ideal. Asensio expresa una opinión semejante al referirse a la sabiduría de Rana y a la lección política que representa su intervención en la obra. Por su parte, Aveleyra observa: «Pedro Rana se opone a todas las demás figuras por su dignidad... es la figura del juez ideal». Canavaggio, asimismo, considera a este personaje como «ideal, sabio, etc», mientras Honig lo caracteriza de humanístico (*Cfr.* Zimic, Stanislav, *op. cit.* (nota 7)).

tán intruso, todos lo critican y hasta lo mantean, pero es Rana el que lo reprende más severamente:

> Dime, desventurado: ¿qué demonio
> se revistió en tu lengua? ¿Quién te mete
> a ti en reprender a la Justicia?
> *¿Has tú de gobernar a la república?*
> *Métete en tus campañas y en tu oficio*;
> deja a los que gobiernan, que ellos saben
> lo que han de hacer mejor que no nosotros.

En esta arenga hay una obvia ironía. Los aldeanos acusan al sacristán por su intromisión en los asuntos civiles. Pero el eclesiástico ha entrado en escena para censurar a los villanos la falta de seriedad en los asuntos civiles, y lo que hacen estos es mantearlo[18].

Valbuena Prat dice que en la aparición del sacristán hay una censura clara a la intromisión del elemento eclesiástico en los asuntos civiles, y la voz noble de Rana se oye aquí también en esta lección ejemplar de inconfundible acento cervantino: «¿Has tú de gobernar a la república? Métete en tus campañas y en tu oficio...»[19].

Pensando en la realidad histórica de la España de Felipe II y sus herederos, y comprendiendo que los personajes del teatro cómico de Cervantes, en apariencia inocentes, son personificaciones de los problemas reales de esa sociedad, las sátiras serias de la escena con el sacristán destacan muy obvias. Con la intervención del sacristán, de comicidad tan pronunciada, Cervantes representa otra inevitable calamidad de la vida política y social de su tiempo. Dice Stanislav Zimic[20]: En el teatro de Cervantes, el sacristán, manteniendo el tratamiento satírico, aparece en varios entremeses (*La elección de los alcaldes de Daganzo, La guarda cuidadosa, La cueva de Salamanca).*

Está claro que en los entremeses se refiere al matiz satírico contra el sacristán, el monje y la vida religiosa, que eran las características externas del erasmismo. Recordamos que en *La guarda cuidadosa* la figura del sacristán se sitúa una vez más en la tradición de la sátira con-

18 La sátira del clérigo, presentado generalmente como persona de escasa dignidad y desenfrenados apetitos sexuales, ya había sido tema frecuentada en el teatro primitivo español y continuó siéndolo hasta mediados del siglo XVI. A partir del reinado de Felipe II, la figura raramente aparece en las obras y la sátira anticlerical es eliminada de la escena. En este sentido, los entremeses de Cervantes son excepcionales (Castilla, Alberto, *op. cit.* (nota 10)).

19 Cervantes, Miguel de, *Obras completas de Cervantes*, Madrid, Aguilar, p. 556.

20 Zimic, Stanislav, *op. cit.* (nota 7), p. 134.

tra la Iglesia del teatro medieval castellano. En la rivalidad por el amor de una fregona, el soldado acusa a la persona de la Iglesia, diciendo «el hábito no hace al monje». Y en *El viejo celoso* Cervantes se burla del fraile, diciendo «si mi vecina me hubiera traído mi frailecico, yo la tuviera por mejor vecina...».

En *La elección de los alcaldes de Daganzo*, los labradores conservan la actitud anticlerical y se atreven a manifestar el odio colectivamente en la escena del manteo. En la aparición del sacristán hay una censura clara a la intromisión del elemento eclesiástico en los asuntos civiles. Precisamente contra las creencias ciegas se manifiesta a menudo la más característica e ingeniosa sátira erasmiana.

Manuel Durán dice: «Si Cervantes no hubiera reprochado a los cristianos viejos su conducta dura, intolerante, y anti-intelectual, no se habrían escrito ciertas frases de los Entremeses y del Quijote.»[21]

En conclusión, en los entremeses de Cervantes podemos afirmar que las obras teatrales respiran el criterio humanista renacentista, pues Cervantes no se propone hacer solamente un simple cuadro de costumbres aldeanas, y a su vez plantea varias escenas cómicas de cierto eco erasmista. En el entremés, más allá del nivel de comicidad propio del género, Cervantes sugiere el horror a la herejía y la obsesión por la limpieza de sangre de los aldeanos de Daganzo.

A pesar de que este estudio no ha sido profundo, creo poder afirmar que los entremeses recogen, directa e indirectamente, muchas de las ideas del humanismo cristiano iniciado por Erasmo de Rotterdam, y también que, gracias a Miguel de Cervantes, España conservó cierto espíritu de libertad y de humanismo renacentista.

21 Durán, Manuel, *op. cit.* (nota 8), p. 913.

BIBLIOGRAFÍA

Abellán, José Luis, *El Erasmo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
— *Historia del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
Alborg, Juan Luis, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1983, Tomo II.
Babelon, Jean, *Cervantes*, Traducción de Luis Echevarri, Barcelona, Anaya, 1994.
Bataillon, Marcel, *Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1991.
Bonilla y San Martín, A., «Erasmo en España, Episodio de la historia del Renacimiento», *Revue Hispanique*, XVII (1907).
Castilla, Alberto, *Entremeses*, Madrid, Akal, 1997.
Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972.
— *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.
Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, Primavera, 1995, vol. XII.
Cervantes, Miguel de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1949.
— *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia,1993.
— *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1983.
Chul, Park, «El feminismo ilustrado en el mundo literario de Cervantes», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de La Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Visterini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998.
— «La alegoría de España en las Novelas ejemplares: El celoso extremeño», en *Actas del Séptimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, El Toboso, Ayuntamiento, 1998.
— «La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: El Juez de los divorcios y El viejo celoso», en *Anales Cervantinos*, Madrid, CSIC, 1999, tomo XXXV.
— «La república bien ordenada en el mundo literario de Cervantes», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universidad de les Illes Baleares, 2001, tomo I.
Durán, Manuel, «Erasmo y Cervantes: Fervor, Ironía, ambigüedad», en *Cervantes: su obra y su mundo, Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981.
Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la literatura*, Madrid, Centro de Estudios Cervantes, 1994.
Illades, Gustavo, *El discurso crítico de Cervantes en «El cautivo»*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Márquez Villanueva, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995.
— *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.
Menéndez Pelayo, *Estudios y Discursos de Crítica Literaria*, Santander, Edición Nacional, 1942, tomo 1.
Osterc, Ludovik, *El pensamiento social y político del Quijote*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
Pedraza Jiménez, Felipe B y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de Literatura española,*Tafalla (Navarra), Cénlit Ediciones, 1980, tomo IV.
Pfandl, Ludwig, *Introducción al Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 1994.
Rotterdam, Erasmo de, *Elogio de la Locura o Encomio de la Estulticia*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1999.
Vilanova, Antonio, «Erasmo, Sancho y su amigo Don Quijote», en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.
— «Sobre dos entremeses cervantinos: *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El rufián viudo*», *Anales Cervantinos*, XVIII (1979-1980).

Cascales y la inutilidad del Humanismo

José Luis Pérez Pastor

Francisco de Cascales, humanista murciano que vivió entre los años 1564 y 1642 publicó, en 1634, un conjunto de treinta cartas de tema misceláneo —desde las dedicadas a asuntos etimológicos hasta las basadas en ejercicios de ingenio, pasando por las que están encaminadas a criticar la oscuridad de los «excesos» culteranistas—, a las que dio el título de *Cartas Filológicas*[1].

Las cartas se encuentran organizadas en tres «décadas», sin que ello suponga ningún tipo de organización temática. Por lo que a nosotros respecta, nos centraremos en lo contenido en la segunda carta de la primera «década», en la que nuestro humanista se excusa ante don Diego de Rueda, arcediano de Cartagena, por no acudir a una cita convenida entre los dos. Lo hace en estos términos:

> Prometí a v.m. de ir ayer, a las cuatro de la tarde, a su casa, o por mejor decir, a su museo; no cumplí mi palabra, olvidado de mí mismo, porque me sumergí tanto en la lección de algunos humanistas, que me robaron totalmente la memoria, pervirtieron el juicio y casi me despojaron el sentido común. Malditas sean tan malas ocupaciones, que cuestan tan caro al cuerpo y al alma[2].

A partir de ahí, Francisco de Cascales despliega una diatriba «Contra las letras y todo género de artes y ciencias» —que es como se titula la carta—, en la que se agolpan anécdotas y autoridades antiguas que apoyan esta postura de denostación de los estudios. Se ha de señalar que, a este respecto, el recurso constante a la autoridad como muestra de erudición es la mecánica por medio de la cual se desarrollan el resto de las

1 Para una Biografía del humanista murciano, aparte de la que pueda encontrarse en las ediciones de sus obras, *cfr.* Muñoz Barberán, Manuel, *Nueva biografía del licenciado Cascales*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1992.

2 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1969, vol. 1, p. 35. La primera edición de las cartas tuvo lugar en Murcia, en casa de Luis Verós, en 1634. Antonio de Sancha las reeditó en Madrid en 1779 y volvieron a aparecer en la Biblioteca de Autores Españoles en el tomo titulado *Epistolario español*, Madrid, Atlas, BAE nº 62, 1965, pp. 463-550. Citaremos aquí por la primera de las referencias que hemos dado.

Cartas filológicas, llegando a usarse —incluso— para defender posturas contrapuestas, como es el caso de la epístola tercera de la «tercera década», escrita «En alabança de la Gramática», en la que se propone precisamente lo contrario a lo que veremos aquí.

En la segunda epístola de la primera década, en efecto, no encontramos una pintura demasiado halagüeña —que digamos— de la vida dedicada al estudio y a la frecuentación de los libros, característicos del Humanismo. En vez de eso, Cascales, después de medio siglo de entrega a tales afanes, dirige en ella palabras como éstas:

> ¡Oh letras! ¡Oh infierno! [...] Cincuenta años ha que os sigo, que os sirvo como un esclavo: ¿Qué provecho tengo? ¿qué bien espero? En la tahona de la gramática estoy dando vueltas peor que rocín cansado; en las flores de la retórica me entretenéis sin esperanza de fruto; en las fábulas y figmentos de la poesía me embelesáis, donde la modorra de esta arte me hace soñar millares de disparates y devaneos. En la enciclopedia o círculo de todas las artes y ciencias, de las religiones, de los ritos y costumbres, de las ceremonias, de los trajes, de las cosas, en fin, exquisitas y nuevas me angelicáis y transportáis mis pensamientos; y por todo este caos de vigilias y desvelos, ¿qué premio me aguarda?[3].

Los tópicos de la autoironía a este respecto se acumulan en Cascales, que describe los efectos sobre la persona de la entrega al estudio como una progresiva demacración física —espejo invertido de la supuesta mejora sapiencial— propia de las pinturas que la tradición literaria y moral hace del galán enamorado. Visto así, el cultivo del humanismo es un «gozoso penar» análogo al de la estética trovadoresca o al de la novela sentimental quintaesenciada en la *Cárcel de Amor*:

> La lección de las letras desvanece los espíritus, ofusca la vista de los ojos, encorva la espalda, enflaquece el estómago, compele a sufrir el frío, el calor, la sed, la hambre [...], impide muchas veces los piadosos oficios de la virtud, roba y nos quita las horas de recreo; y a los estudiosos los veréis cabizcaídos, los ojos encarnizados, la frente rugosa, el cabello intonso, los carrillos chupados, las cejas encapotadas, la barba salvajina; no diréis, no, que son gente política y urbana, sino cíclopes, paniscos, sátiros, egipanes y silvanos[4].

3 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *op. cit.* (nota 2), vol. 1, pp. 35-36.
4 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *op. cit.* (nota 2), vol 1, p. 37.

Esta retahíla etopéyica aparece de nuevo, resumida en un par de alusiones, en la epístola segunda de la tercera década de las *Cartas Filológicas*, dirigida al licenciado Francisco de Cuenca, que lleva el epígrafe de «Sobre estar muy enfermo de estudios». Allí, en medio de un encomio general a la abundancia de ingenios y feracidad general de las tierras españolas —nuevamente sustentado en sucesivas autoridades antiguas—, se expresan palabras de aliento al destinatario de la misiva, cuya salud, al parecer, estaba minada por su actividad erudita. El licenciado Cascales no se extraña de ello, y, estableciendo un paralelismo con la dura vida de los mineros, le comenta:

> ¿Si vmd. se da tanta prisa a trabajar en las minas de la sabiduría, no le ha de faltar la salud?[5]

La salud es, precisamente, el sacrificio necesario para alcanzar la pretendida gloria que debía de acompañar —dentro de la escala de valores de estos humanistas esforzados— al éxito en la vida estudiosa, aunque ésta de por sí sea ya suficiente recompensa para quien disfruta con ella:

> Diráme aquí, así vmd. como todos los deseosos del saber, que aunque se arrisgue la vida, es bien estudiar hasta merecer las laureadas estatuas. [...] No condeno el deseoso de la gloria y de la inmortalidad; mas yo creo que, sin aquella pretensión, nos basta la virtud que de la sabiduría granjeamos[6].

Al final de esta otra carta que aquí sacamos a colación, Cascales introduce la verdadera razón de la génesis de este texto: solicitar al mencionado licenciado Francisco de Cuenca que reciba y coloque en las librerías de Jaén una serie de ejemplares de su *Historia Murciana*[7] y de sus *Tablas Poéticas*[8], por lo que los halagos y la disertación acerca de la no-

5 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *op. cit.* (nota 2), vol. 3, p. 33.

6 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *op. cit.* (nota 2), vol. 3, p. 34.

7 El título completo es *Al buen genio encomienda sus Discursos historicos de la mui noble i mui leal ciudad de Murcia*, publicado por primera vez en Murcia, en casa de Luis Veròs, en 1621. Esta obra fue reeditada posteriormente —siempre en la ciudad de Murcia— por el propio Veròs en 1624, por Francisco Benedito en 1775, y por Miguel Tornel y Olmos en 1874.

8 Publicadas en Murcia por Luis Veròs en 1617. Antonio de Sancha las reeditó, como el resto de la obra de Cascales, en 1779. Existe edición moderna a cargo de Benito Brancaforte en la colección Clásicos Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. Antonio García Berrio reproduce bastantes partes de las *Tablas Poéticas*, seleccionadas para ofrecer una estructura para el estudio que realiza al margen de ellas, en su trabajo *Introducción a la poética clasicista (comentario a las Tablas poéticas de Cascales)*, Barcelona, Planeta, 1975.

bleza del humanismo y de la sublimidad patria se encuentran en realidad circunscritos a una necesidad mucho más contingente, como es la de la distribución de la propia obra, tan costosa a veces como el arduo logro de haber conseguido darla a la imprenta.

La situación, por tanto, que Francisco de Cascales deja translucir en estos cortes de sus *Cartas filológicas* es ciertamente desesperanzadora. Bien es cierto que el tono de los textos es el de un humor ligero como el que suele degustarse entre los compañeros de una profesión concreta (o gentes allegadas a un mismo campo del saber) que comprenden las dificultades que allí se exponen y disfrutan con una crítica amable de ellas. De hecho, el propio título de la carta que hemos tomado para comenzar nuestra exposición lleva —para evitar interpretaciones demasiado apegadas a la letra, o ajenas a la pretendida ironía del texto— el eximente marchamo de «prueba de ingenio». El propio humanista murciano tiene el cuidado de terminar su texto reconociendo que se trata de un mero divertimento, fruto de un rato ocioso debido al período vacacional de sus alumnos, cuya finalidad no es en absoluto persuadir a nadie ni apartar «del gusto sabrosísimo de las letras»[9]. Con todo, no podemos evitar ver en la paródica enumeración de desdichas que acarrean las letras, una sincera y dolida queja acerca de la incomprendida situación a la que se enfrentaban los humanistas de principios del siglo XVII, en un país al parecer más preocupado por la espada que por la pluma, y en el que el Humanismo había llegado con un siglo largo de retraso con respecto a su eclosión italiana.

En España, los intereses culturales del momento —la Contrarreforma— no corrían parejos a la labor de los estudios grecolatinos más serios, por lo que los humanistas se veían impelidos a confeccionar obras de más inmediato alcance y más fácil subvención (gramáticas, panegíricos, *artes praedicandi*...), si no querían verse abocados al infortunio y la miseria o, en muchos otros casos, a un exilio a otros países donde este tipo de tareas estuviesen mejor recompensadas, si no menos perseguidas. Los *libros Helenistas españoles del siglo XVI* y *Helenistas españoles del siglo XVII*, de José López Rueda[10] y Enriqueta de Andrés[11], respectivamente, así como el ya clásico estudio *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, de Luis Gil Fernández[12], coinciden en esta visión del estado de las cosas en aquella época.

9 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *op. cit. (nota 2)*, vol. 1, p. 53.

10 *Cfr.* López Rueda, José, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1973.

11 *Cfr.* Andrés, Enriqueta de, *Helenistas españoles del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

12 *Cfr.* Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997. La primera edición corresponde a 1981, y unos años antes el mismo au-

Si tomamos los estudios helenistas como «núcleo duro» del humanismo, a partir de cual puedan extrapolarse —por significativas— las tendencias de la situación general, hallamos, por ejemplo, la penosa situación económica de los profesores universitarios encargados de materias relacionadas con las lenguas clásicas, la Retórica, etc., en contraposición con los que impartían asignaturas prestigiosas o consideradas de mayor utilidad, como el Derecho o la Teología. Estas personas —a las cuales se pedía exclusividad en cuanto adscripción laboral— pasaban su vida en una penosa y constante petición de aumento de sueldo, cuando no de una pensión digna para sus familiares más directos tras su muerte.

El ámbito de los libros y la imprenta también presentaba sus dificultades. Conseguir imprimir un libro necesitaba de un importante sufragio económico, y, aunque el licenciado Cascales consiguiera publicar sus *Tablas poéticas*, sus *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia* y sus *Cartas filológicas*, hubo otros —como Vicente Mariner, a quien mencionaremos después— que no tuvieron esa suerte y vieron quedar inédita la mayor parte de su obra.

En el caso concreto del helenismo, se sumaba la dificultad técnica de disponer de los suficientes tipos griegos para poder llevar adelante la impresión de textos en esa lengua. Esto a veces intentaba subsanarse recurriendo a imprentas extranjeras, pero dicha solución tampoco era posible sin problemas, merced al cierre cultural de fronteras debido a la Contrarreforma, que veía en la entrada de libros del resto de Europa un peligroso foco de heterodoxia que debía ser combatido desde las disposiciones del Santo Oficio[13].

Era con la Inquisición, precisamente, con la que se toparon muchos humanistas en algún momento de su vida. Ya Elio Antonio de Nebrija tuvo que dejar cualquier estudio relativo a cuestiones sagradas y centrarse en obras puramente lingüísticas por presiones inquisitoriales. Años más tarde, un estudiante llamado Manrique, al relatar por carta a su maestro Luis Vives el proceso contra Juan de Vergara, reflexionaba así:

> En efecto, cada vez resulta más evidente que ya nadie podrá cultivar medianamente las buenas letras en España sin que al punto se descubra en él un cúmulo de herejías, de errores, de taras

tor había adelantado resultados de su trabajo en el artículo «Apuntamientos para un análisis sociológico del humanismo español», *Estudios Clásicos,* 22 (1979), pp. 143-171.

13 *Cfr.* López Rueda, José, *op. cit.* (nota 10), pp. 411-420 y Andrés, Enriqueta de, *op. cit.* (nota 11), pp. 389-394. En estas dos referencias se traza una síntesis de esta problemática.

> judaicas. De tal manera es esto, que se ha impuesto silencio a los doctos, y a aquellos que corrían al llamado de la erudición, se les ha inspirado como tú dices un terror enorme[14].

Ese mismo terror fue el que mantuvo alejado de España al propio Vives en su refugio de Brujas, tras ver ejecutados a diez familiares cercanos —incluidos sus padres— por su origen converso[15]. La lista de intelectuales afectados por procesos inquisitoriales es larga y sorprendente, en la medida en que aparecen en ella muchos nombres de valor reconocido por la posteridad: Francisco Sánchez de las Brozas, Fray Luis de León, Pedro Simón Abril, Juan de Valdés, Esteban Manuel de Villegas...[16]

En estos casos, el intento de interpretar las Sagradas Escrituras —con la consiguiente sospecha de luteranismo— fue un frecuente detonante de encausamientos. En su carta, Francisco de Cascales parece aludir irónicamente a este tabú de la filología del momento diciendo:

> ...sabemos que nuestro Señor Dios revela sus juicios, sus secretos, su espíritu, a los pequeños, a los idiotas y sin letras[17].

Y también:

> Aquel gran Monje Antonio ni aprendió letras, ni admiró a los letrados; y dijo que no tenía necesidad de letras quien tenía buen alma[18].

Ahora bien, no era necesario un conflicto directo con el Santo Oficio para que una trayectoria vital de entrega a la frecuentación de textos pudiera verse truncada. Tampoco podía tenerse una buena perspectiva si,

14 *Cfr.* Bataillon, Marcel, «La represión cultural», en VV. AA., *La Inquisición*, Madrid, Historia 16, 1986, pp. 47-56.

15 *Cfr.* Domínguez Ortiz, Antonio, «El problema judío», en VV. AA., *La Inquisición*, Madrid, Historia 16, 1986, pp. 29-37.

16 *Cfr.* Tovar, Antonio, *Procesos inquisitoriales contra Francisco Sánchez de las Brozas*, Madrid, CSIC, 1941; Alcalá Galve, Ángelo, *Proceso inquisitorial de Fray Luis de León*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 1991; Morreale de Castro, Marguerita, *Pedro Simón Abril*, Madrid, CSIC, 1949; Longhurst, John E., *Erasmus and the Spanish Inquisition: the Case of Juan de Valdés*, Alburqueque, University of New Mexico Press, 1950; Bravo Vega, Julián, *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1989, vol. 3.

17 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *op. cit.* (nota 2), vol. 1, p. 38.

18 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *op. cit.* (nota 2), p. 41. El tal monje Antonio —nos dice Justo García Soriano— es el ermitaño San Antonio Abad, del cual da elogiosa noticia en sus escritos San Agustín.

además de dedicarse a los estudios, se tenía la mala suerte de haber nacido mujer en un siglo que no soportaba —y por ello satirizaba constantemente en las comedias— la existencia de «mujeres bachilleras» que quisiesen ver a través de los libros un poco más allá de los muros de su casa o del convento en el que vivían. Tal es el caso de la monja mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, cuyas aptitudes poéticas y eruditas eran vistas por su confesor como veleidades no propias de una hija de Eva. No importaba que hasta los virreyes de México le pidieran su entendido consejo para determinados asuntos, reconociendo así su valía: por indicación de las jerarquías eclesiásticas, Sor Juana —coleando ya el siglo XVII y su propia vida— debió deshacerse en 1692 de toda su biblioteca (unos cuatro mil volúmenes) para dedicarse a obras de caridad y a la contemplación piadosa, rendida ya como estaba de luchar por tener el derecho a formarse intelectualmente[19].

Quizá el caso más patente de este desamparo que venimos describiendo sea —por acumulación— el del humanista valenciano Vicente Mariner, que, con una producción de obras que igualaba a la del resto de los helenistas de su momento tomada en conjunto, no pudo publicar apenas nada, y pasó su vida intentando obtener el favor de algún potentado para que su ingente producción, fruto de una labor intensa y diaria —sobre todo en el campo de la traducción de textos— pudiera ver la luz de las imprentas. Fue malviviendo como preceptor de hijos de nobles y gracias a algún que otro cargo que pudo conseguir, pero aquello tampoco debió de servirle de gran ayuda ya que su muerte —en 1642— se produjo en situación de extrema pobreza, confiado a la caridad de un convento madrileño. En gran parte de sus manuscritos había tachado los nombres de las personas a las que dedicó las correspondientes obras en espera de un sufragio que no llegó nunca[20].

Alguien tan poco sospechoso de tener un concepto infravalorador de lo relativo a los asuntos patrios como el bibliógrafo Marcelino Menéndez Pelayo resume así —en las páginas dedicadas, precisamente, a Vicente

19 Para abordar la figura de Sor Juana resulta de inexcusable referencia la obra clásica de Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982. También resulta interesante el libro de Puccini, Darío, *Una mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la literatura y la cultura barroca*, Madrid, Anaya-Mario Muchnick, 1996. Para una visión rápida del asunto del abandono de los estudios por parte de Sor Juana, siguiendo las recomendaciones de su confesor, *cfr.* la introducción de José Carlos González Boixo en Cruz, Sor Juana Inés de la, *Poesía Lírica*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 9-36.

20 *Cfr.* Menéndez Pelayo, Marcelino, *Biblioteca de traductores españoles*, ed. E. Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1952-1953, vol. 3, pp. 23-24. El asunto de las dedicatorias tachadas lo menciona también Enriqueta de Andrés, *op. cit.* (nota 11), pp. 273-274 y ss.

Mariner en su *Biblioteca de traductores españoles*— el panorama vital de muchos humanistas:

> ¡Triste condición la de las letras clásicas en este suelo infortunado! Antonio de Nebrija es derrotado en las oposiciones a una cátedra de Salamanca, de cuyas aulas había desterrado la barbarie escolástica, y corre a ocultarse en Alcalá. Muere el Brocense arrancado de su cátedra en los días de su vejez, encarcelado, sometido a largo proceso por el Santo Oficio y llevando consigo al sepulcro el temor de ser condenado como hereje, infamia que debía recaer sobre su descendencia, sólo por haber condenado literariamente el estilo de Santo Tomás y haber rehusado someterse al yugo de la autoridad escolástica en cuantas materias no se rozaban con la fe que ilesa guardaba en su pecho. Son admirados Luis Vives y Foxo Morcillo en tierras extrañas [...]; y toda esta pléyade de humanistas, de poetas, de historiadores y de filósofos son olvidados en su patria, cuando no desconocidos y calumniados. Manchan largos procesos inquisitoriales la fama de Arias Montano, de Fr. Luis de León y del P. Mariana, consigue librarse Pedro de Valencia de las persecuciones que afligieron a su maestro, ocultando la claridad de su nombre, en vida oscura, silenciosa y retirada [...]. Pero volvamos a nuestro Mariner. Triste debió ser su suerte en los postreros meses de su existencia. Baste saber que tuvo que refugiarse en el convento de Trinitarios Descalzos; asistiéronle con esmero aquellos buenos religiosos en su última enfermedad y agradecido Mariner lególes en su testamento todas las obras que hasta entonces había compuesto, única hacienda que el desdichado helenista poseía, ¡un nuevo nombre añadido al eterno martirologio de la ciencia![21]

Para no alargar la cita, hemos efectuado algunos recortes en ella, pero no queremos dejar de señalar que la lista de nombres que proporciona Menéndez Pelayo en ese fragmento sobrepasa los límites del período áureo para incluir, en un coherente *continuum* otros desdichados casos pertenecientes ya al siglo XVIII, como los del deán Martí, Lorenzo Hervás y Panduro, Pedro de Montengón, Francisco Javier Llampillas, Juan Francisco Masdeu, Esteban de Arteaga, y Francisco Sánchez Barbero, por mencionar algunos. Y es que, efectivamente, aunque esos nombres respondan a una realidad histórica diferente de la de los Siglos de Oro, son los herederos naturales de una situación que vino acendrándose conforme avanzaba la crisis nacional del período áureo. Así, en su recien-

21 *Cfr.* Menéndez Pelayo, Marcelino, *op. cit.* (nota 20), vol. 3, pp. 24-25.

te trabajo *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico*, Fernando Rodríguez de la Flor señala:

> Energías amargas, discursos de la desesperanza del mundo y también articulaciones de la *atra bilis*, del 'humor negro', [...] fueron entonces la marca del intelectual entregado a lo que pronto se le revelaría como *vanas cogitationes*, y al que amenaza siempre una inminente remisión de la voz [...]. Todo ello como producto y efecto de una condición que llegó a hacerse desgraciada en lo material y, por aquel entonces, muy probablemente determinada también por el súbito cierre de horizontes de progreso y de afianzamiento de estas clases o elites entregadas al mundo propio del saber, cuya frustración [...] comenzó a hacerse visible hacia 1580, cuando las promesas de expansión indefinida se contrajeron, provocando los primeros colapsos sociales, y volviendo súbitamente tensas para los intelectuales las relaciones con el poder[22].

Visto lo visto hasta aquí, puede calificarse de inútil —como hemos hecho en el título de esta comunicación— toda actividad relacionada directamente con la actitud acerca de la cultura que llamamos humanismo. Inútil por carecer de utilidad para la vida de muchos humanistas, que no sólo no pudieron vivir dignamente —en el sentido pragmático y crematístico de las necesidades primarias— de esa tarea, sino que —en algunos casos— dicha actividad fue motivo de persecuciones más enconadas; inútil también por no resultar de utilidad para los intereses políticos y sociales del momento, que no apoyaron en su escala de valores la labor de estos estudiosos, y poco útil, en definitiva, para unas directrices culturales dictadas por una Iglesia contrarreformista que extremaba sus precauciones frente a la amenaza herética, y por un Estado político que —bien por desinterés o desidia, bien por las preocupaciones más inmediatas que emanaban de la acuciante crisis económica, o bien por la misma motivación religiosa que acabamos de mencionar— no se ocupó en demasía en promover el desarrollo de las universidades para que crecieran parejas a las del resto de Europa.

Todo ello parecía sentirlo —entre bromas y veras— el licenciado Francisco de Cascales en el texto al que nos hemos referido, cuando comparaba su situación con la de una acémila amarrada al duro eje de la piedra de un molino, el de las letras, que —a la luz de determinadas situaciones personales— adquiría a veces tintes quijotescos. La inclu-

22 *Cfr.* Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 21.

sión en su carta de un famoso versículo del *Eclesiastés*[23] resume muy expresivamente este sentimiento:

> Diga lo que quisiere quien quisiere, que yo sello de buena gana [...] esta sentencia de la Sagrada Escritura: *Qui adjicit scientiam, adjicit dolorem*; que harto trabajo tiene quien tiene ciencia. La ciencia levanta y ensorbece al hombre. [...] ¿Qué le costó a Urías llevar las letras a Joab? La vida. ¿Y a Belerofón? Otro tanto. Miserables letras, que dieron a sus dueños la muerte. Bien dice el Apóstol, que *la letra mata*[24].

23 *Cfr. Eclesiastés*, 1, 18.

24 *Cfr.* Cascales, Francisco de, *op. cit.* (nota 2), vol. 1, p. 41. La cita de «la letra mata» corresponde a 2 *Cor* 3, 5-6. El pasaje completo dice:

> «...nuestra competencia viene de Dios, el cual asimismo nos hizo ministros competentes de un nuevo pacto, no de la letra, sino del espíritu; porque la letra mata, mas el espíritu vivifica».

Historia de la Monja Alférez: ¿escrita por ella misma?

Sonia Pérez Villanueva

La *Historia de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, fue publicada por vez primera en París en el año 1829 en la edición crítica elaborada por Joaquín María de Ferrer[1]. Dadas las indicaciones fornecidas por el título, dicha obra se ha recibido popularmente como una autobiografía atribuida a Catalina de Erauso, comúnmente conocida como la monja Alférez. La notoriedad de la monja Alférez comenzó en el siglo XVII debido a la obra de teatro *La Monja Alférez* asignada a Pérez de Montalbán y a la existencia de varias relaciones de sucesos[2]. La aparición de estos documentos hizo que académicos como Serrano y Sanz y Menéndez Pelayo se cuestionasen la veracidad de la autobiografía atribuida a Catalina de Erauso. Dichos estudiosos compartían la opinión de que Cándido María Trigueros utilizó tales relaciones para convertir la supuesta autobiografía en una superchería literaria. Rima de Vallbona descarta tal posibilidad y considera que «en la base del texto de *Vida i sucesos* subyace el original autógrafo de Catalina de Erauso (o el relato oral de sus aventuras hecho por ella misma)»[3]. Llegados a este punto, se nos presentan varias preguntas: ¿Quién escribió el relato? ¿A qué género pertenece? ¿Podemos describirlo como autobiográfico? ¿Qué papel juegan las relaciones de sucesos y las autobiografías de soldados en la definición del género literario de la obra en cuestión?

Sería inconcebible dudar de la existencia real del personaje debido a la prueba factible de documentos y cartas de la época. Sin embargo, la pérdida del manuscrito original, la publicación de una de sus copias en el siglo XIX y la peculiaridad del personaje en sí, convierten a Catalina de Erauso en un héroe —o heroína— de magno interés para los muchos académicos y estudiosos que han seguido produciendo ediciones de esta

1 Ferrer, Joaquín María de, ed., *Historia de la Monja Alférez Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Paris, Julio Didot, 1829.

2 Serrano y Sanz, Manuel, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas*, Madrid, Atlas, 1975, Tomo I, Segunda Parte, pp. 388-392.

3 Vallbona, Rima de, *Vida i sucesos de la Monja Alférez: Autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*, Arizona, Arizona State University, 1992, p. 8.

obra singular[4]. En este estudio me guiaré por la edición comentada de Rima de Vallbona, *Vida i sucesos*, basada en el manuscrito que Ferrer también utilizó para su *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*[5].

Comencemos con el título, que ya de por sí plantea varios problemas y dudas. En la edición de Vallbona, *Vida i Sucesos de la Monja Alférez: Autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso* presenta una narrativa que nos deja un tanto perplejos. La primera parte del título evoca características propias de la autobiografía. No obstante, en la segunda parte del título la palabra «atribuida» manifiesta una incertidumbre sobre la autoría de la obra, y, consecuentemente sobre su género literario. Ferrer, en cambio, aunque tenía hesitaciones sobre el autógrafo de la obra, había optado por un título menos ambiguo, cumpliendo a todas luces el pacto autobiográfico descrito por Philipe Lejeune[6]: Doña Catalina de Erauso escribió una historia —autora— en la que nos contó —narradora— su vida —protagonista.

Los errores y anacronismos encontrados en la obra han llevado a varios críticos a «considerar apócrifo el texto de *Vida i sucesos*»[7]. Encontramos el primer yerro histórico en el título de la edición príncipe, donde aparece inscrito el año 1646, ya que existen «pruebas irrefutables de que dicho viaje de regreso a España tuvo lugar en 1624»[8]. Seguidamente, ya en el primer episodio del relato hallamos la segunda inconsistencia, esta vez con la fecha de nacimiento: «Nací yo, D[a] Catalina de Araujo [sic] en la villa de S[an] Sebast[ián], Pro[vincia] de Guipúzcoa en el año 1585» no coincide con la de la partida de naci-

4 El estudio más reciente de nuestro personaje ha sido llevado a cabo por Sherry Velasco, *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, & Catalina de Erauso*, Texas, University of Texas Press, 2000. Por otro lado, la editorial Cátedra ha publicado este mismo año *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, anotada y estudiada por Ángel Esteban.

5 «*Vida i sucesos de la Monja Alférez, o Alférez Catarina, D[a] Catarina de Araujo [sic] doncella, natural de S[an] Sebastián, Prov[inci]a de Guipúzcoa. Escrita por ella misma en 18 de Sep[tiembr]e 1646 [sic]* volviendo de las Indias a España en el Galeón S[an] Josef, Capitán Andrés Otón, en la flota de N[uev]a España, General D. Juan de Benavides, General de la Armada Tomás de la Raspuru, que llegó a Cádiz en 18 de noviembre de 1646 [sic]». Este manuscrito se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid con el número XXVIII, A-70. Por otro lado, D Pedro Rubio Merino editó *La Monja Alférez Doña Catalina de Erauso: Dos Manuscritos Autobiográficos Inéditos*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1995, dos copias manuscritas que descubrió en el Archivo Capitular de Sevilla.

6 Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

7 Vallbona, *op. cit.* (nota 3), p. 13.

8 Vallbona, *op. cit.* (nota 3), p. 3.

miento, «Yo, el doctor D. Francisco Javier de Marín [...] del año de mil quinientos noventa y dos [...] bautizóse Cat[alin]a de Herauso en diez de hebrero deste d[ic]ho año [...][9]. Gazapos como éste surgen frecuentemente en las autobiografías de soldados, donde las fechas de nacimiento de los personajes no se ajustan con la narración de los hechos. Por ejemplo, en la *Vida del Soldado Español Miguel de Castro (1593-1611)* el protagonista relata una de sus aventuras amorosas, acontecida —según el año de nacimiento que aparece en el título— a la temprana edad de once años, hecho calificado de «monstruoso»[10] por José María de Cossío. Margarita Levisi atribuye este error a un fallo del copista, por no entender la caligrafía del autor, y subraya que «sería incongruente que Castro, tan minucioso siempre en la indicación de fechas, se equivocara con respecto a una tan fundamental como la de su nacimiento»[11]. Sin embargo, las inexactitudes encontradas en *Vida i sucesos* no son prueba suficiente para arrebatar la autoría de la obra a Erauso, y, dado que no se ha encontrado el manuscrito original, no sabemos si realmente esos equívocos fueron cometidos por la narradora de los hechos o por el copista del manuscrito. Reparando en este problema, Patricia Francis Cholakian señala que no es nada fácil saber discernir la autenticidad en los trabajos autobiográficos de mujeres, ya que eran objeto de varias correcciones, cambios y hasta eliminación de párrafos enteros[12].

Siguiendo la costumbre de la época, Catalina de Erauso fue internada en el convento de San Sebastián el Antiguo a los cuatro años de edad, donde adquiriría una educación basada en disciplina y religión, conforme nos explica Asunción Lavrín:

> solid indoctrination in the principles of faith, training in the so-called womanly occupations, and, as an additional although not common ornament, reading and writing[13].

Así, continúa Lavrín, no era lugar común que una mujer del siglo diecisiete supiese de historia, literatura, latín y matemáticas, ya que el

9 Vallbona, *op. cit.* (nota 3), p. 152, apéndice III: Partida bautismal de doña Catalina de Erauso.

10 Cossío, José María de, *Autobiografías de Soldados: Jerónimo de Pasamonte, Vida del Capitán Alonso de Contreras, Memorias del Duque de Estrada, Vida de Miguel de Castro*, Madrid, BAE, 1956, p. XXVII.

11 Levisi, Margarita, *Autobiografías del Siglo de Oro: Jerónimo de Pasamontes, Alonso de Contreras, Miguel de Castro,* Madrid, SGEL, 1984, p. 190.

12 Cholakian, Patricia Francis, *Women and the Politics of Self-Representation in Seventeenth-Century France*, London, Associated University Press, 2000, p. 13.

13 Lavrín, Asunción, «Unlike Sor Juana? The Model Nun in the Religious-Literature of Colonial Mexico» en Merrim, Stephanie, ed., *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, pp. 61-85, p. 70.

conocimiento no era algo para las mujeres. En la *Historia de los Alumbrados* encontramos un pasaje que resume perfectamente esta idea:

> Las hembras —escribe Huarte— por razón de la frialdad y humedad de su sexo no pueden alcanzar ingenio profundo. Sólo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados. Pero metidas a letras, no pueden aprender más que un poco de latín, y esto por ser obra de la memoria[14].

Sin embargo, parece que Erauso conozca bien el latín, según encontramos en el texto: «viéndome leer bien latín, se me inclinó más, i me quiso dar estudio [...]»[15] y sabemos que sus conocimientos matemáticos y de contabilidad eran suficientes para llevar la responsabilidad de un negocio: «púsome en una tienda suya entregándome por géneros i por cuenta mucha hacienda, que importó más de ciento i treinta mil pesos, poniéndome por escrito en un libro los precios [...]»[16]. El disfraz de hombre le dio la posibilidad a Erauso de salir de ese espacio interior —casa o convento— al que estaban confinadas las mujeres. Éste va a ser el factor principal que diferenciaría *Vida i sucesos* de otras autobiografías escritas por mujeres en la misma época. Comenzando con las propias monjas, y dejando a un lado a Sor Juana Inés de la Cruz y Teresa de Ávila, las autobiografías escritas en los conventos eran actos humildes de confesión que pertenecían a la disciplina diaria entre oraciones y labores manuales[17]. Por otro lado, las mujeres coetáneas a Catalina escribían sobre lo que ellas conocían, sobre su espacio dentro de la casa y sobre sí mismas. Ésta ha sido la razón por la que se ha rechazado la hipótesis de ver estos textos como autobiográficos, ya que sólo cuentan su propia historia, olvidando la Historia que les rodea[18]. Erauso no narra su vida en el espacio íntimo y con lo cual limitado, sino que cuenta la historia de su vida a través de sus viajes. Disfrazarse y comportarse como un hombre de la época le amplió horizontes y le brindó la posibilidad de vivir en un mundo al cual no tenían acceso las mujeres. A pesar de cumplir el lla-

14 Huerga, Álvaro, *Historia de los Alumbrados (1570-1630)*, Madrid, FUE, 1978, vol. II, p. 360.

15 Vallbona, *op. cit.* (nota 3), p. 36.

16 Vallbona, *op. cit.* (nota 3), p. 45.

17 Glantz, Margo, «Labores de Manos: ¿Hagiografía o autobiografía?», en Campbell, Ysla, coord., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 153-170.

18 Cholakian, *op. cit.* (nota 12), p. 40.

mado pacto autobiográfico de autor-narrador-personaje mencionado anteriormente, *Vida i sucesos* no encajaría en la definición de autobiografía tal como la formula Lejeune:

> Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[19].

Debemos tener en cuenta que el concepto actual del «yo» varía por completo del que se tenía por aquel entonces. Las teorías posmodernistas de pensadores como Lacan y Foucault serían difíciles de aplicar al texto de *Vida i sucesos* y otros de la época. Además, el público receptor de textos en el siglo XVII difiere por completo del actual. Un factor extremadamente importante es el analfabetismo en el siglo de oro, que alcanzaba incluso el ochenta por ciento de la población española[20]. De ahí que la cultura del siglo de oro se extendiese en gran parte a través de la transmisión oral: refranes, cuentos, romances y canciones. Dado este específico contexto literario-cultural, nos inclinamos a pensar que la popularidad de Catalina de Erauso creció a través de las historias contadas a partir de las cartas y relaciones existentes en la época. Las relaciones de sucesos son documentos de diferente forma y amplitud que narran un acontecimiento que resulta creíble a su público oyente o lector. Podían tener carácter político, histórico o incluso sensacionalista, como ocurrió con las relaciones que narran la vida de Catalina de Erauso. En verdad, las relaciones de sucesos conservadas de la época nos demuestran que el cambio de sexo no era un tema desconocido en el siglo de oro. El hermafroditismo era un fenómeno que encontraba su lugar privilegiado en los conventos: «cuando la metamorfosis se realizaba, la monja solía hacerse fraile o, si su carácter bravío se lo exigía, se alistaba como soldado»[21]. Sabemos que Catalina de Erauso no era un caso de hermafroditismo, ya que no se nos cuenta nada en la obra y se le hizo un examen para verificar su virginidad como mujer:

19 Lejeune, Philippe, *op. cit.* (nota 6), p. 138.

20 Chevalier, Maxime, *Lectura y Lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, p. 19.

21 Morel D'Arleux, Antonia, «Las Relaciones de Hermafroditas: Dos Ejemplos Diferentes de una misma Manipulación Ideológica», en García de Enterría, María Cruz y otros. *Las Relaciones de Sucesos en España (1500-1750), Actas del Primer Coloquio Internacional*, París y Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbonne y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 261-271, p. 263.

> A la tarde, como a las quatro, entraron dos Matronas i me miraron i satisficieron i declararon después ante el Obispo con juramento, haverme visto i reconocido quanto fue menester para certificarse i haverme hallado virgen intacta, como el día en que nací[22].

Según comenta Vallbona, Pedro de la Valle escuchó de labios de Erauso los sucesos de su vida, y, así, en una carta, deja constancia de ello definiendo a Catalina como «persona rara de nuestros tiempos»[23]. En consecuencia, podríamos llegar a pensar que Catalina narró la historia de su vida a varias personas para así dejar constancia de la realidad de su existencia, quizá tergiversada por la tradición oral. De hecho, *Vida i sucesos* comparte más parecidos formales y temáticos con las autobiografías de soldados del siglo de oro que con las autobiografías de mujeres de la misma época. Así, en las primeras cuatro líneas del primer capítulo leemos:

> Nací yo, Dª Catalina de Araujo, en la villa de San Sebastián, provincia de Guipúzcoa, en el año 1585: hija del Capitán Miguel de Araujo i de María Pérez de Galarraga i Arze, naturales i vecinos de dicha villa[24].

El lector podría reconocer en este comienzo a un Lázaro,

> Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca[25],

o a un Capitán Contreras:

> Nací en la muy noble villa de Madrid, a 6 de enero de 1582. Fui bautizado en la parroquia de San Miguel; [...] Mis padres se llamaron Gabriel Guillén y Juana de Roa Contreras[26].

Tal como *Vida i sucesos*, las autobiografías de soldados no presentan «una explícita revelación de los procesos interiores de su autor»[27],

22 Vallbona, *op. cit.* (nota 3), p. 112.
23 Vallbona, *op. cit.* (nota 3), p. 128.
24 Vallbona, *op. cit.* (nota 3), p. 33.
25 Ricapito, Joseph V., ed., *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 99-100.
26 Cossío, *op. cit.* (nota 10), p. 79.
27 Levisi, *op. cit.* (nota 11), p. 19.

negando así la definición de autobiografía de Lejeune, quien sitúa sus comienzos en las confesiones de Rousseau. Sin embargo, cabe destacar que la mayoría de las autobiografías masculinas de la época narran, casi siempre de manera exagerada, acciones militares, viajes, memorias y peleas callejeras que acabarían en muerte. La mayoría de estos personajes, incluida la monja Alférez, apenas tiene un punto referencial literario, su escritura —a excepción de la de Diego Duque de Estrada—, es simple y sin contenido metafórico. En su comentario a la autobiografía de Alonso de Contreras, Levisi señala que «la temática de sus aventuras implica una forma de autoconciencia: sabe que es un hombre cuyo valor está fundado en la acción, y eso es lo que elige narrar»[28]. Esta característica, junto con la picaresca existente en estas autobiografías, nos hace sospechar de la transformación de *Vida i sucesos* en una posible autobiografía de soldados. Erauso, Pasamonte, Contreras y Castro narran, a su manera y sin grandilocuencia literaria, sus aventuras de pícaro en traje de soldado.

Catalina de Erauso transgredió todas las normas convencionales para el comportamiento femenino del siglo de oro. La monja Alférez rechaza todos los convencionalismos de feminidad existentes en la época y decide escapar de las paredes del convento para vivir en un espacio exterior definido como masculino. Hay varias razones para creer que la propia Catalina de Erauso fue, si no la autora, la narradora de sus aventuras. La existencia y notoriedad de su personaje pudieron ser motivo suficiente para que la monja Alférez viese la necesidad de contar su historia para contrapesar los correveidiles escandalosos que fueron de corral a taberna, de plaza a iglesia. No obstante, esto no prueba que las ediciones a las que tenemos acceso hoy en día fuesen el texto que Catalina de Erauso narró en un principio. Copistas y editores han podido modificar, con fines de marketing, el manuscrito original dando un carácter más sensacionalista a la obra. Siendo éste el caso, lo que queda por hacer es desvelar la autenticidad, o carencia de ella, en los manuscritos existentes, recuperar la voz de nuestro personaje y distinguirlo de posibles (re)construcciones.

28 Levisi, *op. cit.* (nota 11), p. 165.

OBRAS CONSULTADAS

Fuentes primarias

Esteban, Ángel, ed., *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Cátedra, 2002.

Ferrer, Joaquín María de, ed., *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, Escrita por Ella Misma*, Bilbao, Amigos del libro vasco, 1982.

Munárriz, Jesús, ed., *Catalina de Erauso: Historia de la Monja Alférez, Escrita por Ella Misma*, Madrid, Hiperión, 2000.

Rubio Merino, Pedro, ed., *La Monja Alférez Doña Catalina de Erauso: Dos Manuscritos Autobiográficos Inéditos*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1995.

Stepto, Michele y Stepto, Gabriel, trans., *Lieutenant Nun: Memoir of a Basque Transvestite in the New World*, by Catalina de Erauso, Boston, Beacon, 1996.

Vallbona, Rima de, ed., *Vida i sucesos de la Monja Alférez: Autobiografía Atribuida a Doña Catalina de Erauso*, Arizona, Arizona State University, 1992.

Zuberogoitia, Aitor, ed., *Katalina Erauso*, Donostia, Elkar, 1997.

Fuentes secundarias

Addis, Elisabetta y otros, *Women Soldiers: Images and Realities*, Londres, MacMillan, 1994.

Brockmeier, Jens y otros, *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*, Amsterdam, John Benjamins, 2001.

Bruss, Elizabeth W., *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

Burke, Sean, *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995.

Caro Baroja, Julio, *Las Formas Complejas de la Vida Religiosa: Religión, Sociedad y Carácter en la España de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, Joset, Jacques, ed., Madrid, Cátedra, 1986.

Cossío, José María de, ed., *Autobiografías de Soldados (Siglo XVII): Jerónimo de Pasamonte, Vida del Capitán Alonso de Contreras, Memorias del Duque de Estrada, Vida de Miguel de Castro*, Madrid, BAE, 1956.

Chevalier, Maxime, *Lectura y Lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

Cholakian, Patricia Francis, *Women and the Politics of Self-Representation in Seventeenth-Century France*, London, Associated University Press, 2000.

Duque de Estrada, Diego, *Comentarios del Desengañado de sí mismo. Vida del mismo Autor*, ed. Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1982.

Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863, pp. 954-956.

García de Enterría, M.ª Cruz y otros, *Las Relaciones de Sucesos en España (1500-1750), Actas del Primer Coloquio Internacional*, París y Alcalá de Henares, Publicaciones de la Sorbonne y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.

Glantz, Margo, «Labores de Manos: ¿Hagiografía o autobiografía?», en Ysla Campbell, Ysla, coord., *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII. Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 153-170

Goic, Cedomil, *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana: (I) Época Colonial*, Barcelona, Crítica, 1988.

Greer Johnson, Julie, *Women in Colonial Spanish American Literature: Literary Images*, Connecticut, Greenwood, 1983.

Huerga, Álvaro, *Historia de los Alumbrados (1570-1630): Los Alumbrados de la Alta Andalucía 1575-1590*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

Jelinek, Estelle C., *The Tradition of Women's Autobiography: from Antiquity to the Present*, Boston, Twayne, 1986.

Lavrín, Asunción, «Unlike Sor Juana? The Model Nun in the Religious-Literature of Colonial Mexico» en Merrim, Stephanie, ed., *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Levisi, Margarita, *Autobiografías del Siglo de Oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, SGEL, 1984.

Marrone, Claire, *Female Journeys: Autobiographical Expressions by French and Italian Women*, Connecticut, Greenwood, 2000.

Quincey, Thomas, *The Confessions of an English Opium-Eater and other Essays*, London, MacMillan, 1924.

Sánchez Lora, José L., *Mujeres, Conventos y Formas de la Religiosidad Barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

Serrano y Sanz, Manuel, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde el Año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, 1, 2ª Parte, pp. 388-392.

Sturrock, John, *The Language of Autobiography: Studies in the First Person Singular*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Velasco, Sherry, *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*, Texas, University of Texas Press, 2000.

La catalogación bibliográfica de las loas del siglo XVII: problemática general

Nuria Plaza Carrero

El estudio del teatro del Siglo de Oro conlleva una serie de dificultades planteadas por su transmisión textual, que afecta no sólo a la elaboración de las ediciones críticas, sino también a la labor de catalogación bibliográfica, que es el tema que aquí nos ocupa.

En el caso del teatro menor, o breve, y en concreto en el de la loa, se plantean dos tipos de problemas:

1. De índole bibliográfico
2. De índole textual.

Ambos aspectos se producen como consecuencia de las circunstancias específicas del mundo teatral del siglo XVII, comunes, por tanto, a todo género dramático. Sin embargo, estas dificultades vienen determinadas y se agudizan por el carácter intrínseco de estas composiciones —las loas— desde su mismo origen, ya que eran dependientes de la comedia o el auto al que acompañaban. En palabras de Antonio de Solís, en la loa para la comedia de *Las Amazonas*[1] la comedia era *«presumida / de reina de los festejos»*.

El escritor teatral del XVII tenía una necesidad de escribir rápido y mucho, bien por exigencias de Palacio, bien por el compromiso con los *autores* o empresarios de las compañías que trabajaban en función de la variedad de obras y espectáculos que demandaba el público. Una obra de teatro, si era buena, se mantenía en escena cerca de ocho días; si era regular, dos o tres. Tal rapidez de escritura trajo como consecuencia que los poetas hicieran más de una vez revisiones, recomposiciones o refundiciones de sus propias obras o de las ajenas.

Otras veces acudían a una escritura compartida con otros autores, no sólo de los diversos actos de una comedia, sino también de la loa y de la comedia cuya composición se distribuían entre varios. Por ejemplo,

1 LOA PARA LA COMEDIA / de las Amazonas, / Que se representò à su Magestad Domingo / de Carnestolendas 7 de Febrero del Año de 1655, en *Varias poesías*, Madrid, Juan de Goyeneche, 1692, vv. 1 y 2.

la *Loa que representó la compañía de Escamilla en el desposorio de mi señora doña Constanza de Eril con don Faustino Cabero* fue escrita por Baltasar de Funes y Villalpando para una comedia cuya primera parte la compuso este autor y la segunda Calderón, según consta en el manuscrito autógrafo y firmado de 1685[2].

Por otro lado, la difusión impresa de las obras teatrales era fruto de un prolongado y tortuoso camino, a lo largo del cual el texto y la atribución sufrían una serie de variaciones. El escritor vendía su obra al *autor* o director de una compañía, y a partir de ese momento el creador perdía cualquier tipo de derecho sobre la misma. Se hacían las copias para cada actor y actriz, de tal modo que el texto experimentaba mutilaciones, adiciones o cambios en función de un nuevo escenario o unas nuevas circunstancias de la representación, sin olvidar la improvisación, que, en piezas como las loas, era práctica habitual.

Además, la censura del XVII, eminentemente religiosa, también dejó su huella en el texto antes de que llegase a ser representado.

Por fin, cuando el *autor* había obtenido un ventajoso beneficio económico, vendía la obra al editor para formar, en número de doce, las *Partes* de comedias famosas, que posteriormente podían reimprimirse o plagiarse. No obstante, el editor intentaba la impresión de las piezas mientras tenían éxito, para lo cual procuraba conseguir *a bocanadas* la copia de cada papel de los actores.

Todos estos condicionantes de la transmisión escrita de los textos dramáticos aún se acentúan más si se tiene en cuenta que:

> [...] además de las doce compañías «reales» o «de título» autorizadas en 1608 por el Consejo de Castilla y que alternativamente iban representando, cada cual su repertorio, en las principales ciudades del reino, había otras muchas que ya entonces se llamaban «de la legua» y que recorrían las villas y pueblos de menos vecindario recitando obras más conocidas[3].

Así pues, las variantes de un texto que circulaban podían ser numerosas, como los títulos y las atribuciones. Veamos algunos ejemplos: En la *Tercera parte de comedias* (1664)[4], dedicadas a don Antonio Pedro Álvarez Ossorio, marqués de Astorga, Calderón le dice lo siguiente:

2 Se trata del original, en la Biblioteca Nacional de Madrid (B.N.M.), Ms. 4.085.

3 En Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de d. Pedro Calderón de la Barca*. Ed. facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid, Vervuert, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2001, p. 114.

4 Madrid, Domingo García Morrás, 1664. B.N.M.: R. 10.637, fol. 2r.

> Por el papel (Excelentísimo Señor.) que sigue a este pequeño humilde culto de mi obligación, y de mi afecto, verá V. E. las razones con que don Sebastián Ventura de Vergara Salcedo, mi más apasionado amigo, se ha movido a sacar estas doce comedias de sus originales, procurando (según dice) restaurarlas de los achacados errores que padecen otras en la estampa (como si no les bastaran los míos, sin que necesitaran, para su desdoro, de que nadie les añadiera los ajenos) y esto en tanto grado que, aun las que fueron mías, sin muchas que, sin serlo, andan en nombre mío, no conservan de haberlo sido más que el nombre. Bien debiera agradecerle la fineza de que ya que hayan de salir hurtadas, ajenas y defectuosas, salgan corregidas, enmendadas y cabales [...].

De la misma manera, en 1677, en el prólogo «Al lector» de los *Autos sacramentales*[5], Calderón vuelve a quejarse amargamente de tales desmanes[6]:

> Parecerá culpable especie de jactancia sacar a luz estos mal limados borradores, que desconfiada la modestia, tuvo por tantos años a la censura retirados; siendo así, que no sólo es jactancia nacida de propio amor, sino violencia de ajeno agravio ocasionada; [...] no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin permiso adocenados, y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre; [...].
> [...], me ha puesto en recelo de que los Autos Sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades, y a sus Reales Consejos de más de 30 años a esta parte, no corran (pues no hay quien lo impida) la deshecha fortuna que han corrido las comedias; porque siendo como son tan escrupulosos sus asuntos, que por un término errado, o por la pluma o por la prensa, puede pasar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido (mejor dijera, me ha forzado) a que ya que hayan de salir, salgan por lo menos corregidos, y cabales, que para defectos bastan los míos, sin que entren a la parte los ajenos.

5 Madrid, José Fernández de Buendía, 1677. B.N.M.:R. 33.881, fols. 7v-8r.

6 De igual manera, Lope de Vega en algunos de sus prólogos a las *Partes de comedias*, sobre todo a partir de la IX en que prepara la edición de sus textos, arremete contra los desmanes y despropósitos de los impresores y *autores* de compañías. Así, sucede en las *Partes IV, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XV y XVII.* Precisamente, en la XV hace una especial mención a las loas y entremeses que allí han aparecido. Sobre este tema puede verse mi artículo «Las loas de Lope de Vega para las Comedias de San Isidro (1622). Su singularidad panegírica. Del *Entré a ver representar* al *Cuándo será más feliz un reino*», en *Anuario de Lope de Vega*, 2002 (en prensa).

En sus *Comedias* (1674)[7], Juan Bautista Diamante se dirige directamente al lector, no sin cierto desparpajo, para explicarle todas estas circunstancias referentes a los errores en la transmisión de sus textos:

> AL QUE LEYERE.
> Lector, cualquiera que fueres, esta segunda parte de mis Comedias va a solicitarte piadoso, y si lo consiguiere, más resultará en beneficio tuyo, que mío; [...] Muchas advertencias tenía que hacerte; pero quiero que me debas la de no cansarte, dándote a entender solamente, que este libro se imprimió por unos borradores muy borrados, a cuya causa lleva más de algunos errores que la imprenta se sirvió de añadir a los suyos, pero, si tu eres discreto, como lo aguardo, conocerás lo que quiere decir, a donde no lo dice; y si fueres ignorante como lo temo, ni sabrás lo que dice, ni lo que quiso decir, con que de una, o de otra manera no vas a perder más de los doce reales que ha de costarte. Léele muchas veces, así por hacerme merced, como por desquitar la costa que te tiene, y a Dios.

Al ceñirnos al caso de las loas, la problemática empeora. Por un lado, es difícil, en ocasiones, adscribir con total seguridad una loa a su comedia o auto correspondiente, dado que a menudo se atribuyen a comedias o autos diferentes del mismo o de distinto autor. Por otro, su breve extensión y su adaptación a las diversas circunstancias (nuevo escenario, tipo de público, motivo de la representación, etc.) las convierten en piezas intercambiables, y, por consiguiente, resulta imposible fijar, de manera fiable, la autoría y el propio texto cuando no se cuenta con el manuscrito autógrafo.

Como comenta Ignacio Arellano:

> Muy probablemente el mismo Calderón reutilizó algunas loas para asignarlas a autos distintos, en circunstancias diversas, adaptando los pasajes pertinentes, como debió de suceder con la loa para *El Año Santo de Roma*, en su aprovechamiento con *El segundo blasón del Austria*[8].

7 En *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674. B.N.M.: T. 10.794, fol. 4r.

8 Para tales consideraciones remito al trabajo de Arellano, Ignacio, «Para el repertorio de loas sacramentales calderonianas. Un autógrafo inédito de Calderón: la loa auténtica de *El Año Santo de Roma*» *Criticón*, 62 (1994), pp. 7-32.
Para la problemática textual de las loas calderonianas, el proyecto de edición crítica de los autos y loas de Calderón llevado a cabo por GRISO.

En la elaboración del *Catálogo bibliográfico de loas entremesadas del siglo XVII* se advierten un conjunto de dificultades añadidas a las propias de toda labor bibliográfica que derivan del origen y concepto propio de las loas, y de su evolución en el siglo XVII. De esta manera, he considerado oportuno abordar el tema desde esta doble perspectiva: por un lado, la problemática que surge de cuestiones puramente bibliográficas, y por otro, los escollos presentados desde el punto de vista textual.

1. Dificultades bibliográficas

Hasta el momento, las bibliografías, no sólo sobre loas, sino sobre el teatro menor en general, son únicamente parciales y nada específicas. No hay repertorios concretos sobre el tema ni repertorios que reúnan estos fondos de determinadas bibliotecas[9]. Por este motivo, la búsqueda de estas piezas es una tarea harto laboriosa debido a la:

1.1. Localización física de los ejemplares, tanto de las bibliotecas como de los mismos volúmenes en los que se encuentran las loas.

1.2. Localización textual de las loas, que se hallan incluidas, a veces, en libros de contenido y temática diversa, no estrictamente teatral. Del mismo modo, algunas veces, aparecen publicados de manera conjunta la loa y la comedia o auto específicos pero, en otras ocasiones, la loa se halla dispersa o independiente. Esto es lo que sucede en la *Loa para la comedia «El gusto y el disgusto son no más que imaginación»*[10] escrita por Marco Antonio Orti y que aparece en *Siglo cuarto de la conquista de Valencia*. Este ejemplar, que se compuso para conmemorar el cuarto centenario de la conquista de dicha ciudad, contiene discursos en

9 Destacar de Granja, Agustín de la y Lobato, María Luisa, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (Siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana, 1999. Sobre el género de la loa, en 1994, M.ª Carmen Meléndez publicó un trabajo bibliográfico titulado «La loa en el Siglo de Oro. Aproximación bibliográfica», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Ignacio Arellano, Kurt Spang y M.ª Carmen Pinillos, eds., Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 103-123. Otros excelentes trabajos bibliográficos más específicos sobre las loas sacramentales de Calderón son los de Reichenberger, los conjuntos de Enrique Rull y José Carlos de Torres, y de José Romera Castillo (éstos últimos publicados en la revista *Segismundo*).

10 *Loa para la comedia «El gusto y el disgusto son no más que imaginación»* en *SIGLO / QVARTO / DE LA CONQVISTA / DE VALENCIA [...]*. Valencia, Juan Bautista Marsal, 1640. El ejemplar consultado es de la *Biblioteca de Catalunya* (9-VI-50; 9-V-48).

prosa, jeroglíficos en verso, emblemas (con grabados) y poesías en catalán y en castellano. La loa, que no lleva título, acompañaba a la comedia de Pedro Calderón de la Barca, según se dice en el f. 19r.

Lo mismo sucede con la *Loa para la comedia «La gloria de Niquea y descripción de Aranjuez»*[11] escrita por Juan de Tarsis e incluida en sus *Obras*. En este caso, tampoco existe portada o título de la loa; es más, sabemos que lo es por las explicaciones que se ofrecen en la página 17. La pieza teatral menor se halla entre la obra poética (poesías sacras y profanas, y algunas fábulas) de este autor. Del mismo modo sucede, entre otros casos, con autores como Jacinto Evia o Cosme Gómez Tejada de los Reyes[12].

En cuanto a la transmisión manuscrita, la dificultad de localizar los textos es similar, ya que, reiteradas veces, las loas manuscritas se encuentran encuadernadas en volúmenes de cronología y temática heterogéneas, bajo títulos del tipo: *Papeles varios en su mayor parte de poesía y teatro de ingenios sevillanos. Siglos XVII-XVIII; Poesías varias. Siglo XVIII; Poesías varias y algunas piezas breves de teatro,* etc.

2. Dificultades textuales

Las dificultades de índole textual en las loas apuntan en tres direcciones:

2.1. La autoría
2.2. La datación
2.3. Los títulos

11 *Loa para la comedia «La gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez»* en *OBRAS / DE DON IVAN DE/ TARSIS CONDE DE / VILLAMEDIANA, / [...]*. Diversos ejemplares: Zaragoza, Juan de Lanaja y Cuartanet, 1629, (Biblioteca del Ateneo de Barcelona, 109-IV y *B. de Catalunya*, Res.1070-8°); Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1634, (según Cotarelo 1654), (*B. de Catalunya*, Res.1079-8° y *B. Universitat de Barcelona*, B. 12/3/16; C.22/5/9); Madrid, María de Quiñones, 1634, (*B. Universitat de Barcelona*, B. 51/4/32); Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1643, (*B. de Catalunya*, R(8)-8°-384); Barcelona, Antonio Lacaballería, 1648, (*B. Universitat de Barcelona*, B. 63/7/25).

12 Evia, Jacinto, *RAMILLETE / DE VARIAS / FLORES / POETICAS, / [...]*, se incluyen doce loas (diez monologadas y dos entremesadas, *Loa al señor don Alonso de la Peña Montenegro* y *Loa a varias festividades y asuntos*) y además, contiene numerosos romances, canciones, sonetos, silvas y otras poesías de este autor. Madrid, Nicolás de Xamares, 1675, (*B. de Catalunya*, Res.139-8).
Gómez Tejada de los Reyes, Cosme, *[Noche buena. Autos al Nacimiento del Hijo de Dios.[...]*, junto a cuatro autos sacramentales y sus correspondientes loas (dos mo-

2.1. La autoría

Cuando, a partir de Agustín de Rojas, la loa deja de ser un mero resumen y preludio de la comedia que viene a continuación, recitada por un actor o actriz, para diversificarse y cumplir unas funciones concretas, en ocasiones, deja de ser el escritor de la comedia o del auto el mismo que la escribe. Aparece la figura del dramaturgo que se especializa en la composición de estas obritas que, por contagio del entremés, pasan a ser dialogadas o entremesadas. Los inconvenientes planteados al establecer la autoría de estos textos es múltiple, ya que puede darse una falta de atribución o una doble autoría de un mismo texto, como sucede con la *Loa humana del árbol florido* de Juan Bautista Diamante y Francisco José Monteser; o, por el contrario, las falsas o inciertas atribuciones, cuestión todavía sin solventar en algunos casos. Quizá uno de los ejemplos más relevantes sea el de Calderón, autor que escribió numerosas loas. Sin embargo, muchas de sus comedias y autos vienen precedidas por composiciones escritas por otros dramaturgos o, las suyas, bajo otro nombre.

Esto es lo que sucede con la *Loa del Non Plus Ultra* escrita por Antonio de Zamora para el *Auto del pleito matrimonial* de Calderón. En el manuscrito consultado de la Biblioteca Nacional de Madrid[13], se expone en nota al final de la loa:

> Con esta loa se representó en esta corte el año de 1704 el Auto del Pleyto Matrimonial de D. Pº Calderon habiéndole añadido D. Antonio de Zamora para ponerle en la proporción debida, por haberle escrito pequeño D. Pedro Calderón.

Sin embargo, en la edición de Pando y Mier de 1717[14] se publica como loa de Calderón. Curiosamente, el verso con que empieza esta loa (E.: *Cantan Ap. y Min.* El cielo y la tierra/) coincide con la *Loa para la comedia Triunfos de Amor y Fortuna* de Antonio de Solís, hecha en 1658 para celebrar el nacimiento del «príncipe Felipe Próspero»[15].

nologadas y dos entremesadas) este ejemplar contiene villancicos, romances, bailes y sainetes cantados al final de los autos. Las dos loas entremesadas son *Loa al auto «El triunfo de la virtud» y Loa entre dos, Celio pastor y Silvia pastora, para el auto «El soldado»*. [Madrid, Pablo de Val, 1661], (*B. de Catalunya*, R(8)-8º-395).

13 B.N.M.: Ms. 14.765; otros ejemplares, Ms. 21.264/3, T.3160, pp. 37-44. E.: *Musica.* El cielo y la tierra/ A.: Incluye el Plus Ultra de sus marabillas./

14 Ejemplares consultados en la B.N.M.: T.13.589 y Biblioteca de la Real Academia Española (B.R.A.E.), 41-IV-30.

15 En el ejemplar de la *Biblioteca del Institut del Teatre*, B.I.T.: 57.766. Según Cotarelo, se trata de la primera edición de esta obra datada por él con fecha de 1658.

También Antonio de Zamora compone la *Loa para el auto La honda de David*[16], cuyos versos iniciales y finales coinciden con los de la *Loa para el auto de El cubo de la Almudena*, atribuida a Calderón en la edición de Pando y Mier[17].

En el tomo I de las *Poesías Cómicas* de Bances Candamo, los versos con que empieza y termina la *Loa para el auto sacramental del primer duelo del mundo*[18] son los mismos que los de la *Loa para el auto El sacro Parnaso*, de Calderón[19]. Son sólo unos ejemplos de lo que sucede en otros casos que, por cuestiones de limitación de espacio, es imposible exponer aquí[20].

Este problema de las atribuciones se debe, en gran medida, a la refundición que se hacía de muchas loas, como sugiere Cotarelo[21]:

> [...] la que se halla en el tomo 6°., pág. 289, como prólogo del auto *La segunda esposa*, que en el tomito impreso en 1668 con el título *Ociosidad entretenida*, que la contiene, se atribuye á D. Sebastián de Villaviciosa y la titula: *Loa famosa del Santísimo Sacramento.* Famosa sería cuando mereció ser refundida para acomodarla á la villa de Madrid, pues Villaviciosa la compuso para la Estremera, según el texto.

2.2 La datación

La fecha de escritura de las loas pocas veces figura en su portada, tanto en los ejemplares manuscritos como en los de transmisión impresa. Hay que tener en cuenta que con frecuencia ni siquiera disponemos de portada, y que en su lugar está el título del que se extrae la información pertinente. De manera semejante, una misma loa podía ser escrita para una comedia o auto, y después ser modificada o refundida en función del nuevo escenario, del público, de las circunstancias de la re-

16 En *Mano Escripto. AUTOS DE Zamora y Arriaga./* B.N.M.: Ms. 14.765; Ms. 15.583 (también llamada *Loa de Los reinos*). E.: *Musica.* en el dia del señor/ A.: y es copo de nacar y es agua de nieve./

17 En *Parte cuarta* de los Autos de Calderón. Ejemplares de la B.N.M.: T. 13.587 y B.R.A.E.: 41-IV-28. Estrenado en 1651, según Cotarelo.

18 Madrid, Blas de Villa-Nueva, 1722. B.N.M.: T. 9.809, B.R.A.E.: 41-IV-31. E.: *Mus.* Cantad al señor el cantico nuevo/ A.: al prodigio de los prodigios./

19 Ed. de Pando y Mier, 1717, *Parte quinta* de los Autos de Calderón. B.N.M.: T. 13.588, B.R.A.E.: 41-IV-29.

20 Los casos se hallarán descritos en el *Catálogo bibliográfico de loas entremesadas del siglo XVII* en el que estoy trabajando actualmente.

21 Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jácaras, y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII,* Madrid, Bailly-Ballière, 1911, p. XXVIII.

presentación, del destinatario más directo al que fuera dedicada, o del cambio de compañía que la representara. Son muy pocos, por lo tanto, los ejemplares manuscritos autógrafos y datados, y en los impresos se toma como referencia el año que figura en el pie de imprenta del volumen en el que se halla.

2.3 Los títulos

Con respecto a los títulos se producen las siguientes variaciones:

—Dos loas con títulos iguales para diferentes obras. En estos casos, muchas veces lo único que cambia es una sola palabra, que, de omitirse, puede dar lugar a errores. Bances Candamo tiene una loa titulada *Loa para la comedia La restauración de Buda*, y Lanini y Sagredo tiene otra denominada *Loa para el auto La restauración de Buda.* Otro ejemplo es la loa para la comedia estrenada en 1662 en el Real Sitio titulada *Ni amor se libra de amor* con el título abreviado *Psiquis y Cupido*, y la *Loa para el auto Psiquis y Cupido* de Calderón.

—Dos loas con títulos diferentes para una misma obra. Las loas que se escribieron para los autos sacramentales de *El horno de Babilonia* y de *El Pastor Fido* de Calderón fueron compuestas por Gil López de Armesto y circularon con doble título: *Loa para el auto de El horno de Babilonia* y *Loa sacramental de las tres potencias del alma.* Para el primer auto tenemos la *Loa para el auto El Pastor Fido* (auto que fue escrito conjuntamente por Coello, Solís y Calderón), y para el segundo *Loa sacramental de los cinco sentidos del hombre.* Aún habría que añadir otra denominación para el primer auto, titulada, esta vez, *Loa para el auto Mística y real Babilonia.*

Algo diferente se manifiesta en Funes y Villalpando, que hizo, al parecer, dos loas (primera y segunda parte), con títulos diferentes para una misma comedia. Estas dos loas son: *Loa que representó la compañía de Escamilla en el desposorio de mi señora dña. Constanza de Eril con d. Faustino Cabero*, y una segunda parte, según informa Paz en su *Catálogo*[22], titulada *Introducción a la zarzuela El golfo de las sirenas*, en cuyo folio 12 aparece escrito: «Hízose para el patio»[23].

—Dos loas diferentes con el mismo título para una misma obra. Antonio de Solís escribió *Loa para la comedia Eurídice y Orfeo* que fue doble, es decir, con el mismo asunto, pero dirigida a dos solemnes acontecimientos para los que se representó la comedia: la primera, para el

22 Paz y Melia, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro manuscritas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899, núm. 1536.

23 Se trata del manuscrito autógrafo y firmado de la B.N.M.: Ms. 4.085.

Buen Retiro, cuando Solís era secretario del rey (que no se pudo representar, quizá —como apunta Cotarelo[24]— debido a las repercusiones que tuvo la caída del Conde Duque); la segunda se representó, finalmente, unos años más tarde, en Palacio, ante los reyes.

— Dos loas con diferentes títulos y de autores distintos que tienen los mismos versos de comienzo y fin:
— La *Loa para el auto La segunda esposa y triunfar muriendo* (Calderón) y la *Loa famosa del Santísimo Sacramento* (Sebastián de Villaviciosa)[25].
— La *Loa para el auto El tesoro escondido* (Calderón) y la *Loa para el auto El laurel de Apolo* (Juan Salvo y Vela)[26].
— La *Loa para el auto La torre de Babilonia* (Calderón) y la *La vara, la flor y el fruto para el auto de Triunfar antes de vencer* (Manuel de Arriaga y Feijoo)[27].
— La *Loa para el auto La cena de Baltasar* (Calderón) y la *Loa de la Iglesia y el celo* (Luis Quiñones de Benavente)[28].
— De igual manera, la coincidencia de estos versos se produce en numerosos autos de Calderón, creando una auténtica maraña, pendiente de aclarar en estudios posteriores.

Para concluir este apartado, queda mencionar la existencia de subtítulos que pueden provocar confusiones cuando se hace referencia a alguna de estas piezas. Fomperosa, por citar una muestra, dio a su *Loa para la comedia Vencer a Marte sin Marte* el subtítulo de *Cadmo y Harmonia. Fábula.*

La loa, pues, como género multiforme, heterogéneo, poliédrico y de gran movilidad es una muestra, no poco representativa, de la problemática de transmisión escrita común al género dramático, en cuanto a no poder establecer, en ocasiones, un texto, una datación y una atribución fiables, inconvenientes de los que eran conscientes los mismos poetas ya que, a fin de cuentas, era su reputación la que se veía resentida con las mutilaciones, cambios y disparates que otros incorporaban a sus obras. No es de extrañar que, como advierte Cotarelo[29]:

24 Cotarelo, *op. cit.* (nota 20), p. XXXIII.
25 E.: *Pas.* Hermosos Prados q[u]e el Tajo/ A.: bien es que todos perdonen./
26 E.: *Mus.* Celebrese el Dia/ A.: en Tierra, y en Cielo./
27 E.: *Musica.* La Yglesia, esposa de Christo/ A.: sacramentado está./
28 E.: *Iglesia.* ZELO de la Religión./ A.: y la atencion à la Fiesta./
29 Cotarelo, *op. cit.* (nota 3), p. 340.

> Así algunos, como Lope, Rojas y Calderón cobraron tal aborrecimiento a sus propias obras que, como dice este último, las buscaban sólo para destruirlas.

Queda, por tanto, con este trabajo y otros muchos de catalogación, un amplio campo abierto para futuras y prósperas investigaciones.

Interpolación y cautiverio en las crónicas de la conquista de México

Alberto Prieto Calixto

Tradicionalmente, en la jerarquía de los géneros historiográficos, la crónica ocupa un lugar intermedio entre los anales —una simple lista de eventos en orden cronológico— y la historia, una descripción en forma narrativa que da cuenta de unos hechos pasados. Hayden White, entre otros, ha sugerido las limitaciones de esta división; anales y crónicas no tienen porqué ser inferiores a la historia; únicamente son formas diferentes de representación. La estrechez de miras de este desglose genérico se hace más patente en el caso de la crónica de Indias. En la convergencia de narrativas que se produce en el Nuevo Mundo, el sincretismo es la nota dominante. De hecho, la mayor parte de los textos coloniales no encaja, debido a su hibridez, en categorías conocidas, ya sean históricas o literarias. Las obras de estos cronistas con vocación de narradores se aproximan cada vez más a la prosa novelada, mientras que la relación, como modalidad expositiva, se dilata de modo tan considerable que numerosos relatores cultos y de indiscutible relevancia histórica llegan a considerarla por extensión como equivalente de las narraciones históricas propiamente dichas.

Los primeros textos que describieron el Nuevo Mundo utilizaron gran cantidad de antecedentes literarios. Un ejemplo al respecto sería el caso de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y el relato en torno al naufragio de Pedro Serrano, estructura narrativa que trasciende las relaciones impuestas por el marco histórico. Este cuento intercalado del Inca, como otros muchos de la época, transmuta de una manera explícita las narraciones ocasionales gestadas por el descubrimiento en creaciones literarias propiamente dichas. Estos episodios intercalados surgen, a menudo, como la elucidación creativa, que, sorteando lo cotidiano, repara en sucesos insólitos. Suelen ser fragmentos que brotan de situaciones límite, las cuales, por otro lado, en la era de la conquista y colonización de América, no eran en absoluto infrecuentes. De este modo surgen numerosos relatos interpolados de aventuras de diferente orden, en las cuales el cautiverio juega un papel destacado.

La interpolación aparece por lo general como desdoblamiento imaginativo de la historiografía indiana. Son numerosos los casos que de-

jan constancia sobre el poco valor que historiadores y críticos tradicionales llegaron a conceder a la interpolación. Comentando la *Monarquía indiana* de Fray Juan de Torquemada, Ángel María Garibay, autor de la *Historia de la literatura náhuatl*, observa que: «cuando se haga una refundición de esta obra, eliminando las *disertaciones impertin*entes, [...] aligerando el estilo, [...] se habrá facilitado a los estudiosos de la etnografía una mina bien rica en materiales... A algún joven de laboriosidad y entusiasmo queda reservada esta *meritoria empresa*» (p. 47; el subrayado es mío).

Es precisamente esa condición que se le otorgó a la interpolación de impertinente e inocuo «material de relleno» lo que permitió que ésta pudiese eludir la censura y escapar del discurso oficial, actuando así como vehículo transmisor de determinadas situaciones de matiz subversivo. Entre éstas se encuentran varias descripciones de cautiverios que presentan desenlaces opuestos a los que se esperaría, de acuerdo al discurso oficial que identificaba el cautiverio con el infierno, y el captor indígena con el demonio.

Así, camuflados entre cientos de páginas relativas a asuntos de índole generalmente histórica, aparecen instancias que presentan situaciones en las que se muestra un mundo «desordenado» en contraposición al orden establecido por la corona.

En los relatos de cautivos intercalados en piezas mayores el cautiverio suele aparecer como algo mucho más llevadero y soportable que el descrito en los relatos independientes. Se humaniza al captor, descubriéndose su lado positivo. Este hecho se opone a la drástica e indivisible frontera que el discurso oficial había levantado entre captor y cautivo, hereje y cristiano, barbarie y civilización. En algunos casos los límites de esta frontera van difuminándose, hasta llegar a borrarse.

De entre los abundantes episodios de cautiverio indígena recogidos e interpolados en textos mayores voy a fijarme hoy únicamente en dos: los casos de Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar. Estamos ante los primeros cautivos cristianos en manos indígenas de los que tenemos mención textual. Ambos representan los dos lados de la moneda respecto a su cautiverio. Después de ocho años de cautividad, Aguilar se integra en las huestes de Cortés, sirviendo de intérprete y alcanzando de este modo un papel decisivo en la conquista de México, mientras que Guerrero, totalmente aculturado y asimilado a la vida indígena, se queda con los mayas, de los que pasa a ser capitán de guerra.

En sus *Cartas de relación* Hernán Cortés no proporciona demasiados detalles respecto al rescate de Aguilar, despachando el asunto con un simple: «vimos cómo venía en una canoa uno de los españoles cativos que se llamaba Jerónimo de Aguilar, el cual nos contó la manera

cómo se había perdido y el tiempo que había que estaba en aquel cabtiverio» (p. 124). El conquistador de México intentó por todos los medios rescatar a los cautivos españoles que creía que estaban desperdigados por la zona. Lejos de ejercer de redentor mercedario, Cortés pretendía conseguir un traductor fiable. Ni Melchorejo ni Julianillo, los indios que llevaba de lenguaraces, le inspiraban confianza; podían escaparse (como efectivamente hizo Melchorejo en Tabasco) o tergiversar intencionadamente sus traducciones. Una vez conseguido el intérprete deseado, el asunto deja de tener importancia para Cortés.

En su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* Bernal Díaz del Castillo proporciona muchos más detalles respecto a la incorporación de Aguilar a su expedición.

En la obra de Bernal se produce una saturación descriptiva en todos los niveles. El soldado medinense sabe explotar al máximo la anécdota, sobre todo respecto a aspectos marginales del quehacer común, lo que otorga a ésta una —aparentemente— inofensiva cotidianeidad que le permite tratar asuntos que de otro modo serían intratables.

De acuerdo con Bernal, los mensajes de Cortés alcanzan al cautivo Jerónimo de Aguilar, que se apresura a comprar su libertad con los regalos enviados por el conquistador. Haciendo gala de gran solidaridad, Aguilar, en vez de dirigirse inmediatamente al lugar del encuentro propuesto en la carta, se encamina, según Bernal, a un pueblo situado a cinco leguas de allí, para comunicar las buenas noticias a su compañero de cautiverio Gonzalo Guerrero, el cual decide permanecer entre los indígenas. Las razones de Guerrero son relatadas por Bernal de la siguiente manera:

> Hermano Aguilar, yo soy casado, tengo tres hijos, y tiénenme por cacique y capitán cuando hay guerras: íos vos con Dios; que yo tengo labrada la cara e horadadas las orejas; ¿qué dirán de mí desque me vean esos españoles ir desta manera? E ya veis estos mis tres hijitos cuán bonicos son. Por vida vuestra que me déis desas cuentas verdes que traéis, para ellos, y diré que mis hermanos me las envían de mi tierra (p. 64).

El captor, pese a ser un bárbaro, se rige por ciertas reglas. Existe el matrimonio, se reconoce una estratificación social, cacique, capitán. Parece ser el amor que Guerrero siente por su mujer y sus tres «bonicos» hijos lo que induce a éste a quedarse con los mayas. Éste hecho, acentuado por el uso de los diminutivos, presenta a unos captores capaces de despertar cariño; en otras palabras, se los humaniza. La anécdota, enumerada a nivel microscópico, se reviste de un cariz familiar, inocuo, que continúa con el parlamento de su enojada compañera, en la tradición medieval de la mujer de carácter fuerte:

> mira con que viene este esclavo a llamar a mi marido: íos vos, y no curéis de más pláticas'; y el Aguilar tornó a hablar al Gonzalo que mirase que era cristiano, que por una india no se perdiese el ánima; y si por mujer e hijos lo hacía, que la llevase consigo si no los quería dejar; y por más que dijo y amonestó no quiso venir (65).

Las palabras de la mujer establecen la diferencia entre Aguilar, un mero esclavo, y su marido capitán de los ejércitos. Guerrero se refiere a sus compatriotas como «*esos españoles*». Está claro que, para él, los españoles son los *otros*. Sus mayores lazos los constituye su familia, y también los mayas, de los que es capitán y cacique, y los que pronto se verán enzarzados en conflictos militares con los propios españoles. El matiz subversivo de este hecho no puede obviarse, a pesar de aparecer recubierto por la profusa anécdota de Bernal, que es lo que precisamente permite que este relato vea la luz.

Si bien Bernal mismo no comenta la decisión de Guerrero de permanecer con los indígenas, ofreciendo un retrato más bien humano y simpático del personaje, es a Cortés a quien corresponde, desde el primer momento, expresar la reprobación que en el lado español merece tal acción. Dice Cortés, según Bernal: «En verdad que le querría haber a las manos, porque jamás será bueno» (Bernal 70).

Existen, sin embargo, varias versiones respecto al acto de fraternidad de Aguilar [ir a buscar a su compañero, poniendo en peligro su propio rescate] y ninguna coincide con la de Bernal. Si nos atenemos a un escueto Cortés en sus *Cartas de relación*, el clérigo de Écija no llegó nunca a informar de su partida a Guerrero: «Deste Jerónimo de Aguilar fuimos informados que los otros españoles que con él se perdieron en aquella carabela que dio al través estaban muy desparramados por la tierra, la cual nos dijo que era muy grande y que era imposible poderlos recoger sin estar ni gastar mucho tiempo en ello» (p. 124). De la misma opinión es Andrés de Tapia, el primero en hablar con Aguilar tras su rescate, según el cual, éste confesó que:

> otro español [Guerrero] había tomado por mujer a una señora india [...] e que él *sintió* del otro su compañero que no quería venir, por otras veces que le había hablado, diciendo que tenía horadadas las narices y orejas e pintado el rostro y las manos; e por esto no lo llamó cuando se vino (p. 49).

Así pues, en la crónica de Tapia es el propio Aguilar quien asume que Guerrero no volvería con los españoles. Según Gómara, otro de los cronistas de la época, Aguilar mandó una nota a su compañero, ponién-

dolo al corriente de la situación, aunque no especifica si llegó a esperar la posible respuesta[1]. Por último, Diego de Landa, en su *Relación de las cosas de Yucatán*, también discrepa con la versión de Bernal. Para Landa «Aguilar contó allí su pérdida y trabajos y la muerte de sus compañeros y cómo fue imposible avisar a Guerrero en tan poco tiempo por estar a más de 80 leguas de allí» (p. 92).

En definitiva, que en la realidad, Aguilar con toda probabilidad ni siquiera informó a Guerrero de la llegada de los españoles[2]. Por lo tanto, el entrañable diálogo entre los dos cautivos fue únicamente producto de la desbordante imaginación de Bernal Díaz del Castillo. Ahora bien, esto no supone en absoluto un menoscabo ni de su valor literario ni de su mérito como representación del motivo del cautiverio, ni tampoco de su valor histórico. Según la preceptiva clásica, tanto el poeta como el historiador no se obligaban a escribir verdad, sino verosimilitud. Respecto a la historia, según Paul Ricoeur: «En nombre de este derecho, [verosimilitud, no veracidad], los historiadores antiguos no dudaron en poner en boca de sus héroes discursos inventados, los cuales, si bien no estaban apoyados por documentación alguna, eran hechos verosímiles» (180). La deliciosa conversación entre Aguilar y Guerrero es, así pues, más que un hecho fehaciente, una construcción retórica permitida por la historiografía de la época.

La caracterización que hasta este momento se ha realizado de Aguilar lo presenta como un hombre en posesión de rasgos humanos: su solidaridad, su ansia de recobrar la libertad y de volver con los suyos, su tristeza cuando estas posibilidades no se concretan. Sin embargo, sus rasgos físicos, su apariencia externa, descrita por Bernal al integrarse a la expedición de Cortés, en cierto modo lo deshumanizan. A pesar de la obvia diferencia externaentre Aguilar y el resto de miembros de la expedición, el ex-cautivo no parece ser consciente de ello.

Según Manuel Alvar, para los conquistadores «Castilla, entrañada en la voluntad de estos hombres, era la presencia física de cada uno de ellos» (p. 131). El término *castilan*, primer testimonio de la palabra exótica entre los indios de Campeche (p. 131), posee, siempre de acuerdo a Alvar, una capacidad caracterizadora tanto para el sujeto mismo como para el observador externo, en este caso los indígenas. En un ambiente

1 *Cfr.* Romero, Rolando J., «Texts, Pre-Texts, Con-Texts: Gonzalo Guerrero in the Chronicles of Indies», *Revista de Estudios Hispánicos* 26 (1992), pp. 345-368, p. 350.

2 Por otro lado, la distancia entre donde se supone que habitaba Guerrero, Chetumal, y donde se encuentran Aguilar y Cortés es de aproximadamente 400 kilómetros (las 80 leguas de Landa no estarían muy desencaminadas). El viaje, andando o en barca, de ida y vuelta, en nueve días habría sido imposible.

desconocido y a menudo hostil, esta identificación con Castilla y su lengua como sinónimo de España constituye el medio por excelencia de los conquistadores para tratar de establecer y preservar su identidad propia, a lo que debe añadirse la adhesión incuestionable a la fe católica.

El cautivo de vuelta al mundo occidental participa de un espacio transicional, con acceso a dos mundos. Por un lado se trata de cristianos, españoles, pero por otro son figuras conflictivas, sospechosas, peligrosos «otros», en virtud de sus experiencias alejadas del espacio regulado y restrictivo impuesto por el discurso de la corona.

Bernal revela progresivamente las alteraciones que Aguilar ha experimentado, sin saberlo, como resultado de su largo cautiverio. Lo hace al seguir y narrar los esfuerzos de éste, en cada una de las etapas que debe salvar en su progresión para reintegrarse a la comunidad castellana. En cada una de dichas etapas es confrontado, repito, sin que él mismo lo perciba, ya sea con la sospecha, la incredulidad o la curiosidad de sus paisanos. Hay algo patético en este personaje, cuyo comportamiento, caracterizado por la confianza y el trato de igualdad que emplea con los españoles, desentona con su apariencia física de indio.

Desde el principio, el regreso de Aguilar pone en evidencia la relación de dominación que imponen los españoles en su trato con los indígenas. En un primer momento su actitud provoca sorpresa. Contrariamente a los nativos que lo acompañan en la canoa, Aguilar, tenido por los españoles todavía como indio, no expresa temor frente a la presencia de los conquistadores en la costa, por el contrario, busca tranquilizar a sus acompañantes indígenas, y les comunica, en su propia lengua «que no tuviesen miedo, que [los españoles] eran sus hermanos» (Bernal, p. 68).

La actitud de Cortés ante su llegada refleja no sólo lo excepcional, sino lo desmedido de este comportamiento a los ojos de los españoles, por parte de alguien que todos suponen un indígena. Para el capitán, el acercamiento sin precauciones de la canoa y de sus ocupantes es un acto de insolencia o de provocación. Picado en su superioridad de conquistador, dice Bernal que «mandó Cortés a Andrés de Tapia y a otros dos soldados que fuesen a ver *qué cosa nueva* era venir allí junto a nosotros *indios sin temor ninguno*» (p. 68; el subrayado es mío).

Efectivamente, en este momento, Aguilar no es más que un indio, y así lo afirma Andrés de Tapia al informar a Cortés de que los que se acercan son siete indios de Cozumel porque «los vio que eran indios, (porque el Aguilar ni más ni menos era que indio)» (pp. 68-69). Al saltar a tierra, Aguilar es observado de cerca. Está irreconocible como español, y, según Bernal, es: «moreno e tresquilado a manera de indio esclavo, e traía un remo al hombro, una cotara vieja calzada y la otra en la cinta, e una manta vieja muy ruin, e un braguero peor, con que cu-

bría sus vergüenzas» (p. 69). Aunque torpemente, Aguilar logra expresarse en un español «mal mascado y peor pronunciado» (p. 69), exclamando la frase-fórmula, «Dios y Santa María y Sevilla» (p. 69) que lo reintegra, desde este instante, a la comunidad de los conquistadores. Esta pertenencia al grupo dominante no puede ser, sin embargo, definitiva, sino a partir del momento en que, progresivamente, tome posesión de los signos exteriores que confirmen su identidad española, es decir, que, a diferencia de los indígenas, cubra su desnudez. Es así como Cortés ordena que se le remitan muy luego vestimentas europeas «camisa e jubón e zaragüelles, e caperuza e alpargates, que otros vestidos no había» (p. 69).

Aguilar, tras los ocho años pasados en cautiverio, se ha aindiado. No sólo su apariencia física, sino también sus maneras lo delatan como tal. Cuando Cortés, que al principio no lo distingue de los demás indios, pregunta por él, Aguilar, que está justo delante del conquistador, y que le ha escuchado «se puso en cuclillas, como hacen los indios, e dijo: 'Yo soy'» (p. 47).

Jerónimo de Aguilar aparece a lo largo de este episodio en el relato de Bernal como un ser alienado tanto de su propia cultura —lo que se expresa a través de la mirada alienante de sus compatriotas— como de la comunidad en la cual se ve forzado a vivir. No obstante las sucesivas transformaciones que el cautivo sufre durante su estancia con los indios, para éstos sigue siendo un extranjero, un «*castilan*».

Para Fray Diego de Landa, Aguilar no ha perdido nunca el referente cultural de occidente. Se abstiene de comentar su aspecto físico aindiado, que ni siquiera menciona, aunque señala la desnudez en que venía y cómo Cortés lo vistió con presteza. Añade Landa este detalle significativo al encuentro del cautivo con los cristianos: «los de la armada fueron a ver quién era; y Aguilar les preguntó si eran cristianos y respondiéndole que sí, y españoles, lloró de placer y puestas las rodillas en tierra dio gracias a Dios y *preguntó a los españoles si era miércoles*» (p. 92; el subrayado es mío), lo cual demuestra que a pesar de su aislamiento, Aguilar trató de mantener los puntos de referencia cronológicos europeos y nunca se integró en la cultura maya[3].

Un aspecto fundamental que fija al cautivo en su propia cultura, salvaguardando su identidad aun en las circunstancias más adversas para practicarla, es la persistencia en la fe cristiana. El mismo Bernal no puede de-

3 Algo parecido hará Cabeza de Vaca, quien, a pesar de su integración, y contrariamente a los indígenas, que no tienen otra noción del tiempo que el ritmo de las estaciones y la alternancia del día y de la noche, intenta conservar en la memoria los años, los meses y los días.

jar de omitir el mencionar junto a la descripción física de Aguilar que lo caracteriza como indio y esclavo, aquel elemento que lo singulariza particularmente como español, y, por ende, como cristiano: «traía atado en la manta un bulto, que eran Horas muy viejas» (p. 69). El propio Aguilar, que, recordemos, es clérigo, se cuida de predicar en voz bien alta, delante de sus compatriotas, a los indígenas a los que aconseja que: «siempre tuviesen devoción y reverencia a la santa imagen de Nuestra Señora y a la Cruz, que se conocieran que por allí les vendría mucho bien» (p. 70).

En repetidas ocasiones Bernal deja patente el afán evangelizador del antiguo cautivo, ya sea explicando a los indios cómo construir una cruz con una ceiba (p. 89) ya aconsejándoles que abandonen a sus dioses y cesen los sacrificios a los ídolos (pp. 87-89).

La insistencia en la fe religiosa y el aspecto catequizador de Aguilar se repite en varias crónicas. Fray Diego de Landa insiste en el mismo aspecto, ahondando en la identificación de tonos bíblicos cautiverio / muerte, rescate / vuelta a la vida. Jerónimo de Aguilar era «*buen cristiano* y tenía unas horas por las cuales sabía las fiestas. Y que éste se *salvó* con la ida del marqués Hernando Cortés, el año de 1519» (p. 88; énfasis mío). El rescate es la salvación, mientras que las «horas viejas» que lleva preciosamente al cinto después de ocho años de cautiverio, comunican de manera metafórica su persistencia en la fe.

En su *Monarquía indiana*, Juan de Torquemada introduce un nuevo aspecto que subraya el carácter devoto y puro, en términos cercanos a la beatificación, del de Écija; su castidad. Según Torquemada, el cacique Taxmaro, molesto por el celibato del clérigo, trató de tentarlo en varias ocasiones. Una noche le envió a pescar al mar dándole por compañera una india muy hermosa, de catorce o quince años de edad e instruida por el cacique para provocar a Aguilar. A pesar de que ella le tentaba, invitándole a su hamaca, y diciéndole que no era hombre, él fue templado, y «al cabo resolvió vencerse y cumplir lo que a Dios tenía prometido, que era no llegar a mujer infiel, a fin de que Él lo librase del cautiverio en que estaba»[4].

Torquemada es el único que muestra las castas peripecias del cautivo andaluz. El ferviente tono presente en su epístola es un lugar común en los relatos de cautivos tentados por el pecado de la carne. La castidad, como en el caso de Aguilar, tiene por última recompensa la libertad. Se trata fundamentalmente de una construcción retórica que se empeña en negar la integración con «el otro». Como ya quedó indicado anteriormente respecto al caso de la conversación que Bernal se inven-

4 *Cfr.* Herren, Ricardo, *La conquista erótica de las Indias*, Madrid, Planeta, 1991, pp. 25-26.

ta entre Guerrero y Aguilar, importa poco que la realidad sea bien diferente, como en efecto ocurre con el «casto» Aguilar.

En la desinteresada versión de los captores mayas de Aguilar, la crónica de *Chac-Xulub-Chen*, incluida en el volumen *Crónicas de la Conquista de México* se lee: «De este modo, nuestra tierra fue descubierta, a saber, por Jerónimo de Aguilar, quien, a saber, *tuvo por suegro* a Ah Naum Pot, en Cozumel, en 1517 años»[5]. Parece ser que Aguilar tuvo en realidad más vocación de marido que de célibe. Después de la conquista de Tenochtitlán, olvidada por completo la hija de Ah Naum Pot, contrajo matrimonio con una española en México, y años después acabó sus días de una dolencia que no se adquiere leyendo el libro de las Horas: la sífilis[6].

Volvamos por último brevemente a Guerrero. La desaprobación respecto a su decisión de quedarse con los mayas es mordaz en los escritos de Fray Diego de Landa, y virulenta en Fernández de Oviedo. Landa manifiesta su rechazo ante aquellos aspectos que muestran hasta qué punto se ha aindiado Guerrero, y, más grave aún, la sospecha de que éste ha abandonado la fe cristiana y por tanto, toda posibilidad de salvación:

> [los indios] le casaron con una muy principal mujer en que hubo hijos; y que por esto nunca procuró salvarse como hizo Aguilar, antes bien labraba su cuerpo, criaba cabello y harpaba las orejas para traer zarcillos como los indios y es creíble que fuese idólatra como ellos» (p. 89; el subrayado es mío).

Fernández de Oviedo es más prolijo en las descripciones de Guerrero y en las acciones que éste lleva a cabo como jefe indígena en contra de la ofensiva de los conquistadores españoles en Yucatán. La desaprobación de tales actos es inapelable. El renegado, en efecto, merece la más dura crítica, no sólo porque es un obstáculo para la conquista, sino sobre todo porque al elegir permanecer entre los indígenas, rehusa la salvación y abandona la comunidad de los hombres, es decir, de los europeos.

Años más tarde, Antonio de Solís, en su *Historia de la conquista de México*, también muestra su censura absoluta del caso. Ni siquiera argumenta el amor hacia su familia. Para Solís, el afecto hacia la mujer e hijos es fingido. Tras constatar la excepcionalidad del caso: «no hallamos que se refiera de otro español en estas conquistas semejante mal-

5 *Cfr.* Herren, *op. cit.* (nota 4), p. 24.
6 *Cfr.* Herren, *op. cit.* (nota 4), pp. 26-27.

dad»[7], se excusa incluso de haberlo mencionado, haciéndolo únicamente por fidelidad a las fuentes históricas.

Vilipendiado por sus compatriotas contemporáneos, la importancia de Guerrero consiste en el hecho de ser el primer conquistador español en lanzar un desafío a la noción de la pretendida superioridad de la civilización europea, y a la idea del destino manifiesto de evangelización que se arroga España. Guerrero es el primer europeo del que tenemos constancia textual que adopta sin ambages el continente americano, que opta libremente por la «barbarie», y a quien no propulsan ni la sed de poder ni el oro ni demás riquezas. Contrariamente a la posición que niega toda humanidad al indígena americano, aquella adoptada por Guerrero ilustra la posibilidad de adentrarse en su cultura, aceptarla y fundirse en ella. En él predomina otra voluntad que la de dominación y exterminio manifestada por los conquistadores. Los lazos que lo unen a esta tierra son su esposa indígena, sus hijos mestizos, su integración. Su vida ilustra, por lo tanto, la posibilidad de una alternativa para los pueblos de este continente, que no sea la del saqueo, la esclavitud y la destrucción. Para Jaime Concha, Guerrero, «el buen cautivo», «abre una brecha de tolerancia, permite un intercambio de valores y de costumbres que eran imposibles de concebir en medio del ejercicio permanente de la violencia. Es un germen, mínimo germen de utopía, de eso que no fue» (p. 6).

Fuese lo que fuese, este cautivo renegado se ha convertido en un paradigma de la comunicación entre culturas. Opuesto al símbolo de la Malinche, basado en la violencia, la destrucción y la negación de una realidad ajena, Gonzalo Guerrero se yergue como símbolo de un tipo de integración y mestizaje basado en el respeto y la aceptación de la cultura del «otro».

Obras citadas

Alvar, Manuel, «Bernal Díaz del Castillo», en Magrigal, Íñigo, ed., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Época colonial, Madrid, Cátedra, 1982, vol. I.

Concha, Jaime, «Réquiem por el 'buen cautivo'», *Hispamérica,* 15.45, 1986, pp. 3-15.

Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, Delgado Gómez, Ángel, ed., Madrid, Castalia, 1993.

7 *Cfr.* Pellicer, Rosa, «Gonzalo Guerrero, el primer aindiado», *Nuevo texto crítico,* 9.10 (1992), pp. 61-71, p. 66.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Sáenz de Santa María, Carmelo, ed., México, Alianza editorial, 1991.

Garibay, Ángel María, *Historia de la literatura Náhuatl*, México, Porrúa, 1953-1954.

Herren, Ricardo, *La conquista erótica de las Indias*, Madrid, Planeta, 1991.

Landa, Fray Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, León Cázares, María del Carmen, ed., México, Cien de México, 1994.

Pellicer, Rosa, «Gonzalo Guerrero, el primer aindiado», *Nuevo texto crítico,* 9.10 (1992), pp. 61-71.

Ricoeur, Paul, «The Interweaving of History and Fiction», en *Time and Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, pp. 180-192.

Romero, Rolando J., «Texts, Pre-Texts, Con-Texts: Gonzalo Guerrero in the Chronicles of Indies», *Revista de Estudios Hispánicos,* 26 (1992), pp. 345-368.

Tapia, Andrés de, «Relación de Andrés de Tapia», en Yánez, Agustín, ed., *Crónicas de la Conquista de México*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1939, pp. 43-96.

Torquemada, Juan de, *Monarquía indiana*, León Portilla, Miguel, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

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

Char Prieto

María de Zayas y Sotomayor, la primera novelista española y autora secular abogada de los derechos femeninos, es también pionera «in her ideas about quality of education, about the abolition of the double standard, and about the need for women to take pride in their own sex and in her denunciation of the common social pitfalls for women» (Fox-Lockert, p. 3). Sus obras pueden considerarse como la génesis de la novela de autora, pues son un reclamo de letras y armas, así como una denuncia al tratamiento de la mujer. Zayas prepara el terreno para las escritoras posteriores, quienes desarrollan sus temas con más libertad y profundidad. Así, doña María aparece como un hito en el proceso histórico y literario de la península. Por este motivo podría considerársela como madre de una lucha por los derechos de la mujer y de la autora, como piedra angular para una nueva generación literaria, pues los ecos de sus obras resuenan en las generaciones de escritoras posteriores.

Zayas cree en la utilidad moral de la literatura y sigue el precepto horaciano *dulce utile*, que tiene un propósito firmemente estético de entretener y recrear, pero, ante todo, de enseñar mediante una crítica social. Sus escritos abrieron y rompieron barreras, ya que son un desafío contra la sociedad patriarcal, al cuestionar el canon de la época. La transgresión del concepto de la honra y el honor en la obra zayesca se suma a la crítica de la subyugación femenina con el matrimonio impuesto y a la usurpación del poder masculino mediante la burla y el engaño. Al quebramiento de dichos conceptos añade el tema de la educación de las mujeres, lo cual pone a la autora en una perspectiva feminista y la hace atípica en el contexto del sistema patriarcal del Siglo de Oro. Foa nos dice al respecto que «María de Zayas afirma la capacidad intelectual de la mujer, y pide respeto y educación para ella. En este sentido es feminista, y el tema central de sus obras es el «feminismo» («Feminismo», p. 13); su propósito es «defender a las mujeres, afirmar su capacidad intelectual, y, sobre todo, avisarlas, aconsejarlas» («Feminismo», p. 101). Por este motivo podría decirse que sus obras representan el origen o la forja de la literatura de autoras, y que sus novelas son una gran influencia para las escritoras del nuevo milenio, quienes usan temas innovadores, perspectivas y técnicas nuevas y libres, y son capaces de escribir su propia voz.

Para comprender el hilo reivindicatorio de la obra de doña María es necesario entender el papel femenino en el Siglo de Oro. Como bien es sabido, el puesto de la mujer era exclusivamente el de amante, esposa y madre, lo cual significaba que se la definía en una relación totalmente dependiente del varón. Simplemente era la hija, la hermana, la amante o la esposa de algún hombre, y, por supuesto, no se la concebía como un ser libre e independiente. Pérez-Erdélyi nos dice al respecto que en aquel tiempo «la sociedad hace al hombre responsable de la conducta de la mujer, pues en ella reposa su honra» (p. 16). Según este concepto, la hembra era un ser subordinado, y la sociedad apoyaba y ponía énfasis en la idea aristoteliana de la mujer como un ser defectuoso, imperfecto e inferior. Así podemos ver que el papel del sexo débil en una posición subordinada y de flaqueza moral femenina daba lugar a la condición sumisa y obediente, y a que las actividades femeninas se redujeran al hogar y al encerramiento, según la moral de la época. Esta actitud es expresada por muchos de los escritores de la época, quienes, según las convenciones ascéticas, se caracterizan por la misoginia y el menosprecio femenino. Zayas, en cambio, combate la opinión masculina de que «la mujer es culpable de todos los pecados, lo cual obviamente tiene sus raíces en el concepto católico cristiano del pecado original» (Kahiluoto 36) y ofrece otras opciones. En su literatura aparecen personajes que niegan el papel ideal de la época y demandan derechos de igualdad entre los dos sexos, y asimismo se rebelan contra el sistema de valores patriarcales establecidos. Con las obras zayescas se da un hecho de singular relieve, cuando, de manera disimulada y hasta cierto punto tímida, la autora tiene la osadía de salir en defensa de las mujeres y presentar unos personajes femeninos dotados de gran personalidad pasional y que se comportan con libertad y desenvoltura, especialmente en el aspecto sexual. Doña María pone en boca de sus heroínas panegíricos en defensa de la dignidad femenina, y reflexiones sobre la situación social, mostrándonos párrafos donde se denuncia la situación en que se encontraba la mujer del siglo XVII.

Si echamos una ojeada a sus obras puede apreciarse la subversión del silencio impuesto a las féminas por la cultura patriarcal. El canon de la época ponía un gran énfasis en el acallamiento femenino, ensalzando a las jóvenes que seguían el modelo de la Virgen María y el concepto calderoniano del honor que mantenía la idea de que la mujer debía de estar sometida al hombre y que ésta era simplemente un ornamento social con la simple misión de tener hijos. Pero doña María hace un desafío social y presenta unas heroínas que no solamente no se ajustan a los cánones del personaje tradicional femenino, sino que lo retan de un modo abrupto. «Anticipándose a la mujer reinvicatoria de la

España moderna y asimismo motivada por un afán de corregir una imagen negativa de la mujer, María de Zayas y Sotomayor escribió las *Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos*» (Pérez-Erdélyi, p. 7). Es precisamente en dichas obras donde ya pueden encontrarse los temas que componen la novela de reivindicación moderna del nuevo milenio, como son la libertad y rebelión de la mujer en una sociedad represiva y patriarcal, y asimismo el tan discutido concepto de sororidad femenina.

Mediante un análisis cabal de la obra zayesca podemos ver que la autora rompe el molde convencional y subvierte valores aceptados por la sociedad, al desafiar a los cánones patriarcales impuestos, por el hecho de ser erudita, saber leer y escribir y —aún más— hacer literatura en un tiempo en el que a las mujeres no les estaba permitido recibir ningun tipo de educación formal. Siguiendo el estilo boccacciano del Decamerón, Zayas escribe sus *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*, obras que son narradas por jóvenes. Dentro de un marco narrativo de una reunión de amigas, una especie de «sleep over» o «pijama party», la autora incluye el muy suversivo tema del amor, la sororidad, la lealtad y el valor, cuya finalidad verdadera es criticar la situación reprimida en que se encuentran las mujeres. En *Desengaños*, Zayas parece anticiparse a la idea de la hermandad femenina de que las chicas se ayuden, se apoyen a sí mismas y sean como hermanas compartiendo y resolviendo conflictos comunes.

Uno de los problemas con los que tenían que enfrentarse las jóvenes era el tan tratado y respetado concepto de la honra y el honor, piedra angular en la vida diaria de aquella época. Esta idea, tan importante en los tiempos de María de Zayas, es ridiculizada en muchas de sus obras, ya que, quien pierde mediante el código de la honra y del honor, es siempre la mujer. El deseo de la autora es que la mujer defienda y que posea las aptitudes necesarias para proteger su honor, como bien lo expresa Isabel en *La esclava de su amante*. Por este motivo muchas de las heroínas zayescas se nos muestran lascivas, ingeniosas y astutas, e incluso expertas en el arte de mentir. Esto no es sino un encubrimiento por parte de la autora para burlarse del código y vengarse de la dominación masculina. El tipo de protagonista libre y desenvuelta que nos muestra Zayas es un desafío al estereotipo de la mujer pasiva y acallada por la honra. Este fenómeno se aprecia en *El prevenido engañado*, donde doña Beatriz encarna dicho papel al presentarse como una viuda virtuosa, cuando en realidad esconde los amoríos de un amante negro. El comportamiento liberal de muchas de sus figuras indica que Zayas hace caso omiso a la cuestión calderoniana de la honra y el honor, y se mofa de la figura de la mujer casta, pasiva e indecisa. Al mismo tiem-

po nos presenta unos personajes que reaccionan ocultamente a las normas establecidas y se alejan del ideal femenino. La autora da poder a sus heroínas para reaccionar ante el ultraje masculino. Esto puede verse en *La esclava de su amante*, donde se produce la violación de la obediente y dulce Isabel, y la autora aboga que, en caso de agravio, debe haber una transgresión sexual y debe ser la mujer quien se vengue de tal ofensa tomando la justicia por su mano. Asimismo, en *Amar sólo por vencer*, Zayas nos muestra que la honra de la familia maltrata, oprime y causa la muerte de Laurela cuando su novio, disfrazado de doncella, entra a su servicio y la viola. Con dicho ejemplo, la novelista avisa a las jóvenes de que el hombre usa todo lo que tiene para seducirlas, conquistarlas, ultrajarlas y abandonarlas sin ningún escrúpulo, y las alerta de que la honra opera en contra de la mujer y para beneficio exclusivo del hombre. El mensaje implícito es que el estereotipo de la mujer honrada y sumisa las aplasta y las hunde, convirtiéndolas en víctima, y que al hombre no le importa la honradez femenina en absoluto. Con esta crítica doña María propone un plan de alerta para que las mujeres no se dejen llevar por las reglas sociales, al mismo tiempo que indica la necesidad de ciertos cambios en el comportamiento pasivo femenino. La represión que impone la sociedad de la época hace de la mujer una víctima, y es por este motivo que la autora aboga por la autodeterminación de las féminas, a la vez que les ofrece diferentes alternativas.

Aparte de la transgresión del concepto de la honra y el honor, la visión zayesca se concentra en condenar a la mujer dócil y dependiente del varón. Zayas reprueba duramente la subyugación femenina mediante el matrimonio impuesto, y «acusa a los hombres constantemente de su autoridad abusiva» (Lara 34). La imagen de la casadera en la sociedad patriarcal es un tema examinado por la autora numerosas veces, y que asoma en muchas de sus obras, al poner en evidencia la posición subordinada de las doncellas, primero por sus padres o hermanos y más tarde por sus esposos. Las protagonistas zayescas están bajo la tutela de un hombre que controla sus amistades, sus salidas, sus elecciones y sus vidas en general. Es el padre quien escoge al marido, costumbre ésta que da lugar a un eterno conflicto entre padres e hijas. Al principio las heroínas suelen mostrarse pasivas de una forma encubierta, pero más tarde expresan sus opiniones —agresivamente y con disconformidad— contra las normas expuestas. En *Desengaños* Zayas nos cuenta, por boca de Zelima, una desilusión «para que las damas se avisen de los desengaños y cautelas de los hombres, que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien, siendo su mayor entretenimiento decir mal de ellas, pues ni comedia se representa ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres» (p. 124).

Mediante dichas declaraciones Zayas advierte que las jóvenes deben estar alertas a los engaños varoniles, pues la sociedad patriarcal actúa en contra de ellas. Por eso, muchas de sus heroínas se nos presentan como mujeres liberadas que, aunque no se oponen abiertamente a los deseos varoniles, manipulan las circunstancias a su favor. Este fenómeno puede notarse cuando se expone el tema del amor interesado, en el que el padre interviene en las decisiones de su hija, y es él quién decide en cuanto a la elección del esposo. Por dicho motivo las protagonistas zayescas a veces mantienen relaciones secretas. La intervención e imposición de la voluntad paterna conduce a funestos y drásticos resultados, como fugas con amantes e incluso muertes. Esta faceta puede apreciarse en la boda sin amor de *El imposible vencido*, en la vida desdichada de Inés en *La inocencia castigada* o en la muerte en *El traidor contra su sangre*. Con estos ejemplos puede inferirse que el dominio de los hombres, la falta de autonomía de las mujeres y su inferioridad pueden llevar a la infelicidad y rebeldía, e incluso a la tragedia. En *Desengaños amorosos* la autora da su opinión en cuanto al matrimonio impuesto, cuando, al comentar la boda de su protagonista, la considera como «un lazo que tan dulcemente aprieta» (p. 283). Por ello, Zayas nos presenta heroínas solteras, como Francisca, Nise, Lisis, Filis y Matilde o monjas muchas otras, como Estefanía, o viudas, como Luisa y Laura. De alguna manera la autora transgrede los órdenes establecidos por el código de la época y expresa que sus personajes no están atados a nigún hombre que las domine; es más, son libres. Con dicha libertad, la escritora intenta poner en evidencia la represión y crueldad a la que la casada puede estar sometida, y, para reforzar el mensaje feminista de sus escritos, nos muestra en varios casos la agonía de algunos matrimonios bajo el canon de la época mediante la dominación y tiranía de los protagonistas masculinos, dibujando así muy pocas uniones felices. Foa comenta que «En Zayas no encontramos ya una exaltación del matrimonio como en Cervantes o en Lope» («María», p. 130), sino que la autora afila su rencor contra el hombre y no perdona «la ocasión de censurar los excesos de libertinaje, egoísmo, crueldad o petulancia de los galanes donjuanescos de la época» (Ximénez, p. 209). Con ejemplos concretos, el lector puede darse cuenta de la actitud reformadora de la novelista, quien no solamente expone las injusticias de algunos matrimonios, sino que también ofrece y propone cambios y soluciones que puedan dar mayor libertad a las mujeres.

Como contraste a la crítica de la subyugación femenina mediante el matrimonio impuesto, la autora nos presenta el tema del casamiento engañoso por parte de la mujer y la idea picaresca del amor interesado. Zayas invierte hábilmente el papel de sumisión femenina presentándo-

nos unas heroínas que «no se contentan con ser objeto pasivo del placer del hombre: es decir, que no sólo son deseadas sino que desean, y, si son objeto erótico del varón, éste puede ser igualmente objeto erótico suyo» (Goytisolo, p. 21). La autora transgrede los órdenes preestablecidos al mostrarnos hombres incautos, avaros y mezquinos que se dejan engañar por una mujer. Esto puede verse en la figura del joven Agustín, supuesto sobrino de Isidora pero que en realidad es su amante. Doña Isidora, aparentando ser honrada y hermosa, atrapa al incauto don Marcos, y al final es ella quien huye con la fortuna de su esposo como castigo a su avaricia y ruindad. Zayas invierte la posición masculina presentando unas protagonistas que ejercen su dominio sobre el hombre y usurpan su poder mediante el amor interesado y burlado por la mujer. Este fenómeno puede apreciarse mediante el ejemplo de Lisarda, quien no se casa con don Juan, sino con un hombre rico y forastero pero no por amor, sino por mero interés. En cualquier caso, «la autora muestra admiración por la astucia de la mujer por saber defenderse contra el hombre que piensa aprovecharse de ella» (Kahiluoto, 34).

La única solución a los problemas a los que se enfrentan las jóvenes de la época es mediante una reforma radical de la educación femenina. «Airadamente doña María no se cansa de afirmar que las mujeres merecen, y son capaces, de obtener la misma educación que los hombres y que son ellos los responsables de la ignorancia en que es mantenida la mujer y del atraso de ésta» (Vasileski, p. 53). Zayas propone un programa educativo que ayude a las jóvenes a liberarse y a ser autosuficientes, y es por este motivo que en muchas de sus obras podemos ver lo absurdo de la idea tradicional de la educación femenina. Este aspecto se aprecia en *El prevenido engañado*, cuando la autora hace una fuerte crítica del papel tradicional educativo por mediación de Fabrique, quien abiertamente expresa que, para casarse y dedicarse al hogar, la mujer no necesita educarse, y que el convento es el mejor sitio para que las jóvenes se mantengan alejadas, escondidas y protegidas de los males del mundo. Según el protagonista, la educación de la mujer debe limitarse a hacer las labores caseras, a ayudar en la iglesia y a obedecer a sus padres y al marido, pues la educación perjudica a la mujer ya que «las muy sabias y entendidas daban en traviesas y viciosas» (*Novelas*, p. 173). María de Zayas hace una crítica a los obstáculos de educación, cultura y costumbres que impiden que la mujer participe en la vida intelectual y comercial. Ella misma nos dice: «Si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran los libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y las cátedras como los hombres» (*Novelas*, p. 22). Así mismo en *Novelas amorosas* se nos muestra la mofa y el escarnio de un protago-

nista burlado por sus propias ideas machistas, pues su esposa, una mujer vigilante y que aparentemente es guardadora de la honra y el honor de su familia, se enamora de otro hombre. La moraleja que la obra presenta al lector es que sin la educación femenina no hay ni discreción ni prudencia, y que el que pierde con la ignorancia de la mujer es el hombre, pues al fin sale burlado, ya que su honor depende enteramente del comportamiento de su esposa.

Zayas ya mantenía en el siglo XVII la tan aludida opinión moderna de que las mujeres son tan aptas para la educación como lo son los hombres y que lo que faltaba a las jóvenes eran oportunidades e instrucción, y no capacidad mental. La autora propone que es necesario dar oportunidad educativa y docente a la mujer, y que desde pequeña hay que acostumbrarla a la escritura y a la lectura. Ella misma se pone como ejemplo al decirnos: «He tomado la pluma habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa tomaré la espada para lo mismo, que los agravios sacan fuerzas donde no las hay» (*Desengaños*, p. 457). Con dichas declaraciones podemos ver que doña María se anticipa al concepto feminista contemporáneo de libertad e igualdad entre los dos sexos, despertando la conciencia de la sociedad sobre la educación femenina y mostrándonos a unas protagonistas cultas y educadas. Lisis versifica para mostrar sus sentimientos, y entre sentimientos y otras muchas heroínas zayescas poseen talento literario e independiente. Por este motivo María de Zayas puede considerarse como la forja de la novela de reivindicación femenina, ya que es «a women of advanced ideas, advocating general education for women, recognition of the equal rights of both sexes, and respect for women in the eyes of men» (Sylvania, p. 7).

BIBLIOGRAFIA

Foa, Sandra M., *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Ediciones Albatros Hispanofilia, 1979.

— «María de Zayas. Visión conflictiva y renuncia del mundo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 331 (1978), pp. 128-35.

Fox-Lockert, Lucía, *Women Novelists in Spain and Spanish America*, Metuchen, NJ, The Scarecrow Press, 1979.

Goytisolo, Juan, «El mundo erótico de María de Zayas», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 9-40 (1972), pp. 3-27.

Kahiluoto Rudat, Eva, «Ilusión y desengaño. El feminismo barroco de María de Zayas y Sotomayor», *Letras Femeninas*, 1 (1975), pp. 27-43.

Lara, M. V., «De escritoras españolas. María de Zayas y Sotomayor», *Bulletin of Spanish Studies,* 9 (1932), pp. 31-37.

Pérez-Erdélyi, Mireya, *La pícara y la dama*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1979.

Sylvania, Lena E. V., *Doña María de Zayas y Sotomayor. A Contribution to the Study of her Works*, Nueva York, Columbia University Press, 1922.

Vasileski, Irma V., *María de Zayas y Sotomayor: Su época y su obra*, Madrid, Editorial Playor, 1973.

Ximénez de Sandoval, Felipe, *Varias historias de mujeres ilustres*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1949.

Zayas y Sotomayor, María de, *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, 1983.

— *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1948.

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

Marjorie Ratcliffe

Desde el 11 de setiembre de 2001, participamos en una evaluación de las causas raíces de la tragedia. Por el momento, los miles de víctimas son colectivas, anónimas y abstracciones; no hay héroes individuales; no hay chivos expiatorios. Estamos demasiado cerca de los hechos; hace falta tiempo para que la historia y la literatura —o periodistas y cineastas— creen causas y efectos, mitos y mentiras, héroes y víctimas.

Después de la derrota de la monarquía visigoda y la entrada en la península ibérica de tropas musulmanas, el pueblo español —como el americano de hoy día— buscó a través de los siglos una explicación de su degradación y deshonra. Esta misma semana, con la crisis del islote de Perejil, Ana Palacios, ministra de Asuntos Exteriores, recordaba a los españoles la batalla de Covadonga. Para el siglo xv los verdaderos hechos políticos o estaban olvidados o deseaban ser olvidados. Para justificar lo ocurrido hacían falta héroes y víctimas.

Esta presentación se debe a la novísima edición de James Fogelquist, quien, por primera vez desde 1587, pone en manos de lectores modernos *La crónica del Rey Don Rodrigo,* o *La crónica sarracina,* escrita por Pedro del Corral en 1430. Deyermond ve la *Primera Crónica General* de Alfonso X como «díptico temporal» en que «los acontecimientos se contrastan y se explican conforme al modelo medieval de la caída y la redención o la muerte y el renacimiento»[1]. La conquista —en la obra regia de finales del siglo trece— viene a ser «el castigo que extirpa la corrupción del antiguo reinado y prepara el terreno para un futuro glorioso». Propongo ampliar el díptico de Deyermond para crear un tríptico formado por los textos cronísticos medievales, *La crónica sarracina* como «primera novela histórica española»[2] y las obras del Siglo de Oro que la siguieron. Si muchas de las crónicas medievales escritas al calor de la reconquista aspiraban a una redención gracias a lo sufri-

1 Deyermond, Alan «The Death and Rebirth of Visigothic Spain in the *Estoria de España*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9, 3 (1985), p. 345.

2 Menéndez Pidal, Ramón, *Floresta de leyendas españolas: Rodrigo el último godo,* Madrid, Espasa Calpe, 1942, vol. I, p. LXXXIX.

do, en *La crónica sarracina*, a la víspera del renacimiento y la unificación de la península, hubo un deseo de blanquear la fama del pueblo disoluto, perdonar al rey abusador de sus poderes, y echar la culpa a la víctima, Florinda La Cava. Los textos del Siglo de Oro siguieron el ejemplo de Corral, borrando casi por completo las causas originales.

Es un cliché decir que los victoriosos escriben la historia pero, en cuanto a la primera historia de la caída de España en brazos musulmanes, es cierto: la leyenda se originó entre árabes y mozárabes. La interpretación de los partidarios de Witiza mantenía que Rodrigo había deshonrado a la hija de Julián. Como los que pactaron con los moros fueron más asimilados en la sociedad árabe, su opinión es por ende privilegiada y, por la mayor proximidad de esta aristocracia mozárabe a la clase letrada del califato, se relata sin excepción en las crónicas árabes. La leyenda de la violación de la hija y la venganza del padre ultrajado aparecen en Egipto en el siglo nueve. En España, un texto mozárabe del siglo diez, siguiendo un poema de 860, relata que Rodrigo se apoderó de la corona visigoda y mandó a Julián a África para poder quedarse con su hija, a quien viola. La crónica de al-Razi, el historiador por excelencia de al-Andaluz, también del siglo diez, es idéntica.

Al contrario, en el norte de España, hasta el siglo nueve todavía no existía tal leyenda. Entre la composición de la *Crónica de Alfonso III* en 880 y 1118 —cuando se escribió el *Chronicón Silense*— o 1148 —con la aparición de la *Crónica Najerense*—, la leyenda de una joven, todavía sin nombrar, violada por el rey Rodrigo entró en la tradición historiográfica y literaria cristiana de España. La mayoría de las crónicas latinas del siglo trece relatan la leyenda y sus adornos, de nuevo muestra de que la historia circulaba por lo menos oralmente, en un poema en latín o gracias a cronistas que leían el árabe.

La *Primera Crónica General* de finales del siglo trece recoge por primera vez esta leyenda en su totalidad, y en castellano[3]. La crónica alfonsí repite la versión de la violación y acaba con la maldición del Conde Julián, que luego se repetirá en *La crónica sarracina* y en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega. Los autores del siglo trece no podían perdonar al padre, que tomó venganza del violador de su hija inocente. Varios elementos nuevos de esta leyenda aparecen en la portuguesa *Cronica Geral de 1344*, por la influencia de una traducción al portugués de la historia de al-Razi y de fuentes orales populares[4]. Finalmente, la

3 Menéndez Pidal, R., ed., Alfonso X, *La Primera crónica general*, Madrid, Gredos, 1955.

4 Lindley Cintra, L., ed., *Cronica geral de Espanha de 1344*. Lisboa, Academia Portuguesa de Historia, 1954.

heroína recibe el nombre Allataba (La Cava) y, muestra de que sus aventuras todavía interesaban al público peninsular, por primera vez esta crónica desarrolla su personalidad y provee la primera descripción física.

Al considerar *La crónica sarracina,* con esta herencia cronística en árabe, latín, castellano y portugués, es interesante observar las divergencias y matices ideológicos peculiares al texto y al autor. Llamado «crónica fingida»[5] o «novela histórica»[6] y «novela caballeresca»[7] el texto se parece a las demás crónicas de la época. Pedro del Corral tomó algo de cada uno los tres posibles tipos de crónica que, según Gómez Redondo, se habían desarrollado en el siglo quince: de las particulares la sicología que da a sus personajes; de las de caballería todas las aventuras y ornamentación; y de las generales el mensaje divino y la pretensión de objetividad[8]. Aunque es cierto que el texto de Corral es una «reconstrucción de los hechos con la fuerza sugestiva de una novela»[9], el propósito del autor era crear una historia que se leyera como verídica. Como harán Rojas y Cervantes más tarde, Corral finge que el texto se basa en manuscritos hallados de dos cronistas, Eleastras y Alanzuri —miembros de la corte real de Rodrigo y testigos fidedignos de las acciones—, además de «un libro de pergamino» que se encontró en la supuesta tumba de Rodrigo. El deber de los cronistas —escogidos por el rey como «dos ombres onrados de grand seso»— fue poner por escrito «los bienes e males que en vida del Rey don Rodrigo se fezieron e pasaron» (I, p. 168). Como historiador diligente, Eleastras se informó del testimonio de los otros interesados, aunque reconoce que ningún testigo puede estar en todas partes y sobre todo en momentos de intimidad: «Eleastras ni ombre del mundo no sabía parte ni mandado quel Rey oviese yazido con la Caba» (II, p. 528). Su veracidad es, sin embargo, cuestionable: que nadie supiera el secreto de Rodrigo y La Cava es incorrecto porque Julián ya lo había contado a todos sus hombres.

La historia que cuentan estos dos historiadores no varía mucho de sus fuentes pero el autor da más complejidad sicológica a sus personajes. Siguiendo la crónica portuguesa, la hija de Julián es descrita como «la más complida muger de bondades e de hermosura que en el mundo

5 Corral, Pedro de, *La crónica del Rey don Rodrigo* ed. J. Fogelquist, Madrid, Castalia, 2001, p. 47. De aquí en adelante se citará esta edición en el texto.

6 Menéndez Pidal, *op. cit.* (nota 2), vol. I, p. LXXXIX.

7 Álvarez-Hess, Gloria, *La crónica sarracina: Estudio de los elementos novelescos y caballerescos,* Nueva York, Peter Lang, 1989, p. 175

8 Gómez Redondo, Fernando, «Historiografía medieval: constantes evolutivos de un género» *Anuario de Estudios Medievales,* 19 (1989), pp. 5-13.

9 Díez Borque, José María, *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, p. 155.

oviese; ca ella robava la fama de todas, e esto por la su bondad» (I, p. 176). Rodrigo, fisgoneando por donde no debía, se apasiona de la Cava después de verla divirtiéndose con otras damas cortesanas en ropas menores. Cuando el rey le declara su amor, ella o no lo entiende —o finge no comprenderlo—. Él repite su demanda y dice que se casará con ella cuando se muera la reina. La Cava ruega al rey que no la exponga a ser acusada de traición al codiciar la muerte de la reina. A pesar de sus ruegos, ni aún cuando le dice «vos digo verdad que más querría ser muerta que tal cosa consentir» (I, p. 454) el rey «complió con ella todo lo que quiso» (I, p. 455). Como en otros textos, La Cava teme contar su deshonra a su padre pero Julián no duda de su honestidad y, junto con su esposa y sus familiares, decide castigar al rey.

La Crónica sarracina sí varía de sus fuentes en la reacción de La Cava frente a su desgracia. Ella sufre por la derrota y la venganza que sus padres han traído al pueblo español:

> que ella era aquella a quien todas las gentes del mundo maldirían para siempre jamás; e que ella sola fuera la destruidora de España (II, p. 12).

Es consciente de que la venganza no la afecta directamente a ella: «por el mal que es fecho no pierdo cosa de mi deshonra; antes he cobrado sobre un mal otro» (II, p. 25). Cuando cree que el rey ha muerto, le ruega a su padre que cese la guerra. Considera que habría sido mejor callarse o «mejor fuera que me matara por mis manos esa hora que no hazer lo que hize» (II, p. 25)

A pesar de la pretensión de objetividad por parte de los dos historiadores, se nota que duele recordarles la maldad del rey que les encargó el relato. Eleastras, «con miedo que ovo del Rey que todavía estaba triste» procura no mostrarle el texto «por que el Rey no viese lo que contra él fablava» (I, p. 528). Estos cronistas reales —haciendo el papel de Pedro del Corral— no están exentos de prejuicio. Puesto que las fuentes históricas eran tan conocidas, tenían que incluir la violación de La Cava pero, como en una novela, estructuran la materia narrativa de acuerdo con el efecto o diseño mítico buscado: o sea redimir al rey culpable.

El narrador —llamémosle Eleastras para seguir con el juego de Corral— condena a La Cava por lo que de ella dice y lo que calla. En las muchas referencias al pesar y a la confesión de Rodrigo, cuando se lamenta de lo mucho malo que hizo en su vida, nunca menciona la violación de La Cava como pecado. Al final de su vida, haciendo penitencia en el desierto, el diablo, disfrazado de ermitaño, procura inducirle

primero a la codicia y la gula, con apetitosos manjares; luego, en ropa de Julián y citando a la soberbia, promete devolverle España; y últimamente, disfrazado de La Cava, le tienta a la lujuria y el poder cuando ofrece darle un hijo que reinaría sobre el mundo entero. Para el pecador redimido, la tentación es fuerte. El propósito es recordar al rey, pero sobre todo a los lectores, la tentación original, cuando Rodrigo la vio jugando casi desnuda con otras damas. Al final del texto quien tienta al rey es el diablo, pero la inferencia es que la tentación original fue culpa de la que será la víctima. Aún en la penitencia final, cuando el rey se entierra con una serpiente de dos cabezas que le come por dos lugares, «El uno en derecho del coraçón con el qual él pensara quanto mal él avía fecho. E el otro por la natura, la qual fuera la causa de la grand destruición de España» (II, pp. 403-404) parece igualar la injuria de La Cava a sus otros muchos pecados. El castigo apocalíptico sufrido por España se debe mayormente a actos de soberbia y al deseo inmoderado de poder del rey Rodrigo. La violación de la joven tiene poca importancia para el pecador y para el autor.

Corral, en boca de Eleastras, nunca reconoce la inocencia de La Cava. Aunque pretende presentar los hechos tal como los testigos se los contaron, en dos momentos claves, el narrador expresa sus propias opiniones. Inmediatamente después de contar la escena del estupro, se dirige directamente a los lectores y comenta: «Enpero tanto sabed que si ella quisiera dar bozes que bien fuera oída de la Reina, más callóse con lo quel Rey quiso fazer» (I, p. 455). Y más adelante le pregunta al padre: «¿por qué... no te lo enbió a dezir así como después quel mal fue fecho? O ¿por qué no lo dixo a la Reina? ... O ¿por qué se fiava de entrar do el Rey fuese sin compañía?...» (I, p. 463). Pudo haberse defendido mejor; la inferencia es que no quiso. Eleastras atribuye la llamada deshonestidad de La Cava a todas las mujeres. La Cava es condenada por ser mujer. Y por ser padre acrítico Julián también merece el oprobio de su nación. Si Julián viene a ser «diablo baptizado» (II, p. 239) La Cava es « la fija de Satanás» (II, p. 189). Lo importante para Corral es desquitarle la responsabilidad al rey y ponerla en hombros de otros.

Los pocos romances que se refieren a La Cava derivan de *La crónica sarracina* y no de textos épicos o cronísticos medievales. Sepúlveda considera estos romances como «harto mentirosos y de muy poco fruto»[10]. En algunos romances se ve a La Cava como demasiado inocente, acudiendo cuando el rey la llama, haciendo favores que permiten un exceso de contacto personal. En otros, quizá fundados en la *Crónica de*

10 Menéndez Pidal, *op. cit.* (nota 2), vol. II, p. XXXII.

Pedro I de López de Ayala y en *El Victorial* de Díez de Games, la llaman malvada e infieren que ella sedujo al rey. Ella insiste en la venganza y amenaza con suicidarse. Lo innovador e interesante del texto de Corral, y que entrará en el romancero y futuros textos, es el lastimoso lamento de La Cava:

> Tú eres perdición de España,
> fuego que todo lo apura,
> de ti quedará memoria
> para siempre en escritura,
> unos te llamarán diablo,
> otros te llamarán diablura,
> otros te llamarán dimonio,
> otros que eres su hechura[11].

Apenas mujer, la joven se atormenta por las repercusiones de sus actos, es consciente de los desenlaces políticos y del papel que jugará en la historia. Aunque Menéndez Pidal criticó la crónica de Corral por ser «escrita para el lector de novelas de caballerías, que dedica con gusto muy holgado tiempo a esta lectura de moda»[12], esta novela y los romances que inspiró retratan la grandeza trágica de la inocente víctima de un hombre en particular y de los historiadores en general.

Junto con los romances, otros textos que se referían a La Cava y Rodrigo aparecieron en el siglo dieciséis. De joven, Fray Luis de León compara los desastres provocados por La Cava y Elena de Troya. En sus historias, Mariana reconoce la influencia de la ficción de Corral pero otros historiadores son menos honestos. Julián del Castillo en su *Historia de los reyes godos* (1582) y el *Albucácim* de Miguel de Luna son contribuciones caracterizadas de «falsos cronicones, parto de las más estúpida piedad nacionalista»[13]. La fingida traducción de De Luna pretende incluir cartas de Rodrigo, Julián y La Cava. En el *Albucácim,* por primera vez es llamada Florinda porque, según el autor, éste era su nombre verdadero mientras que el apodo, La Cava, quería decir mala mujer. A pesar de quitarle el apodo, de Luna contribuyó a la vilificación de La Cava, calificándola como «la más mala mujer que hubo en el mundo»[14].

11 Menéndez Pidal, Ramón, ed., *Romancero tradicional,* Madrid, Gredos, 1963, vol. I, p. 56.

12 Menéndez Pidal, Ramón, «El rey Rodrigo en la literatura», *Boletín de la Academia Española,* 11 (1924), pp. 357.

13 Menéndez Pidal, Ramón, *op. cit.* (nota 2), vol. II, p. XLIII.

14 Luna, Miguel de, *Historia verdadera del rey don Rodrigo, compuesta por Albucácim Tárif,* Valencia, Claudio Macé, 1646, p. 82.

Desesperada, y de modo celestinesco, ella se suicida tirándose de una torre de Málaga. Inferior al texto de Corral, la novela —más que historia—, de Luna tuvo mucho éxito contemporáneo y fue leído hasta finales del siglo diecinueve. Algunos autores, como Lope de Vega, la usaron como fuente histórica; otros, entre ellos Cervantes, sabían que era falsa.

Además de la poesía y las historias, también el teatro del Siglo de Oro se interesó en la leyenda de La Cava y Rodrigo. Bartolomé Palau fue el primer dramaturgo que la trajo a la escena en su *Historia de la gloriosa Santa Orosia.* Aquí Rodrigo espera la llegada de su futura esposa pero se enamora de La Cava. Aunque dice que no la forzará, su determinación dura poco y, como La Cava explica a Julián,

> Y assí él pudo cumplir
> su intención,
> porque, sin más dilación,
> me asió a fuerças de braços
> haziéndome mil pedaços
> como rabioso león[15].

Unos setenta años más tarde, Lope de Vega trató el tema en su *Jerusalén conquistada* (1609). Este poema o «épica trágica», como el autor lo denominó, basado en fuentes históricas además del *Albucácim*, retrata a La Cava de modo negativo. Por celos, cuando el monarca ya no le hace caso después de haberla violado, ella pide venganza de su padre. Usando el latín para dar más solemnidad, Lope recoge de *La crónica sarracina* el epitafio supuestamente hallado en la tumba de Rodrigo, que recuerda la maldición de Julián en la *Primera crónica general*[16]. Este segmento de la *Jerusalén conquistada* no es la única contribución de Lope a la leyenda de Rodrigo y La Cava. En *El último godo,* como en su poema, la influencia del *Albucácim* domina sus habilidades teatrales. Como en la obra de Palau, Rodrigo acaba de casarse pero en la misma boda ve a La Cava, la quiere, y, a pesar de su resistencia, cumple su voluntad. Aunque Rodrigo estima poco el honor perdido de la mujer, para Julián su hija no tiene valor sin ello, y para La Cava la muerte es la única solución. Florinda es, efectivamente, el chivo expiatorio requerido para la reconciliación, y de allí la regene-

15 Palau, Bartolomé, *Historia de la gloriosa Santa Orosia,* O. Mazur, ed., Madrid, Playor, 1986, p.158.

16 Lope de Vega y Carpio, *Jerusalén conquistada*, J. de Entrambasaguas, ed., Madrid, CSIC, 1954, vol. I, p. 248.

ración de un estado mejorado que supeditará los pecados del imperfecto régimen anterior[17].

En *La joya de las montañas,* Tirso de Molina menciona brevemente la leyenda de Rodrigo y Florinda, y admite que puede haber alguna confusión en cuanto a la participación de la joven:

> Dió complemento a la causa
> aunque no sé yo si es cierto,
> que aunque el mundo lo publica
> puede ser falso el concepto[18].

Calderón también trató de estas figuras en *La Virgen del Sagrario* pero, como sus predecesores, sigue al *Albucácim*, y echa la culpa a La Cava:

> Ya sabéis, que la causa lastimosa
> De la tragedia, que lloráis es vano
> Fué de Florinda, la deidad hermosa,
> A quien Cava ha llamado el africano[19].

Es interesante que, aunque la mayoría de las otras leyendas épicas medievales tuvieron mucho éxito al llegar a la escena nacional en el Siglo de Oro, con estas pocas excepciones, no es el caso en cuanto a la historia de la pérdida del reino y la violación de Florinda. ¿Será que en la España imperial y tan recientemente unificada no querían considerar cómo y por qué se perdiera el reino en otros tiempos? En vez de buscar la culpa en causas raíces, posiblemente desestabilizadoras, como la política interior o los defectos de los monarcas, era preferible condenar a una víctima inocente.

La multiplicidad de versiones que tratan de la pérdida de España, provocada legendariamente por la pasión de Rodrigo para La Cava, tiene poco que ver con los hechos. Es la ideología de los respectivos autores y públicos, representada en los personajes que siempre están en cambio, lo que me interesa. El mensaje que dan estas muestras de siglos de literatura es confuso y contradictorio. Se ha visto a Florinda como frágil víctima, mujer apasionada, o traidora cómplice en la derrota de su tierra; se

17 Niehoff McCrary, Susan, *El último godo and the Dynamics of the* Urdrama, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1987.

18 Molina, Tirso de, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, vol. I, p. 169.

19 Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, eds. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Tamesis, 1973, vol. V, pp. 126-127.

la ha visto amando o aborreciendo a su violador; indecisa o determinada en su búsqueda de venganza. Y la misma variedad se nota en la caracterización de Rodrigo, Julián y los demás personajes. La unidad y la atracción del tema, la continuidad en toda la literatura española y la profundidad de las emociones unen a los personajes y los conectan a la historia nacional. Atrajeron tanto a autores como a públicos a través de los siglos, dentro y fuera de España. En 1804, María Rosa Gálvez proveyó la primera perspectiva de esta leyenda de pluma de mujer:

> Si de los dos se pregunta
> quién mayor culpa ha tenido,
> digan los hombres: La Cava
> y las mujeres: Rodrigo.[20]

El tríptico temporal y literario está formado de una parte por los hechos narrados en las crónicas medievales, que explican cómo se perdió el reino, aspirando a que el país sea restituido. En la parte céntrica y más importante está *La crónica sarracina*, que demuestra que, por su contrición y penitencia, el rey se ha redimido, y de allí que la nación, como él, merezca ser perdonada. Después de la reconquista, el tríptico se completa desde el Siglo de Oro hasta el diecinueve con textos que borran las trazas de la ofensa original. Es preferible crear una víctima que pensar en un rey lujurioso, abusivo de sus poderes e incapaz de controlar sus pasiones. En la épica, la saña vieja siempre castiga el pecado. En la leyenda de Rodrigo, el último godo, para que opere la venganza y para restaurar el deseado orden social, Florinda La Cava tiene que sufrir a manos de un hombre, de la historia y de la literatura.

Bibliografía

Alfonso X, *La Primera crónica general,* ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1955.

Álvarez-Hess, Gloria, *La crónica sarracina: Estudio de los elementos novelescos y caballerescos,* Nueva York, Peter Lang, 1989.

Burt, John R, «The Motif of the Fall of Man in the *Romancero del Rey Rodrigo*», *Hispania* 61, 3 (1978), pp. 435-442.

Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias*, eds. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, *Segunda Parte de Comedias* (Madrid, 1637), London, Tamesis/Gregg, 1973, vol. V.

20 Menéndez Pidal, Ramón, *op. cit.* (nota 2), vol. II, p. xxx.

Collins, Roger, *La conquista árabe 710-797,* Barcelona, Crítica, 1991.
Corral, Pedro del, *La crónica del Rey don Rodrigo,* ed. J. Fogelquist, Madrid, Castalia, 2001.
Deyermond, Alan, «The Death and Rebirth of Visigothic Spain in the *Estoria de España*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 9, 3 (1985), pp. 345-367.
— «The Problem of Lost Epics: Evidence and Criteria», en *Al que en buen ora naçio: Essays on the Spanish Epic and Ballads in Honour of Colin Smith*, Powell, Brian y West, Geoffrey, eds, Liverpool, University Press, 1996.
Díez Borque, José María. *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980.
Gómez Redondo, Fernando. «Historiografía medieval: constantes evolutivos de un género», *Anuario de Estudios Medievales* 19 (1989), pp. 5-13.
Lindley Cintra, L., ed., *Cronica geral de Espanha de 1344*, Lisboa, Academia Portuguesa de Historia, 1954.
López Pereira, José Eduardo, ed. y trad., *Crónica mozárabe de 754*, Zaragoza, Anubar, 1980.
Luna, Miguel de, *Historia verdadera del rey don Rodrigo, compuesta por Albucácim Tárif,* Valencia, Claudio Macè, 1646.
Menéndez Pidal, Ramón, *Floresta de leyendas españolas: Rodrigo, el último godo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
— «El rey Rodrigo en la literatura», *Boletín de la Academia Española,* 11 (1924), pp. 157-197.
— ed., *Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III.
Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, vol. I.
Niehoff McCrary, Susan, *El último godo and the Dynamics of the Urdrama,* Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1987.
Palau, Bartolomé, *Historia de la gloriosa Santa Orosia,* ed. O. Mazur, Madrid, Playor, 1986.
Pérez de Guzmán, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. R.B. Tate, London, Tamesis, 1965.
Vega y Carpio, Lope de, *El último godo,* ed. M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1966.
— *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1954, 3 vols.

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

Ines Ravasini

En 1552, bajo el título de *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea, con otras obras en verso, parte al estilo español, parte al italiano,* se publicaban en Venecia, en la imprenta de Gabriel Giolito de Ferrari y sus hermanos, las obras en prosa y verso de Alonso Núñez de Reinoso[1]. El pequeño volumen se cierra con un texto curioso, las *Stancias de Rugier nuevamente glosadas,* una glosa de dos celebérrimas octavas del *Orlando Furioso*, la 61 y la 62 del *Canto XLIV,* que corresponden al exordio de la famosa carta en que Bradamante jura fidelidad eterna a Ruggiero, ante las sospechas de éste por la supuesta rivalidad de Leone, y argumenta la imposibilidad de mudar sus sentimientos acudiendo a una serie de tópicos *adynata*. La glosa delata visiblemente una asimilación todavía inmadura de las formas italianas, como muestra la fragilidad de sus endecasílabos, a menudo agudos, su debilidad rítmica y métrica[2].

La bella Bradamante, que herida
está casi sin sentido, con furor
en pensamientos contínos metida,
en penas y sospiros con gran dolor
llorando ausente su muy triste vida,
escrive a su Rugier con puro amor,
diziendo con pesar muy verdadero:
Rugier, qual siempre fui, tal ser yo quiero.

La fe que te di tengo con firmeza,
comigo bive el contino cuidado

1 *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Ysea: con otras obras en verso, parte al estilo Español, y parte al Italiano. Agora nvevamente sacada a luz. En Venecia por Gabriel Giolito de Ferrari y sus hermanos, MDLII.* He consultado el ejemplar de la Biblioteca Casanatense de Roma (sign. h.XXIII.2).

2 Sobre el largo proceso de asimilación de las formas italianas en la lírica española, *cf.* Rico, Francisco, «El destierro del verso agudo», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.

que sufro por ti siempre con tristeza,
el mismo dolor passo, sin mudado
ser jamás por fortuna ni grandeza;
que ni por reinos, ni por gran estado,
dexará mi alma de querer como quiere
hasta la muerte, y más, si ser pudiere.

Jamás igualará a mi querer
amor ninguno de ningún nasçido,
las cosas todas mudarán su ser
antes que dé mi amor punto perdido,
ni mudança ninguna he de tener
para contigo, si tengo sentido;
moriré por ti como agora muero,
o sea amor manso o cruel guerrero.

Agora vista real vestidura,
aora vestida con sayal me viesse,
aora fortuna en la mayor altura
a tu leal Bradamante la pusiesse,
con alteza tan grande que ventura
de sola ella embidia resçibiesse,
con todo querré, o suerte consintiere,
o la fortuna dé lo que quisiere.

Tus cabellos roxos se bolviessen
todos blancos por los sobrados años
y tus ojos claros se obscuresçiessen
tales qu[e] en el mirar fuessen estraños,
y batalla campal contra mí hiziessen
causando por quererte bravos daños,
no mudaría mi querer entero,
que peñasco muy firme ser yo espero.

Tendré en te amar más duro coraçón
que la tigre nasçida con braveza,
ni que el más bravo y más feroz león
quando demuestra mayor fortaleza;
que todas las cosas que nasçidas son
podrán mudarse, mas no mi firmeza,
pues que ser peñasco ventura quiere
al qual la mar con fieros vientos hiere.

En mí, sospiros, penas, son los vientos
que al alma hieren muy continuamente,
y son de tanta fuerça sus tormentos

que por mucho que digo más se siente,
lo qual más anima mis pensamientos
y que quiera más ventura consiente.
No dexaré querer ni tu soledad,
jamás con bonança o con tempestad.

Agora sea la mayor señora
del mundo todo, desierto y poblado,
agora quiçás tan baxa pastora
que rija por los campos mi ganado,
agora desde donde Phebo mora
hasta donde se pone tenga estado;
en fin, con bien, mal, ni con adversidad,
no mudaré querer ni mi voluntad.

Quando a los campos voy a ver bolar
las garças que siguen los caçadores,
tus cuidados no puedo allí olvidar
y junto con ellos continos temores
que no dejan punto jamás descansar
a mí que sufro mortales dolores,
a mí que antes que mude querer,
escoplo de plomo se ha de ver.

Escoplo de plomo con lima formar
en bivas peñas alguna figura,
y antes al çielo veremos <h>arar,
y dar estrellas la tierra muy dura,
y ardientes llamas antes dar la mar
que contigo mudar mi fe segura;
y antes hemos de ver pinzel o lima
imagen en diamante hazer muy prima.

A ti el poder mío tengo dado,
el alma, lo que soy y la firme fe,
tal que ninguno por César jurado
soy çierta que más firme no la posse[e];
ni que más tenga seguro su estado,
ni igual amor entre la[s] gentes se ve,
que qualquier mudança se podrá ver
antes que mudarme jamás de querer.

Mientras que Phebo diere resplandor
por las verdes campiñas, montes, prados,
por superbas çiudades de gran valor,
por campos de la guerra ensangrentados,

siempre me [d]urará mi firme amor
sufrido con la fe de mis cuidados,
queriendo, por más que fortuna oprima,
a Rugier, que a querello mi fe anima.

Veremos los corderos siempre andar
entre los lobos por campos pasçiendo,
y por sierras altas las naos navegar
las claras aguas los fuegos teniendo,
y Latona phebal también caminar
quatro caballos su carro rigiendo,
y todas las cosas contra natura ser,
y los ríos atrás también volver.

Huirán los tristes de las claras fuentes,
y los pastores con sed afligidos
a los ríos dexarán y a sus corrientes,
antes que yo con todos mis sentidos
dexar de querer mis males presentes,
todos mis bienes alegres perdidos,
y perderé la vida que lastima
antes que en mí mudança imprima.

No tienes que temer que en forma nueva
se pueda mudar nunca el coraçón,
ni reino, ni riqueza que lo mueva,
ni todas cosas quantas nasçidas son,
que el fuerte amor no sola una prueba
ha fecho, mas muchas con justa razón,
no me mudando sus golpes sangrientos
ni por malos ni buenos movimientos.

El marfil blanco, la piedra muy dura,
pueden con fuerças ya desmenuzarse,
pero no que otra ninguna figura
pueda en tan duras piedras reformarse;
mi coraçón, que sigue la natura,
con ellas todas puede compararse,
pues con más males ni descontentos
no se mudarán mis pensamientos.

La glosa, por un lado, amplifica el motivo de la fidelidad amorosa a través de la proliferación de *adynata*; por el otro, desarrolla con variedad de ejemplos el tema de la adversa fortuna incapaz de cambiar los sentimientos de la heroína, constante más allá del sufrimiento amoroso.

Como es propio del género[3], imágenes, léxico, recursos retóricos y estilísticos diseminados en el texto glosado se repiten y se dilatan en la glosa, se enriquecen y complican en un proceso de acumulación e intensificación. En cambio, un rasgo que parece alejar la glosa de Núñez de la tradición del género es que ésta no se presenta como un texto original, semánticamente autónomo con respecto al texto base, sino que guarda estrechas relaciones con el fragmento del *Furioso*: en la primera octava, de hecho, Núñez resume el estado psicológico de Bradamante, y, como en el poema italiano, hace que la protagonista exprese sus quejas en una carta dirigida a Ruggiero. Por otra parte, como ya apuntó Chevalier, varios pasajes de la glosa recuerdan, casi traducen al pie de la letra, versos del *Furioso* derivados de octavas limítrofes y pertenecientes ellos también, a la epístola de Bradamante[4].

El mismo Chevalier nos proporciona otras y más significativas informaciones al incluir la glosa de Núñez en un grupo de textos españoles dedicados a los amores de Bradamante y Ruggiero, formado en su mayoría por romances, que llegan a constituir un verdadero ciclo dentro del corpus más amplio del romancero de tema ariostesco. Chevalier recoge veintidós textos dedicados a este tema y, aunque es imposible establecer con precisión la fecha de composición de estos romances, los manuscritos que los transmiten son todos de finales del siglo XVI o comienzos del XVII, y los impresos datan de alrededor de 1580[5]. Con respecto a los demás textos que forman el ciclo de Bradamante, la glosa de Núñez destaca por va-

3 Sobre el género lírico de la glosa, *cfr.* Scoles, E. y Ravasini, Inés, *Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa*, en Menéndez Collera, A. y Roncero López, Victoriano, eds., *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 615-631, al que remito para una bibliografía exhaustiva.

4 Compárense los vv. 13-15 con XLIV, 64; vv. 81-88 con XLIV, 63; vv. 113-120 con XLIV, 65; vv. 121-126 con XLIV, 66; *cfr.* Chevalier, Maxime, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 194-198. Aparte de las reflexiones que les dedicó el estudioso francés, las *Stancias* apenas han recibido la atención de la crítica. El aporte de mayor relieve es un artículo de Constance H. Rose, «Spanish Renaissance Translators», *Revue de Littérature Comparée*, XLV (1971), pp. 554-565. Después de este trabajo poco o nada se ha añadido sobre la glosa de Núñez: apenas la menciona Eugenio Asensio, en su artículo «Alonso Núñez de Reinoso, "gitano peregrino", y su égloga "Baltea"», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, vol. I, pp. 119-136, y escasa atención le dedica también M. A. Teijeiro Fuentes, autor de una reciente edición de las obras en verso de Núñez, *cfr.* Núñez de Reinoso, A., *Obra poética*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997 (para el juicio sobre la glosa, *cfr.* pp. 75-77).

5 Para la lectura de estos textos, los datos bibliográficos de las ediciones y las informaciones sobre los manuscritos, remito a Chevalier, M., *op. cit.* (nota 4), pp. 163-233.

rias razones. En primer lugar, el género: frente a una compacta tradición de textos narrativos que adoptan el romance, Núñez prefiere utilizar para su glosa la octava ariostesca; y frente a la objetiva narración de hechos que privilegia el elemento de la intriga, Núñez desarrolla, en un marcado tono lírico, un tema intimista como las quejas de amor. En segundo lugar, la fecha: las *Stancias* están aisladas cronológicamente, ya que la fecha de su publicación es anterior en casi treinta años a la impresión de los demás textos. A la distancia temporal se añade, además, el aislamiento espacial: no hay que olvidar que el texto se imprimió en Italia y, aunque nada impide que Núñez escribiera la glosa cuando todavía vivía en España, el dato me parece significativo y sobre él volveré más adelante.

Ahora bien, una posible explicación al desajuste cronológico parece ofrecerla el mismo Chevalier, quien indica que existió una época primitiva de la fortuna de Ariosto en España[6], que va de 1540 a 1560, en la que habría que situar la glosa de Núñez. En este período las octavas de la carta de Bradamante circulaban por toda Europa en versiones musicales[7], autónomamente con respecto al poema. El eco de esta fortuna musical llegó hasta España: encontramos una versión musical de la estancia 61, con el texto en italiano, en el *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid 1547) y otra en el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares 1553)[8]. La circulación musical de las dos estancias sugiere que éstas gozaban ya de una vasta popularidad y que, tal vez, no sólo se cantaban, sino que también se recitaban aisladas. En su conjunto, estos datos dejan imaginar que Núñez pudo escribir su glosa ya por los años cuarenta (época en la que probablemente se encontraba todavía en la península ibérica), a la zaga de

6 Para la fortuna de Ariosto en España, además del ya citado estudio de Chevalier, véase del mismo autor *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Americaines, 1966; otros ensayos de conjunto son Macrì, Oreste, «L'Ariosto e la letteratura spagnuola», *Lettere Moderne*, III (1952), pp. 515-543; Bertini, G. M., «Ludovico Ariosto e il mondo ispanico», en *Estudis Romanics*, IX (1961), pp. 269-281.

7 Para una lista de madrigales sobre las dos octavas ariostescas que nos interesan (XLIV, 61-62), *cfr.* Balsano, Maria Antonella y Haar, J., «L'Ariosto in musica», en *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, ed. M. A. Balsano, Firenze, Olschki, 1981, pp. 74-75.

8 *Cfr.* Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, ed. E. Pujol, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1965, p. 28; Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1944, p. 190. Sobre la costumbre de poner en música las estancias del *Orlando Furioso* y sobre los complejos problemas musicales relacionados, *cfr.* Haar, J., «Arie per cantar stanze ariostesche», en *L'Ariosto, la musica..., op. cit.* (nota 7), pp. 31-46.

esta primitiva moda ariostesca, tomando como motivo inspirador precisamente las dos estrofas de la carta de Bradamante, por ser un texto ya arraigado entre el público.

Esta primera y más obvia conclusión sobre la génesis de la glosa no acaba de parecerme del todo convincente, ya que la glosa en octavas de Núñez se presenta, de hecho, como un texto excéntrico, un experimento sin progenie, un «unicum» lírico con respecto al corpus narrativo de romances inspirados en la carta de Bradamante. Por otra parte, esta primera hipótesis no explica de manera totalmente persuasiva tampoco el desfase cronólogico: si la fecha de publicación de la glosa se ajusta a la época de la fortuna musical de la carta de Bradamante, la fortuna literaria del tema de los amores de Bradamante y Ruggiero, como ya se ha visto, parece ser (por lo menos en España) bastante posterior. Estas perplejidades me han llevado a buscar en otra dirección y precisamente hacia Italia, ya sea por la obvia vinculación con un texto italiano, ya porque uno de los pocos datos ciertos de la biografía de nuestro autor es su paso por Italia y más precisamente por Venecia, donde lo encontramos publicando sus obras en 1552[9].

Poco o nada sabemos de la estancia de Núñez en la península, pero pueden deducirse algunos datos al analizar los materiales preliminares de sus obras como, por ejemplo, el soneto laudatorio escrito por Ludovico Dolce[10], el polígrafo italiano que colaboró durante muchos años con el impresor Giolito en una proteica actividad de autor, editor de textos y traductor. Dolce debió de jugar un papel importante en la impresión de las obras de Núñez, y la admiración expresada en el soneto, aunque tópica, podría leerse como el signo de una amistosa relación entre los dos autores. Sin embargo, la importancia del paso de Núñez por la imprenta de Giolito no se limita a los contactos con Dolce, sino también a que, en aquellos años, ésta era uno de los mayores centros de difusión de la obra de Ariosto y de obras relacionadas con éste: por ejemplo, entre 1542 y 1560, casi cada año, salieron de los moldes de Giolito una serie de ediciones del *Orlando Furioso*, editadas y ano-

9 Sobre la biografía de Núñez y los problemas que plantea, *cfr.* Bataillon, Marcel, «Alonso Núñez de Reinoso y los marranos portugueses», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 55-80; Rose, Constance H., *Alonso Núñez de Reinoso: the Lament of a Sixteenth-Century Exile*, Rutherford, Nueva Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1971; Núñez de Reinoso, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. J. Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 7-14, y, finalmente, Núñez de Reinoso, A., *op. cit.* (nota 4), pp. 7-23.

10 *Cfr. op. cit.* (nota 1), p. 6 del *Libro segvndo...* El soneto puede leerse también en Núñez de Reinoso, A., *op. cit.* (nota 4), pp. 84-85.

tadas por Ludovico Dolce[11]. Ahora bien, como es sabido, la fortuna de Ariosto no se acabó con la edición de sus obras, sino que se extendió a imitaciones, refundiciones, versiones musicales y parodias de su célebre poema. Se trata de materiales variados y multiformes, de muy distinta calidad según los autores, pero que a partir de los años cuarenta indican un amplio éxito, tanto en los ámbitos de la lírica culta como en la poesía popular. De entre estos textos para-ariostescos, destaca por su enorme popularidad, por lo menos si juzgamos por el número de las ediciones, el *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso fatti* [*sic*] *per la signora Laura Terracina*, publicado por Giolito en 1549 y en 1550, y luego reeditado otras cinco veces (en 1551, 1554, 1557, 1559, 1565) con un título apenas distinto (*Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso...*) y con algunas variantes en el texto. Considerada su conexión con el universo ariostesco, no sorprende que la obra, nacida al amparo de la culta sociedad de poetas que en Nápoles rodeaba a Laura Terracina (1519-1577)[12], encontrara acogida favorable precisamente en la imprenta de Giolito, puesto que la poetisa napolitana cultivó relaciones amistosas con muchos de los intelectuales relacionados con la imprenta veneciana, como Ruscelli, Domenichi y Dolce.

El *Discorso* se compone de 46 cantos (tantos como los del *Furioso*) y cada uno está estrechamente relacionado con su correspondiente canto del poema ariostesco, no sólo por aludir a su materia e incluso, a veces, por resumirla, sino por citar los versos de su octava incial. La estructura de los cantos del *Discorso* es la siguiente: una octava proemial; seis octavas que acaban con los primeros seis versos de una estancia ariostesca (la primera de cada canto, como se ha dicho) y una octava final que se cierra con el pareado conclusivo. Como puede notarse, el esquema de cita e inserción de los versos de las estancias ariostescas en el nuevo texto de cada canto del *Discorso*, se acerca sorprendentemente al esquema estructural de la glosa, tal como se iba practicando en España desde el siglo XV. Al *Discorso,* dedicó hace pocos años un en-

11 Para las impresiones *giolitine* del *Furioso* y de otras obras de Ariosto, además del imprescindible Bongi, S., *Annali di Gabriel Giolito de Ferrari*, Roma 1890-1895, 2 vols., *cfr.* también Agnelli, Giuseppe y Ravegnani, Giuseppe, *Annali delle edizioni Ariostee*, Bolonia, Zanichelli, 1933, 2 vols. y Fumagalli, G., *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI*, en *Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di storia patria*, XX, III, 1912, pp. 135-497.

12 Sobre Laura Terracina, *cfr.* Croce, Benedetto, *La casa di una poetessa* [1901], reimp. en *Storie e leggende napoletane*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 270-283. Para una bibliografía más detallada, remito al estudio de Rosa Casapullo, *Contatti metrici...*, que se cita en la nota 13, p. 380, nota 10.

sayo muy sugerente la estudiosa italiana Rosa Casapullo[13], quien no descartó, entre los posibles modelos estructurales que Laura Terracina pudo tener en cuenta para su obra, el género hispánico de la glosa, fácilmente conocido por los escritores napolitanos gracias a la circulación de la lírica española en Nápoles. En su detallado análisis de las modalidades constructivas del *Discorso*, Casapullo señala un aspecto que nos interesa especialmente. La estudiosa advierte cómo Terracina tuvo que enfrentarse con una doble dificultad: además de los límites rígidos impuestos por la estructura de los cantos y el proceso de inserción y cita, que coinciden con las dificultades peculiares del género de la glosa, tuvo que resolver los problemas que planteaba la relación entre el microtexto seleccionado y tratado como autónomo (la octava ariostesca citada) y el macrotexto (el *Orlando Furioso*), en lo que atañe, por ejemplo, a la presencia de alusiones o de explícitas referencias a la fábula:

> Solitamente il rapporto con il macrotesto non solo non è eluso, ma è addirittura accentuato ed esibito facendo esplicito ricorso alle ottave seguenti la prima (...) Dal contesto immediatamente susseguente l'ottava proemiale, infatti, sono attinte unità espressive, stilemi o singole parole, o ancora specifici elementi pertinenti la narrazione, anche laddove ciò non risulta, a rigore, strettamente necessario[14].

Tales consideraciones podrían aplicarse también a la glosa de Núñez y precisamente a esas peculiaridades que nos parecieron excéntricas con respecto a la tradición del género de la glosa, es decir, el no configurarse como un nuevo texto del todo original y la relación con el conjunto de la carta de Bradamante, tanto a nivel temático, como a nivel de coincidencias textuales. En lo que atañe al proceso de creación del texto, las analogías con el esquema compositivo de muchas de las octavas ariostescas de Terracina resultan evidentes, y no me parece descartable la hipótesis de que éstas le hayan servido a Núñez de modelo para idear su glosa.

Sin embargo, nuestro recorrido no acaba aquí. En el círculo de poetas diletantes que rodeaba a Laura Terracina en el ámbito de la aristo-

13 Casapullo, Rosa, «Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della glosa», en Ruffino, G., ed., *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani Università di Palermo 18-24 Settembre 1995, Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. IV, pp. 361-389. Quiero expresar explícitamente mi deuda hacia el trabajo de Casapullo: fue la lectura de su ensayo la que despertó mis dudas acerca del texto de Núñez, y, por lo tanto, sin su valioso aporte este artículo simplemente no existiría.

14 *Cfr.* Casapullo, *op. cit.* (nota 13), p. 370.

cracia napolitana filoespañola, encontramos a Dianora Sanseverino, hija del Príncipe de Bisignano, autora de unas *Stanze sopra una stanza di messer Ludovico Ariosto* hechas, a imitación de las que componía su culta amiga, sobre la octava «Ruggier, quel sempre fui, tal esser voglio» (es decir, XLIV, 61). El texto se ha salvado del olvido gracias a la intervención de cierto Leonardo, llamado *il Furlano*, uno de esos artistas ambulantes, entre coplero y saltimbanqui, que iban de pueblo en pueblo recitando versos y que hicieron la fortuna popular de Ariosto, difundiendo por las plazas y los mercados de Italia no sólo su poema, sino toda una serie de imitaciones, parodias, variaciones y versiones musicales. Estos poliédricos personajes, a menudo, hacían imprimir los versos de mayor éxito en las distintas ciudades adonde llegaban, en pliegos baratos que vendían en ferias y mercados[15]. *Il Furlano*, en colaboración con *il Ferrarese*, recogió el texto de Dianora Sanseverino y lo hizo imprimir en 1545, junto a otros materiales para-ariostescos, bajo el título de *stanze transmutate*[16]. Pero el texto tuvo que gozar de cierta popularidad incluso en ambientes más refinados, puesto que ha sobrevivido también en una versión musical, recogida en el *Primo libro de madrigali* de Giandomenico Martoretta (1552)[17]. La composición de Sanseverino se basa en la primera de las estancias de Ariosto glosadas por Núñez y revela coincidencias con el texto español, esta vez no sólo estructurales y compositivas, sino también literales. Para empezar, las relaciones con el macrotexto de Ariosto resultan aún más evidentes que en la glosa de Núñez, ya que la poetisa italiana hace referencia a personajes y hechos que exceden los límites de la carta de Bradamante, para abarcar el entero *Canto XLIV* e incluso otros pasajes del poema. En segundo lugar, no faltan coincidencias textuales: la alusión a la fe de amor, la insistencia acerca de la pasión imperecedera, el desprecio por las riquezas y el poder en favor de un sentimiento leal. Y, sobre todo, la primera estrofa del texto italiano introduce —precisamente como lo hace

15 Sobre Leonardo *detto Il Furlano*, *cfr.* Bongi, Salvatore, «Le Rime dell'Ariosto», en *Archivio Storico Italiano*, serie V, II (1888), pp. 267-276.

16 *Cfr. Stanze Transmutate dell'Ariosto con una bellissima Canzone et altre cose pastorale, e con una copia del concilio generale fatto el primo giorno di Maggio dalla Dea Venere, e dal figliuol Cupido, con tutto il choro delli Dei, ne l'Isola Cittarea mandata al loco sacro delle Sante muse alla cademia sesta de Spiriti gentili.* Per Leonardo detto il Furlano, et il Ferrarese compagni, MDXLV. El texto fue editado modernamente por G. Fatini, «Curiosità ariostesche. Intorno a un'elegia dell'Ariosto e a un brano del 'Furioso'», en *Giornale storico della letteratura italiana*, LV (1910), pp. 97-98.

17 *Cfr.* Martoretta, Giandomenico, *Il secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci - 1552*, ed. M. A. Balsano, Firenze, Olschki, 1988, p. XVII.

Núñez— al personaje de Bradamante sufriendo por las sospechas de Ruggiero y decidida a escribirle la carta que apagará sus celos.

En este cruce de caminos ariostescos me parece que habría de colocarse la génesis de la glosa de Núñez. Como hemos visto, muchos son los indicios que inducen a sostener la hipótesis de que Núñez pudo recibir múltiples sugerencias: los contactos con la imprenta de Giolito, entonces lugar privilegiado de la difusión de las obras de Ariosto; su relación personal con Ludovico Dolce, editor del *Furioso*; el muy probable conocimiento de las rimas de Laura Terracina y de su *Discorso*, tantas veces reimpreso por Giolito; la posibilidad de que en este ambiente de cultos aficionados a Ariosto circularan también pliegos sueltos sobre la materia del *Furioso*, textos marginales y populares pero que podían despertar el interés de lectores tan curiosos y expertos. A la luz de estas consideraciones, no sería imposible que Núñez se dejara influir por la moda itálica de estas refundiciones y añadiera su propia versión en castellano al largo capítulo de la fortuna ariostesca. Por último, esta hipótesis nos lleva hacia una breve reflexión sobre otro aspecto que me parece digno de atención: en el momento en que Núñez descubre estos textos italianos, ya sea que vayan bajo la etiqueta de «discorso», o de «tramutazione», reconoce en su estructura la forma de un género que le resulta familiar y no duda en atribuir a su composición la definición hispánica de glosa. En esta perspectiva, las *Stancias de Rugier* constituyen un capítulo significativo de las relaciones culturales entre Italia y España, y haberlas rescatado del olvido puede contribuir a delinear mejor la historia de la recepción de determinadas formas líricas españolas en Italia, así como su camino de vuelta hacia España, después de haberse enriquecido con la noble materia del *Orlando Furioso*.

El retrato en la expresión barroca del teatro del «Siglo de Oro»: emblemática y teatralidad

Lygia Rodríguez Vianna Peres

En nuestras reflexiones sobre emblemática y teatralidad en la expresión barroca del teatro del «Siglo de Oro» pensamos con Orozco Díaz en el colectivismo estético, es decir,

> La integración de todas las artes e incluso la cooperación de otras sensaciones de orden distinto, aunque todo centrado por lo visual, pensemos que el teatro, en cierto modo, supone la utilización de las tres artes visuales; en cuanto, con el decorado, acude a los recursos de la pintura; unido a ello, con los efectos de perspectiva, con telones, bastidores y embocaduras, recurre a lo arquitectónico; y con las figuras de los actores viene a dar un valor plástico, escultórico, de figura en movimiento. Esos valores visuales —hay que reconocer con Ortega— son lo básico y esencial del efecto teatral[1].

Señalamos, pues, el valor plástico de los retratos pintados, y la centralización en lo visual acompañado de las sensaciones del gusto, el olfato, y el tacto —los retratos de Peribáñez y Casilda—. Ello es lo que nos lleva al título de teatralidad. De ese modo, centraremos nuestras reflexiones en el retrato como teatralidad.

El retrato, signo verbal en el texto, y las réplicas de los personajes, icono en la representación, en el espacio escénico, son motivo —unidad temática mínima— en muchas obras del teatro del «Siglo de Oro». Nos referimos para nuestras reflexiones a *Peribáñez y el Comendador de Ocaña,* de Lope de Vega, escrita entre 1614 y 1616[2]. Hay también otras obras, como las calderonianas *Darlo todo y no dar nada, La hija del aire* y *El conde Lucanor,* o *El vergonzoso en palacio,* de Tirso de Molina, por ejemplo, en las que la pintura de un retrato mueve la acción, establece

1 Orozco Díaz, Emilio, «El teatro y el colectivismo estético del barroco», en *El teatro y la teatralidad del barroco (Ensayo de introducción al tema),* Barcelona, Editorial Planeta, 1969, p.122

2 Sanz-Robles, F. C., nota Preliminar a *Peribáñez y El Comendador de Ocaña,* en Lope de Vega, *Obras Escogidas,* Teatro, Madrid, Aguilar, 1952, p. 752.

tensiones, permite al lector/espectador desvelar la estrecha relación entre poesía y pintura, y formalizar la estética horaciana *ut pictura poesis*[3].

Si leemos *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, publicado póstumamente en 1649[4], y nos detenemos más específicamente en el capítulo Ix Del Colorido Y Sus Partes[5], observamos que el pintor y teórico de Sevilla sigue muy de cerca de los teóricos/pintores italianos León Batista Alberti —*Della Pintura*—, Ludovico Dolce —*Diálogo*— y Vasari, de quien el editor de Pacheco informa sobre las glosas que hace el profesor de Velásquez: «[...] Algunas de las glosas son bastante extensas, como el caso de Vasari, de quien ofrece un capítulo casi completo de *Introducción a las tres artes* que prologa las *Vite*»[6], además de Leonardo da Vinci. Y afirma Pacheco: «[...] lograré algunos preceptos generales de los que escribió en lengua flamenca Carlo van Mander, natural de la ciudad de Harlem, en Holanda, en su *Libro de Pintura*, impreso en 1604»[7], y Alberto Durero[8].

Todas las citaciones y glosas de Pacheco posibilitan a su lector leer con él a esos teóricos que, muchas veces, no son de fácil acceso a causa de ediciones agotadas, por ejemplo; su lectura nos da a conocer su concordancia con ellos y atestigua la importancia teórica que posee su obra.

Como informa Alberti, «se a pintura é o melhor e o mais antigo ornamento das coisas, digna dos homens livres, grata a entendidos e não desentendidos»[9], es, pues, dialogando con este arte y el teatro que establecemos el objeto de nuestras reflexiones *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, como ya afirmamos. En ella tenemos primeramente, el díptico de Casilda y Peribáñez, enseñado al lector/espectador, pintado por signos verbales, iconos de los personajes en escena. Son los primeros retratos de los protagonistas, de los cuales Casilda va a tener su segundo retrato, pues como observa Alberti «não se pode conceber nada tão precioso que não se tenha tornado muito mais caro e gracioso pela pintura»[10]. El retrato de la joven esposa va a sobrepasar la simple imitación de la naturaleza, como veremos.

3 Rensselaer, W. Lee, *Ut pictura poesis, La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1982.

4 Pacheco, Francisco, El Arte de la Pintura, ed., introduc. y notas de B. Bassegoda I Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 11.

5 Pacheco, Francisco, *op. cit.* (nota 4), pp. 394-411.

6 Pacheco, Francisco, *op. cit.* (nota 4), p. 295.

7 Pacheco, Francisco, *op. cit.* (nota 4), p. 408.

8 Pacheco, Francisco, *op. cit.* (nota 4), p. 408.

9 Batista Alberti, Leon, *Da Pintura*, trad. A. Silveira Mendonça, Campinas, UNICAMP, 1989, p. 100.

10 Batista Alberti, Leon, *op. cit.* (nota 9), p. 96.

El retrato forma parte o establece la tensión amorosa entre los personajes, lo que nos lleva a leer dicha obra dramática con la *Ars amatoria* de Ovidio; a develarlo como icono, según el deseo del amante, es decir, con la pintura. La expresión emblemática está presente en nuestras reflexiones, considerada la importancia de su tradición y estrecha relación con la pintura, la poesía, el teatro, formalización de la teatralidad propuesta.

Tener el retrato de la persona amada es tenerla «en presencia»; es índice de fidelidad o infidelidad. En *Peribáñez*, desde la afirmativa del pintor —...pero yo me atrevo / a la que se parezca mucho», es decir, según Alberti, «que seja semelhante ao que retrata»[11]—, hasta la exigencia del cliente, el COMENDADOR —Retrata, pintor, al cielo, / todo bordado de nubes, / retrata un prado ameno / todo cubierto de flores (p. 765, 2)—, observamos la idealización del modelo en la pintura en su relación entre los signos de la naturaleza y la retratada CASILDA.

Los signos verbales de las réplicas de los personajes serán iconos —el retrato de la campesina— en la representación, como venimos afirmando. Se confirma la *mimesis* aristotélica. En la casa del COMENDADOR el retrato estará en lugar del modelo —la mujer de PERIBÁÑEZ— por la imposibilidad de tener su amor correspondido. Declara, pues, el noble: «pues con el vivo no puedo. / Viviré con el pintado» (p. 676, 2). Y con Alberti confirmamos el deseo del amante: «Contém em si a pintura [...] a força divina de fazer presentes os ausentes»[12].

En la «situación» 1 del acto primero pronto empezará la boda. La belleza de la novia es nombrada por el cura:

> Bien es que a Dios se atribuya,
> que en el reino de Toledo
> no hay cara como la suya (p.754, 1).

CASILDA, criada a la imagen de Dios, confirma la perfección del Criador en su obra divina, pues excede a todas las criaturas. Es vista, admirada por todos en su belleza, y es digna de ser objeto del arte del pintor, pues para Alberti «o pintor só se esforça por representar aquilo que se vê»[13]. Y complementamos: en la joven campesina, lo que excede a la naturaleza humana, pues es única en Toledo, es ser espejo de la creación divina.

11 Batista Alberti, Leon, *op. cit.* (nota 9), p. 103.
12 Batista Alberti, Leon, *op. cit.* (nota 9), p. 95.
13 Batista Alberti, Leon, *op. cit.* (nota 9), p. 72.

El campesino compara la superioridad de su novia con elementos de la naturaleza integrados en su actividad de labrador. Ejemplifiquemos:

> Per.-.....
> El olivar más cargado
> de aceitunas me parece
> menos hermoso, y el prado
> que por el mayo florece,
> sólo del alba pisado.
> No hay camuesa que se afeite
> que no rinda ventaja,
> ni rubio y dorado aceite
> conservado en tinaja,
> que me cause más deleite.
> Ni el vino blanco imagino
> de cuarenta años tan fino
> como tu boca olorosa;
> que como al señor la rosa,
> le huele al villano al vino.
> Cepas que en diciembre arranco
> y en octubre dulce mosto,
> ni mayo de lluvias franco,
> ni por fines de agosto
> la parva de trigo blanco
> igualan a ver presente
> en mi casa un bien, que ha sido
> prevención más excelente
> para el invierno aterido
> y para el verano ardiente (p. 754, 1).

Es el primer retrato de CASILDA. PERIBÁÑEZ la compara a lo que para ellos es lo más conocido: el campo. Su marido la presenta al lector/espectador en relaciones espaciales donde los colores y la luz del alba de mayo, es decir, las cualidades naturales, no superan la belleza de la novia. Es el sentido de la vista; la camuesa, manzana fragante y olorosa, al afeitarse —se adornar, se componer, se poner bella— se rinde a los colores, que son según Pacheco, «la parte con que más se declaran y distinguen las cosas naturales[14]»; y al perfume y a la suavidad de la piel de la campesina. Se mantiene el sentido de la vista, y el tacto se evidencia. Y en esta camuesa, manzana en su especificidad, está, no la pérdida del paraíso, sino la entrada en el paraíso de la boda con CASILDA. De los signos verbales al icono escénico, el marido «pinta» el retrato.

14 Batista Alberti, Leon, *op. cit.* (nota 9), p. 394.

Se enseñan los detalles, y los signos —«rubio y dorado aceite»— se completan en «deleite / sutileza» de la sensualidad campesina que se amplía en la comparación de superioridad entre «el vino blanco...tan fino» y «tu boca olorosa»; «rosa» y «vino fino», «huele» evidencian el olfato y el gusto, producción del «deleite»; los signos «cepas», «tronco», «mosto», «parva» —cantidad de trigo— son índices del trabajo en el campo. Paradigmáticamente símbolos del vino y del pan, alimentos de la nueva familia que se constituye, familia cristiana. Los signos temporales determinan el «invierno aterido» y «el verano ardiente». El signo espacial «casa» —o, más específicamente, «mi casa»— concretiza la unión; allí se da la situación de un bien, CASILDA, la mujer más hermosa, la más adornada, aquella que, por superar la naturaleza trae el deleite, «prevención más excelente»: el calor para el «invierno aterido» y el frescor para «el verano ardiente» en el espacio doméstico, es decir, el paraíso... «bajo un régimen» que ha hecho del matrimonio un deber y una comodidad[15].

CASILDA completa el díptico en su réplica:

Pues yo, ¿cómo te diré
lo menos que miro en ti
que lo más del alma fue?
Jamás en el baile oí
son que me bulliese el pie,
que tal placer me causase
cuando el tamboril sonase,
por más que el tamborillero
chillase con el garguero
y con el palo tocase.
En mañana de San Juan
nunca más placer me hicieron
la verbena y arrayán,
ni los relinchos me dieron
el que tus voces me dan.
¿Cuál adufe bien templado,
cuál salterio ha igualado?
¿Cuál pendón de procesión,
con sus borlas y su cordón,
a tu sombrero chapado?
No hay pie con zapatos nuevos
como agradan tus amores:
Hornazo en pascua de Flores

15 Rougemont, Denis de, *El amor y occidente*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978, p. 17.

Con sus picos y sus huevos.
Pareces en verde prado
toro bravo y rojo echado;
pareces camisa nueva
que entre jazmines se lleva
en azafate dorado.
Pareces cirio pascual
y mazapán de bautismo,
con capillo de cendal,
te paréceste a ti mismo,
porque no tienes igual (p. 754, 1).

La réplica de la joven mujer, sencillez e ingenuidad, enseña los signos/índices del espacio social en el cual viven ella y su marido, y traducen el regocijo de la fiesta: primeramente, signos sonoros producidos por «el tamborillero» en «el tamboril»; y el «garguero», resultado del chillar, imitación de los sonidos de los animales de caza, acompañado del «palo» que marca el ritmo. Se sigue el signo temporal «mañana de San Juan» —la verbena, el regocijo popular, la fiesta—, y, en «arrayán» el aroma, el mirto, con el sentido del olfato enseña la armonía con la naturaleza. Del oír al oler, CASILDA vuelve a oír: los «relinchos», signo sonoro, son un índice más de la sencillez de la protagonista; están «tus voces», de PERIBÁÑEZ, que no se igualan al «adufe / pandero morisco, y al / salterio».

En la enumeración de los signos/índices de la fiesta la joven campesina compara el «sombrero» de su marido al «pendón de procesión»; allí «borlas y cordón» se diferencian de su «sombrero chapado».

El placer casi infantil del campesino —«No hay pies en zapatos nuevos»— que se muestran en la fiesta es comparación para los amores entre la joven pareja. Hay en la réplica de CASILDA no apenas la sencillez de la mujer del campo, mas la pureza «como agradan».

Del ver y del oír, CASILDA ensancha su comparación al gusto: «hornazo», rosca o torta guarnecida de huevos, hornaza con picos. En seguida se indicia la sensualidad y la masculinidad de su marido, después de todas las comparaciones delicadas con la naturaleza: «Pareces en verde prado / toro bravo y rojo echado».

La metonimia del traje «camisa nueva / ...entre jazmines se lleva / en azafate dorado» enseña la vista y el olfato; metonomia / icono de PERIBÁÑEZ, sensual, elegante, índice del nivel del protagonista en su espacio campesino.

Se completan las comparaciones de CASILDA: «Pareces cirio...», es decir, vela de cera de un pabilo, larga y gruesa, y, además, «pascual», un cirio muy grueso. La campesina enseña, pues, al lector/espectador el

signo/icono, el retrato de su marido: largo y grueso, alto y fuerte. El retrato se completa: PERIBÁÑEZ lleva cubierta la cabeza; —«el sombrero chapado / y / el capillo de cendal» formalizan la iconicidad de su traje. Finaliza la comparación, en la cual, retrato de sí mismo, inigualable como afirma su mujer, «porque no tienes igual».

El díptico se muestra y en términos formales se trata del retrato de un hombre y una mujer. Y Lope, poeta-pintor, adopta un medio convencional para poner lado a lado la belleza del matrimonio y confirma la pintura de los retratos de los campesinos protagonistas con las comparaciones con la naturaleza, comparaciones con lo que es más conocido por el joven matrimonio.

Mas observa Denis de Rougemont:

> El amor feliz no tiene historia [...] sólo el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y pasión significa sufrimiento. Tal es el hecho fundamenta[16].

En la «situación» 11, después de estar sólo con CASILDA, el COMENDADOR pinta a la campesina y se formaliza un retrato más de ella:

> Hermosa labradora,
> más bella, más lucida,
> que ya del sol vestida
> la colorada aurora;
> sierra de blanca nieve,
> que los rayos de amor vencer
> parece que cogiste [se atreve;
> con esas blancas manos
> en los campos lozanos,
> que el mayor adorna y viste
> cuantas flores agora
> céfiro engendra em el
> [regazo de Flora.
> .....
> Yo vi de tu labranza
> nacer al corazón verde esperanza (p. 759, 1).

En esta «pintura» del Comendador, una vez más, se evidencian la luz y los colores: «del sol vestida / colorado de aurora / blanca nieve». Y observamos con Alberti:

16 Rougemont, Denis de, *op. cit.* (nota 15), p. 16.

> Dizem os filósofos que nada se pode ver que não seja iluminado e colorido. Têm, pois, as cores grande parentesco com as luzes para se fazerem vistas e quanto é grande esse parentesco se pode verificar pelo fato de que, faltando a luz, faltam as cores, e, retornando as luzes, tornam as cores[17].

Se sigue el diálogo entre el COMENDADOR y LUJÁN, su criado; en él el noble confiesa su pasión:

COM.	Muerto estoy, matóme un rayo; aún dura, Luján en mi la fuerza de aquel desmayo.
LUJ.	¿Todavía persevera, y aquella pasión te dura?
COM.	Como va el fuego a la esfera, el alma a tanta hermosura sube cobarde y ligera (p. 759, 1).

En la réplica de los personajes se destacan los signos: «rayo», «fuerza», «pasión», metáforas del amor, índices de la desesperación del amante. Se siguen los signos «fuego» y «alma»; ésta cobarde y ligera sube pareja con el fuego; uno a la «esfera», otra a la «hermosura»: plenitud. Se desvela la fuerza del amor, mote del emblema CVII de Alciato, en cuya imagen Cupido de pie sostiene un arco y flechas rotos bajo una lluvia de fuego. Leemos el epigrama:

17 Rougemont, Denis de, *op. cit.* (nota 15), p. 79.

El dios alado quebró el alado rayo,
para demostrar que el fuego del amor es más
fuerte que el fuego[18].

El emblema triplex aclara, pues, la intensidad del amor del noble y los dolores del apasionado Comendador.

De Ocaña la acción se pasa a Toledo. Allí estarán CASILDA y demás campesinas el día de la Asunción. En la «situación» 18, el enamorado noble explica a su criado, pues, como señala Ovidio en su *Ars amatoria,* a perseverança é necesaria[19]:

COM.- .....
que quiero ir a Toledo rebozado
porque me lleva el alma esta villana.
.....
porque este ardor con verla se mitiga (p. 763, 2).

«Pasión», «fuego», «ardor» son signos que formalizan el amor del noble que «não se deixa abater pelos obstáculos», según aconseja Ovidio, pues «o amor é uma espécie de serviço militar[...]»[20]. Hernando de Soto comenta su emblema, cuyo mote es *Militat omnis amans,* «Qualquier amante es soldado: [...] Pues si en la milicia ay trabajo, y dolores, que mas que en el que amor ha puesto y traído debajo de su bandera?». Traemos la imagen y el epigrama del emblema, página 63:

MORALIZADAS 63
Militat omnis amans.
Qualquier amante es soldado.

De que sirue tanto escudo,
Y tantas armas Cupido?
Quien de hierro te ha vestido,
Pues que te fingen desnudo?
Responderas: que no yerra
Quien te arma assi: que el amante
Al soldado es semejante
En temor, sospecha, y guerra.
Qual-

18 Alciato, Andréa Emblemas, Edic. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal/Arte y Estética, 1993.

19 Ovídio, *Arte de Amar, Ars Amatoria,* trad. Natália Correa e David Mourão Ferreira, ilustrações de Luis Alves da Costa. Apêndice em tradução erudita de Antonio Feliciano de Castilho, São Paulo, Ars Poética, 1992, p. 58.

20 Ovídio, *Arte de Amar, Ars Amatoria, op. cit.* (nota 19), p. 61.

En la imagen Cupido está armado y rodeado de muchas armas, tales como lanza, arco, yelmo en el suelo, un tambor colgado de un tronco, guanteletes, flechas, etc.

Y seguimos las consideraciones de Ovidio:

> Dispa todo orgulho, se você quiser ser amado por muito tempo. Se você não tem um caminho seguro e fácil para encontrar sua bem amada [...] Deixe-se deslizar, caminho perigoso [...] também um caminho furtivo[21].

En *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, Centuria III, destacamos el emblema 63[22]. El mote es *Tot sunt in amore dolores,* 'Muchos son los dolores del amor'; en la imagen Cupido atiza fuego en la hornaza con un fuelle mientras arde un corazón saeteado; llamamos la atención para el epigrama.

EMBLEMA 63.

Suele la mala vieja hechizera,
A vezes con fauor del enemigo,
Clauar con ira el coraçon de zera
Del que otra querria por amigo:
Y no repara en que el amado muera,
Si no le puede retener conſigo,
Y quando conſintiere en los amores,
El meſmo amor le forja mil dolores:

Entre

A causa de ello, aún en el primer acto, «situación» 21, leemos el diálogo entre el COMENDADOR y EL PINTOR:

21 Ovídio, *Arte de Amar, Ars Amatoria, op. cit.* (nota 19), p. 61.

22 Covarrubias y Horozco, Sebastián de, Emblemas Morales, ed. e intr de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

COM. ¿Traes el naipe y colores?
PINT. Sabiendo tu pensamiento
colores y naipe traigo.
COM. Pues con notable secreto
de aquellas tres labradoras
me retrata la de en medio
luego que en cualquier lugar
tomen asiento.
PINT. Que será dificultoso
temo; pero yo me atrevo
a que se parezca mucho.
COM. Pues advierte lo que quiero.
Si se parece en el naipe,
deste retrato pequeño
quiero que hagas uno grande
con más espacio en un lienzo.
PINT. ¿Quiéresle entero?
COM. No tanto:
basta de médio cuerpo,
mas con las mismas patenas,
sartas, camisa y sayuelo.
.....
PINT. Ocasión tenemos.
Yo haré el retrato.
.....
PINT. Cierto que es bella en extremo.
.....
PINT. La luz faltará muy presto.
COM. No lo temas; que otro sol
tiene en sus ojos serenos,
siendo estrellas para ti,
para mi rayos de fuego (p. 764, 2).

En la afirmativa del PINTOR —«...pero yo me atrevo / a que se parezca mucho»—, y la contestación del COMENDADOR: —«*...si se parece en el naipe*»—, el deseo del enamorado se expresa: que el retrato se parezca al modelo; el arte debe imitar la naturaleza, expresar la individualidad de la retratada, su semejanza, en la imitación pictórica, representación. En la «situación» 3, oímos el diálogo entre el COMENDADOR y LEONARDO, su criado:

COM. ¡Ay Leonardo! ¡Si mi suerte
al imposible inhumano
de aqueste desdén villano,
roca del mar siempre fuerte,

hallase fácil camino!

LEO. ¿Tan ingrata te responde?

COM. Seguila, ya sabes donde,
sombra de su sol divino;
y en viendo que me quitaba
el rebozo,.....
..... y hacía
su furia y desdén mayores.
Con efecto desiguales,
yo con los humildes ojos
mostraba que sus enojos
me daban golpes mortales.
En todo me parecía
que aumentaba su hermosura.

La interrupción de la réplica del amante COMENDADOR nos parece necesaria, según su desesperación y el desdén villano de CASILDA: «roca del mar», «ingrata», «furia», «enojos», «golpes mortales». En el emblema IX de Alciato, FIDEI SYMBOLVM, 'Símbolo de la Fidelidad' se nos presenta el Honor, que viste un manto purpúreo y se da la mano derecha con la Verdad, mujer que lleva un libro y deja ver su pierna desnuda, metonimia de la siempre desnuda verdad, para ser conocida de todos. Entre las dos está Amor Honesto, presentado como un niño desnudo y coronado de rosas, se agarra a sus ropas, los brazos extendidos. La retratada joven mujer de PERIBÁÑEZ, ignorante del arte del pintor —Luego ¿ella no es sabedora?— es admirable representada a los ojos del mundo, y se convierte en el personaje / símbolo del honor de la mujer casada, honor de la clase campesina conocida de todos, verdad desnuda, roca inquebrantable a todos los que intentan desviarla de su fidelidad, del amor honesto a su marido.

Emblema IX
FIDEI SYMBOLVM

Stet depictus Honos tyrio velatus amictu,
Eiusque iungat nuda dextram Veritas.
Sitque Amor in medio castus, cui tempora circum
Rosa it. Diones pulchrior Cupidine.
Constituunt haec signa Fidem, Reverentia Honoris
Quam fovet, alit Amor, parturitque Veritas.

Emblema IX
SIMBOLO DE LA FIDELIDAD

Píntese el Honor en pie, velado con un manto purpúreo, y que una su diestra a la suya la Verdad desnuda, y esté en medio el casto Amor, con las sienes rodeadas de rosas, más bello que el Cupido de Dione*. Estos constituyen los símbolos de la Fidelidad, a la que calcula la Reverencia del Honor, alimenta el Amor y pare la Verdad

La fortaleza y fidelidad de CASILDA; la credibilidad entre ella y su marido, corresponden, pues, al amor honesto que une el matrimonio.

Se sigue la réplica del COMENDADOR:

> Y atrevióse mi locura,
> Lenardo, a llamar un día
> un pintor, que retrató
> en un naipe su desdén.
>
> LEO. Y ¿parecióse?
>
> COM. Tan bien,
> que después me le pasó
> a un lienzo grande, que quiero
> tener donde siempre esté
> a mis ojos, y me dé
> más favor que el verdadero
> pues con el vivo no puedo,
> .....
> viviré con el pintado (p. 767, 1).

La expectativa del criado está en su pregunta: Y ¿parecióse? Expectativa de «uma reprodução fiel que nos revele como era realmente o modelo. A comprovabilidade da parecença passou a ser, pois, um critério essencial na pintura retratista durante a Baixa Idade Media e o Renascimento»[23]. El arte del PINTOR «...retrató / en un naipe su desdén». Superación de la expectativa, pues representa el estado psicológico de CASILDA. La expresión de desdén, podemos creerlo, satisface la pasión del noble, y, a lo mejor, da mayor encanto a la retratada.

Leemos la «situación» 18:

> Sala en casa de un pintor en Toledo
> PERIBÁÑEZ, ANTÓN, el PINTOR
>
> PER. Entre las tablas que vi
> de devoción o retratos,
> adonde menos ingratos
> los pinceles conocí,
> una he visto que me agrada,
> o porque soy labrador
> lo es también la pintada.
> .....
> PINT. Vos tenéis mucha razón,
> que es bella la labradora.

23 Schneider, Norbert, *A Arte do Retrato*, Colonia, Taschen, 1997, p. 12.

.....

PER.- Un ángel veréis.

El arte del pintor no cumple con la semejanza y verosimilud. PERIBÁÑEZ no reconoce a su mujer. «Que el arte [...] realce a dignidade e grandeza do ser humano, suprimindo as irregularidades da Natureza observa Lomazzo»[24]. En la mirada del marido sólo el traje, signo / índice del nivel social de la pintada, se detiene en la memoria del campesino, es lo más próximo en su espacio social. El pintor elegido por el COMENDADOR confirma la afirmación de Pacheco siguiendo a Dolce: «[...] Procure el pintor que sus figuras muevan los ánimos, algunas turbándolos, otras alegrándolos»[25]. Y es el COMENDADOR, en la «situación» o escena 22, quien ha definido el retrato a la pregunta del PINTOR:

¿Quiéresle entero?
COM. No tanto:
Basta que de médio cuerpo,
Mas com lãs mismas patenas,
Sartas, camisa y sayuelo (p. 765, 1).

Se materializa el icono, se muestra en la escena para el espectador/lector el admirable retrato de CASILDA, irreconocible de su marido.

Seguimos con la «situación» 14. En escena están PERIBÁÑEZ y ANTÓN:

Bien sé yo por qué miráis
la villana con cuidado.
PER. Sólo el traje me le ha dado;
que en el gusto, os engañáis.

Y observa ANTÓN, en la «situação» 15:

Pienso que os ha parecido
que parece a vuestra esposa.
PER. ¿Es Casilda tan hermosa?

Afirmamos con Pacheco: «Porque es cierto que la pintura hermosa, con la propiedad que pide cada sugeto, es la que entre todas se lleva la ventaja, y generalmente agrada a todos, sabios e ignorantes»[26].

24 Scheneider, Norbert, *op. cit.* p. 18
25 Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura*, p. 400.
26 Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura,* p. 396.

La voz del dramaturgo informa al lector/espectador:

> EL PINTOR, con un retrato grande de CASILDA; dichos.
>
> PER. Que es notable.
> ¿No os agrada, Antón?
> ANTÓN. Es cosa
> a vuestros ojos hermosa,
> y a los del mundo admirable (p. 772, 1).

El arte del pintor es la superación del modelo y lo hace admirable, como señala PERIBÁÑEZ:

> . No han hecho los cielos
> cosa señor, como ésta.
> ¡Bellos ojos! ¡Linda boca! (p. 772, 2).

Admirable en su belleza, en su traje «... mas con las mismas patenas, / sartas, camisa y sayuelo». Campesina modelo, modelo retratada, belleza única, divina: «... Bien es que a Dios se atribuya». Y observamos con Alberti: «não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura»[27].

En *Peribáñez* la perfección del arte señala que qualquer grande pintor verá sus obras adoradas, mas la belleza divina de la retratada hace olvidar al artista «que se considera quase como um deus»[28]. Y la divinidad del pintor, cuyo arte se reconoce por su obra está en lo admirable del retrato de CASILDA.

El díptico hecho por el poeta-pintor Lope de Vega: PERIBÁÑEZ, pintor de CASILDA, cuya belleza idealizada evidencia la relación entre la pintura y los signos de la naturaleza; retrato cuya belleza divina de la retratada contiene la fuerza divina de hacerla presente: la pintura, poesía muda, será la poesía imaginada para el COMENDADOR amante. CASILDA pintora retrata a su PERIBÁÑEZ en espacio festivo, y destaca los sentidos de la vista, el oído, el olfato, y, por encima de todo, la sensualidad y elegancia de su marido campesino. Mas si el amor feliz no tiene historia, como observa Rougemont, el COMENDADOR también presenta su retrato de la bella campesina, en cuya pintura se destacan los colores y las luces, confirmación de la teoría de Alberti.

27 Batista Alberti, Leon, *op. cit.*, p. 96.
28 Batista Alberti, Leon, *op. cit.*, p. 96.

El *Ars Amatoria* de Ovidio nos permitió desvelar la tensión amorosa vivida por el COMENDADOR, y los emblemas declaran la fuerza del amor —Alciato, CVII— confirman que cualquier amante es soldado —Soto, 63— y afirman que muchos son los dolores del amor —Covarrubias, III, 63—. Mas el Amor Honesto, entre el Honor y la Verdad, desnuda y cruda, símbolo de la fidelidad —Alciato IX— la fortaleza y fidelidad de CASILDA enseña el amor que une el matrimonio campesino cuya sensualidad o erotismo se desvela delicadamente.

La definición del retrato de CASILDA por el COMENDADOR: de medio cuerpo / mas con las mimas patenas, / sartas, camisa y sayuelo /, es decir, el traje, como índice / icono de la retratada campesina, nos recuerda el retrato de Santa Rufina de Zurbarán. De los retratos «a lo divino» del pintor, el de Santa Rufina se destaca por la sencillez y colorido de su traje, sus cacharros en equilibrio y su mirada hacia lo trascendente.

Niveles de funcionalidad del espacio en el teatro histórico de Lope de Vega

Melchora Romanos

El universo dramático del Siglo de Oro, en el que Lope de Vega se instaura con poderosa presencia fundacional, ofrece un complejo entramado de potenciales perspectivas críticas de las que se hace necesario deslindar ámbitos y acotar campos de estudio que permitan trazar un diseño más preciso de las coordenadas con que opera el autor en el momento de optar por una u otra forma específica de comedia. En este sentido, el importante núcleo de las comedias de tema histórico ofrece un conjunto propicio y rico de posibilidades pues, como es sabido, en el teatro áureo la Historia se constituye en uno de los referentes más frecuentados en materia argumental por las múltiples proyecciones de trascendencia política y social que pueden establecerse en cuanto consolidación de una mentalidad nacional y exploración de las relaciones de poder y de la conducta de los héroes ante situaciones de conflicto y riesgo.

La notoria preferencia de Lope de Vega por trabajar con la materia histórica fue muy significativa desde su temprana producción, que es en la que voy a centrar mi atención en este caso, y alcanza una utilización mayoritaria en el periodo que se desarrolla entre 1599 y 1614 como ha establecido de manera precisa Joan Oleza, quien considera que este proceso debe ser entendido en un doble contexto:

> [...] el de la utilidad de la historia en el teatro, tal como se suscita a partir sobre todo de las controversias sobre la licitud de las comedias, y el de la emergencia de una conciencia histórica nacional, posthumanista, espectacularmente impulsada por los historiadores de la época desde Ocampo a Mariana[1].

Algunos trabajos realizados en los últimos años, en el marco de un proyecto de investigación sobre la dramaturgia e ideología del teatro histórico, me han llevado a considerar ya algunos aspectos fundamentales, si bien no agotados, como por ejemplo la delimitación de las conven-

1 Oleza, Joan, «Estudio preliminar», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, p. XXV.

ciones constructivas y estructurales, ciertas cuestiones relacionadas con la dramatización de las fuentes históricas y los procedimientos y técnicas de adaptación, así como los aspectos ideológicos derivados de la inherente doble temporalidad (pasado evocado frente a presente del autor y de los espectadores) y de sus posteriores interpretaciones[2].

En esta ocasión voy a centrarme en los problemas de la construcción y significación del espacio en dos dramas históricos de Lope, concebido éste como manifestación dramática significativa, ya que, para decirlo con palabras de F. Ruiz Ramón: «El primero de los niveles a considerar es el espacial, pues es el primero que percibimos. A él llegan los personajes y en él dicen y se dicen». La semiótica teatral ha insistido de forma notoria en el hecho de «que el universo dramático espacializado es construido por el dramaturgo en el texto (y por el escenógrafo en la escena, posteriormente) para significar, y que la acción, en cierto modo, es un viaje significante de un espacio a otro»[3]. Por consiguiente, para el caso específico de nuestro actual cometido, y a modo de deslinde metodológico, convengamos en que el espacio no se limita a la realización técnica de un emplazamiento escénico de la obra escrita, sino que se inscribe —se escribe— en el texto bajo la forma de las didascalias —explícitas o implícitas— pero, de modo singularmente especial, en la contextura misma del lenguaje.

Junto a algunos soportes teóricos de carácter general sobre el espacio teatral, he tomado en consideración los estudios más específicos sobre el teatro áureo tanto en lo que se refiere al montaje escénico —aunque no es éste específicamente el enfoque en el que pretendo incursionar— como a sus realizaciones dramáticas que ofrecen mayor interés[4].

2 Se trata de proyectos de investigación financiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, en los que con un equipo de colaboradores abordamos la producción de Lope de Vega y de autores posteriores hasta Calderón. Actualmente se encuentra en ejecución el proyecto «El espesor dramático del espacio en el teatro español del Siglo de Oro» (UBACyT 01/F 124)

3 Ruiz Ramón, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 122 y 137.

4 Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 2000, o a trabajos específicos como el de Oliva, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en Pedraza, Felipe y González Cañal, Rafael, eds.., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 1995*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha /Festival de Almagro, 1996, pp. 11-36; González, Aurelio, «Lope: construcción de espacios dramáticos», en Profeti, Maria Grazia, ed., *«...Otro Lope no ha de haber..» Atti del convengo internazionale su Lope de Vega*, vol. II, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 23-36.

En primer lugar, es necesario limitar la generalizada enunciación del título, pues tan solo voy a proponerles ciertas consideraciones sobre dos comedias relacionadas con la historia de España, y elegidas atendiendo a sus características estructurales y a su cronología: *La campana de Aragón* y *El sol parado*. Éstas son obras de transición que se encuentran en un período indeciso situado a finales de los años noventa, pues pertenecen como muy pronto a 1596[5], cuando «se comprueba la creciente frecuencia con que Lope suministra a la escena dramas de hechos famosos no moriscos»[6]. Resultan interesantes por cuanto muestran cambios significativos en su conformación en la medida en que Lope de Vega va conciliando la dramatización de la historia con los distintos componentes de la que, poco a poco, llegará a ser la fórmula consolidada.

Las características estructurales de *La campana de Aragón* muestran la peculiar fragmentación de la temporalidad épica que adopta nuestro autor cuando intenta acomodar, en el molde estructural de la comedia nueva, un proceso histórico de larga duración y desarrollo evolutivo (distintos reinados y sucesiones, diversas etapas de la vida de un héroe, etc.), sobre todo porque su preocupación no se centra en aislar un determinado momento para someterlo a un análisis minucioso, sino que, más bien, traza grandes frisos con proyección panorámica[7].

De hecho, esta comedia trilogía muestra, en tres etapas de la vida del rey don Ramiro II, el proceso que lo lleva al cumplimiento del designio final, mediante el cual se nos muestra cómo evoluciona este «aprendiz de rey», y, por consiguiente, del mismo modo que se produce una necesaria fragmentación y condensación del tiempo, la construcción del espacio se proyecta en función de los desplazamientos geográficos. Por lo tanto, en el eje de confrontación de las guerras de conquista de los aragoneses para recuperar las tierras en poder de los musulmanes, y sobre ese trasfondo bélico en el que se van sucediendo los reyes, se desarrolla la historia de amor de la pareja constituida por doña Elvira y don

5 Ambas comedias son anteriores a 1604 pues aparecen en la lista del *Peregrino* y pueden fecharse entre 1596 y 1603. Véase Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 239 y 258.

6 *Op. cit.* (nota 1), p. XXVIII.

7 Véase Romanos, Melchora, «La dramatización de la temporalidad en dos comedias históricas de Lope de Vega», en García de Enterría, María Cruz y Cordón Mesa, Alicia, eds., *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, tomo II, pp. 1407-1413; «La estructura dramática de la comedia histórica en el Lope-preLope. El caso de la comedia trilogía», en Campbell, Ysla, ed., *El escritor y la crítica VI. Estructuras teatrales de la comedia*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1998, pp. 205-214.

Nuño. De este modo domina la espacialidad del texto la dialéctica que se sitúa en el marco de las fuerzas contrastadas de los espacios históricos y de los espacios particulares.

En el primer acto, cargado de informaciones iniciales, la acotación escénica determina el emplazamiento de la acción de esta manera: «Empiézase la comedia con ruido de cajas y batalla, moros que salen huyendo, y cristianos tras ellos, y descúbrese Santiago a caballo, armado, en lo alto, y moros heridos a los pies»[8]. Una segunda acotación indica la salida de los personajes a escena: «Salen el rey D. Pedro mirando a Santiago, D. Alfonso y D. Fortunio», y a partir de este marco referencial, en el que ocupa lugar privilegiado la presencia del santo, las didascalias implícitas marcan los determinantes espaciales, que a su vez remiten a la configuración del cuadro en el que se dramatizan las circunstancias de la toma de Huesca después de la batalla de Alcoraz (1096). Así, las palabras de apertura del texto señalan el primer movimiento ordenado por el rey: «Hincad la rodilla en tierra», que supone el acto de agradecimiento por la ayuda divina recibida del «caballero del cielo, / vencedor de aquesta guerra», y después del reconocimiento del santo sigue la acotación que cierra esta secuencia: «Cúbrese la apariencia»[9], con lo que se advierte de la necesaria presencia de uno de los recursos escénicos más habituales. Esta apertura con apoteosis religiosa es característica de los dramas «de hechos famosos» construidos a partir de una situación bélica —aquí un enfrentamiento entre moros y cristianos—, presentada con un tratamiento mítico-legendario: «obras de sustancia épica en las que el ingrediente religioso (militante) juega un papel fundamental»[10].

En esta misma línea se sucede el resto del planteamiento escénico, ya que para reponer la información relativa a las acciones que se llevaron a cabo anteriormente —y por tanto fuera del espacio escénico— se da lugar, mediante los diálogos que narran los sucesos, a la reconstrucción de la dimensión virtual del espacio ausente en el de la representación, en una doble instancia de fabulación. Así sabemos de las hazañas de don Fortunio de Lizana, quien con sus trescientos montañeses ha causado estragos al enemigo en el combate; un personaje cuya historia de un injusto destierro ordenado por el rey se engarza en la trama heroica.

8 Vega, Lope de, *Obras. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Menéndez Pelayo, Marcelino, ed., Madrid, Real Academia Española/Sucesores de Rivadeneira, 1898, t. VIII, p. 253a.

9 *Ibídem*, menos la última, que se encuentra en la columna b.

10 Oleza, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en Canet Vallés, Luis, coord., *Teatro y prácticas escénicas II. La Comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, p. 256.

En cambio, la presencia del galán protagonista de la intriga amorosa se potencia en escena mediante un acto de arrojo que anuncia la acotación, en la que se recurre a una de las escenografías bélicas más reiteradas, esto es, la del muro[11]: «Don Nuño en lo alto, poniendo el estandarte del Rey en el muro»[12]. Finalmente, y tras diversas manifestaciones triunfales, la escena se cierra con el anuncio del avance de los moros que, desde Zaragoza, vienen para rescatar Huesca.

El segundo cuadro se sitúa en un espacio interior del Monasterio de San Ponce de Tomares[13], lugar no precisado pero anunciado anteriormente por don Pedro, donde aparece por primera vez el menor de los hermanos del rey, don Ramiro, monje de excesiva humildad, presentado en contrapuesta actitud vital, «cuyo extraño destino —tal como dice Menéndez Pelayo— es lo que da unidad a la obra»[14]. El único elemento significativo a considerar es la necesaria representación del sueño présago que la acotación escénica puntualiza con cierto detalle: «Quédase durmiendo de rodillas, y suena una trompeta, y descúbrese una figura, que es Aragón, vestida de luto y armada»[15]. Más que problemas escénicos, lo que caracteriza la incidencia corpórea de esta figura alegórica es su funcionalidad dramática, su proyección de la dimensión futura en la vida de quien sin desearlo llegará a ser rey en franca confrontación entre el deseo (la vida monástica) y el deber (la monarquía). Este recurso es muy frecuente en Lope de Vega, en los dramas históricos de este periodo, pues pone en juego la doble temporalidad con la que involucra la complicidad del espectador, que conoce de antemano los sucesos.

Un nuevo espacio exterior se sucede en el cuadro tercero, marco necesario para la presentación de la protagonista femenina, doña Elvira, que esconde su identidad bajo el disfraz varonil y el nombre de Juan, y que va a dar paso al plano de lo particular. Esta condición de ocultación va a potenciar el enredo amoroso con don Nuño, al que acompañará como paje a pedido de su padre adoptivo, don Fortunio Lizana, y bajo juramento de que jamás revelará la verdad sobre el origen de doña Elvira. Si bien las únicas connotaciones espaciales están prefiguradas a partir de los diálogos, ofrecen elementos suficientes para la adecuación de la escenografía a un espacio exterior rústico: «en estos valles de Jaca», «es-

11 Véase Ruano de la Haza, *op. cit.* (nota 4), pp. 213-215, donde describe algunas de las características de este componente del espacio exterior.

12 *Op. cit.* (nota 8), p. 254b.

13 Para el concepto de cuadro utilizo el criterio de Ruano de la Haza, *op. cit.* (nota 4), pp. 68-71.

14 Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de* Vega, edición nacional de las *Obras completas*, Santander, Aldus, 1949, vol. III, p. 407.

15 *Op. cit.* (nota 8), p. 257b.

tos ramos / nos muestran que cerca estamos / del fuerte y de la ciudad», «¿En tan áspera montaña / don Fortunio, habéis vivido?»[16]. Espacio muy frecuentado en la dramaturgia áurea que guarda en este caso estrecha relación simbólica con el carácter montaraz de la protagonista, quien no sólo viste en hábito de hombre, sino que lleva espada y pistolete y se vanagloria de la libertad que goza en esa condición.

El cuadro siguiente, que se desarrolla probablemente en una sala de palacio en Huesca, nos sitúa en la dimensión pública del plano de la historia. Ha muerto el rey don Pedro y es anunciada la sucesión de su hermano Alfonso, pero éste condiciona el acto de su coronación a la conquista de Zaragoza, ciudad que cobra así una significación política y religiosa al potenciarse, en el discurso de reconquista, su condición de lugar en el que se levanta la «primera iglesia de la fe de España»[17]. Esta concatenación de los espacios a una funcionalidad sinecdótica es una de las constantes más explotadas en el teatro histórico.

Finalmente, en el cuadro quinto se configura la interacción del conflicto bélico con la intriga amorosa, pues en una escena de camino hacia Huesca se encuentran don Fortunio, Elvira/Juan y don Nuño con el cortejo fúnebre al que la acotación escénica describe de este modo: «Salen por su orden cuatro enlutados con las insignias del rey d. Pedro, delante; luego la caja ronca y banderas arrastrando, y el cuerpo del rey d. Pedro, armado, y Alfonso detrás, y acompañamiento»[18]. Concluye por tanto el primer acto con la propuesta de un espectáculo de gran fasto que suele reiterarse en los dramas históricos de este periodo, ya sea con séquitos, tropas, desafíos o alegorías.

En el segundo acto la acción se circunscribe a momentos del reinado de Alfonso el Batallador, con un notorio realce de la figura de don Ramiro en función de su proyección de la vida monástica al trono. En cuanto a la construcción del espacio escénico, podríamos decir que presenta con el acto anterior características muy semejantes y hasta paralelas o geminadas. Por ejemplo, se inicia también con la ejecución exitosa de la situación bélica anunciada al concluir el acto anterior: la toma de Zaragoza por las tropas cristianas. Hay, sin embargo, ciertas diferencias que tienden a conferirle mayor espectacularidad al movimiento escénico, ya que va a cobrar protagonismo el mundo moro con la presencia del rey y dos alcaides que lo acompañan, y se da notorio realce al combate. La utilización del muro se constituye en la representación de

16 *Op. cit.* (nota 8), p. 260a.
17 *Op. cit.* (nota 8), p. 263b.
18 *Op. cit.* (nota 8), p. 264b.

la ciudad, donde se refugian los combatientes derrotados, aunque también se yergue en el lugar de confrontación, pues los soldados cristianos tendrán que luchar para acceder a él. A la entrada de los vencedores sigue la partida de los vencidos y la dolida despedida del Rey moro, que en su adiós evoca los lugares que dan identidad a la ciudad de Zaragoza: los muros, la Aljafería, el Pilar, las plazas, el Coso, el Ebro[19]. Es éste un modo habitual de construir con la palabra la evocación de espacios que no pueden ser recreados en el tablado.

El cuadro segundo muestra el saqueo de la ciudad que funciona como medio de enlace del espacio particular de la intriga amorosa con el mundo moro, ya que se incorpora un nuevo personaje, Arminda, para complicar la trama con situaciones de celos. La coronación en Zaragoza del rey Alfonso ofrece, en el cuadro siguiente, el encuentro de los dos hermanos, pues la presencia de Ramiro en la corte anticipa su próximo destino y anuncia a su vez el final trágico del rey por la irrespetuosa profanación de iglesias que el monje le advierte. El aviso del avance de tropas enemigas pone nuevamente en pie de guerra a Alfonso y su ejército, que parten hacia Fraga.

Un cambio de situación fragmenta la marcha de la acción histórica y se centra en el desarrollo del triángulo de relaciones amorosas de Elvira-Nuño-Arminda, pues ésta se ha enamorado de la travestida dama, y, a su vez, Elvira y Nuño, imposibilitados por el ocultamiento de la identidad, no pueden concretar su relación. Por lo tanto, los conflictos entre los tres se trasladarán, de acuerdo con los resultados de los combates, de un territorio a otro, al tiempo que cambia la condición de prisionera y carcelero. Luego de este interludio amoroso, la acción vuelve al espacio exterior del campo de batalla, a la planificación de la estrategia para conquistar la plaza, cuando intempestivamente se produce la muerte de don Alfonso, ya que, como marca la acotación: «Húndese el rey por artificio en el tablado»[20]. El espacio escénico cobra así su dimensión simbólica al convertir el mecanismo del escotillón, que facilitaba la aparición y desaparición de personas en el escenario, en la representación del merecido castigo del rey devorado por la tierra a causa de su injusta conducta.

Finalmente, el cuadro sexto nos remite al ámbito cerrado del monasterio, al mundo de recogimiento de don Ramiro que debe abandonar en cumplimiento del designio divino que lo impele a aceptar su destino de rey. Otra vez aquí, el dramaturgo potencia la utilización de mecanis-

19 *Op. cit.* (nota 8), pp. 266b- 267a.
20 *Op. cit.* (nota 8), p. 275b.

mos escenográficos al servicio de la acción representada, pues, en la persecución que emprenden varios de los caballeros en busca del monje que huye, se resuelve la situación mediante un milagro: una imagen de la Virgen que se descubre «quitando la cortina», y a la que el atribulado monje interroga sobre qué debe hacer, oficiará de *deus ex machina* y, como respuesta, mediante el recurso mecánico de una puerta que cae y le cierra la salida, le impondrá su voluntad para que asuma el gobierno. Los recursos sobrenaturales, ya sean milagro o sueño présago, operan por su espectacularidad de modo activo en la percepción del espectador.

El tercer acto, que Menéndez Pelayo considera que «es, sin disputa, el mejor de la pieza»[21], se estructura en una sucesión de siete cuadros de los que los seis primeros, agrupados en coordenadas verticales y horizontales, se desarrollan en una doble secuencia paralela: por una parte los del ámbito de la esfera del conflicto del rey don Ramiro con la nobleza (1°, 3° y 5°), y, por la otra, los correspondientes a la esfera privada de la intriga amorosa (2°, 4° y 6°)[22]. Prevalecen, por lo tanto, las escenas de interior ya que la acción se desarrolla mayoritariamente en el Palacio Real, lo que adscribe el drama a la impronta de una comedia palatina, no tanto por la determinación del lugar en que transcurre, sino por el tono de burla que prevalece. En efecto, la inarmónica relación rey/súbditos se plantea con burlas y humillaciones públicas hacia la figura del monarca, al que un grupo de los caballeros menosprecia y ofende[23].

En el plano del tratamiento del espacio cabe destacar el cuadro quinto, pues del palacio se traslada la acción al monasterio de san Ponce de Tomaras. En busca de una solución al conflicto, el rey recurre a su antiguo consejero, el abad Leonardo, quien para darle una respuesta que no debe ser entendida por el noble encargado de llevarla inventa una estratagema. Ésta consiste en cortar del jardín florido, las flores que han crecido más altas y pedir que trasmita a don Ramiro lo que le ha visto hacer. En el cuadro final, esto da lugar a que en el momento de cumplir con su misión en un parlamento descriptivo recree la belleza del jardín con pictórica precisión compositiva[24].

El planteamiento escénico del final, con la resolución trágica de la historia, cuenta con precisiones de Lope de Vega para lograr el efecto

21 *Op. cit.* (nota 14), p. 410.

22 Véase un desarrollo más amplio de este problema en mi *op. cit.* (nota 7, 1998b), pp. 212-213.

23 Para aspectos de la construcción del personaje del rey véase Calvo, Florencia, «Diálogos, historia e ideología en *La campana de Aragón* de Lope de Vega», en Spang, Kurt, ed., *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 159-169.

24 *Op. cit.* (nota 8), p. 289a-b.

patético que quiere dar al merecido castigo de la soberbia. En la acotación indica lo siguiente: «Haya dentro ruido de armas; córrase una cortina, y están a modo de campana las cabezas de los Grandes, y el rey Ramiro con su cetro y una espada desnuda en la mano, y un mundo a los pies del Rey, encima de la campana»[25]. Esta representación emblemática de la figura del monarca ofrece, junto con sus aleccionadoras palabras, el alto grado de ejemplaridad asignado a la obra, de la que en la dedicatoria su autor nos dice: «La obediencia y veneración del rey muestra con sangriento castigo la presente historia, cuánto bien resulta de amarle y servirle, y cuánto mal de resistirse y desobedecerle»[26]. En este mismo contexto se resuelve la intriga amorosa con el matrimonio de don Nuño y doña Elvira, y se superan los riesgos del ambiguo juego de travestismo que se reitera a lo largo de la obra, en situaciones que se aproximan a la comedia cómica, pues, es evidente que se producen ciertos desajustes al utilizar recursos de otros registros teatrales dentro de los lineamientos de una tragedia moralizante.

Este recorrido por la construcción del espacio en su espesor de perspectivas diversas, por el modo de pautar la dialéctica de los espacios públicos y los privados, muestra la posibilidad de inserción de una historia particular en el desarrollo mayor de un acontecer histórico que Lope procura fragmentar y diversificar con la imbricación de una traza amorosa, vacilante entre la comedia y el drama, aunque su realización supera otras comedias de cercana realización.

Un caso demostrativo de esta impericia o descuido compositivo lo encontramos en *El sol parado*, comedia de desaliñada factura por la falta de condensación, la mezcla desproporcionada en la incidencia del ámbito público en el privado, y la dispersión de la intriga en varias líneas ejecutadas por distintos personajes. El material histórico está centrado en torno a la presencia del decimosexto Maestre de la Orden de Santiago, don Pelayo Pérez Correa, que acompaña al rey Fernando III y a su hijo Alfonso en distintas etapas de sus conquistas en Andalucía. Lope de Vega lo convierte en protagonista a causa del hecho legendario aludido en el título[27].

La variedad episódica de los acontecimientos bélicos se inicia en el primer cuadro con la consagración del nuevo Maestre y una suerte de apoteosis de la orden con la mención de las hazañas de sus antecesores,

25 *Op. cit.* (nota 8), p. 292a.

26 *Op. cit.* (nota 8), p. 251.

27 Con el fin de lograr la derrota de los moros en un combate al pie de Sierra Morena, ruega a Dios para que detenga el sol y, con la intercesión de la Virgen, se produce el milagro, y así los cristianos alcanzan la victoria. Sobre la historicidad del suceso véase Menéndez Pelayo, M., *op. cit.* (nota 14), vol. IV, pp. 155-158.

representados en escena tal como indica la acotación: «Tírase una cortina y se descubre un altar con Santiago y diez y seis maestres pintados»[28]. En el siguiente cuadro se conocen los proyectos del rey, que prepara a su hijo Alfonso para las conquistas en las que será apoyado por don Pelayo, de modo que el accionar de los combates, triunfos y fracasos de los personajes históricos se disgrega en una serie de situaciones cuyo planteamiento y desarrollo escénico no difiere, en términos de conjunto, de los habituales lineamientos con los que Lope dramatiza las crónicas. Por lo tanto, me limitaré a señalar algunas observaciones sobre el espacio asignado a la intriga particular diversificada en una doble secuencia de amores y amoríos, pues ofrece mayor interés[29].

La primera de las historias es la de Gazul y su enamorada Zayda, protagonistas y máscaras del romancero morisco de Lope de Vega, con las que ha sabido poblar la imaginación y la fascinación de su público que cobran vida en esta comedia que nuestro poeta se preocupa en enriquecer con el juego de la ficcionalización de su biografía. La presentación de estos personajes se produce, en el cuadro tercero, en una escena situada en el jardín, espacio consagrado en la comedia para estas situaciones. Gazul se despide de Zayda pues parte a la guerra para cobrar fama. Las promesas de guardarse amor y fidelidad, el llanto de la enamorada, la empresa que le entrega y los sonetos que sellan la separación repiten tópicos y situaciones del romancero[30].

La historia alcanza su resolución dramática en el segundo acto, pues la noticia del casamiento de Zayda con Albenzaide, produce una violenta reacción de celos en el amante despechado, que, loco de furia, se prepara para partir a matarlo. En el desplazamiento espacial hacia el lugar en que se encuentran los desposados, Gazul es acompañado de Medoro y Alquindo, y en el diálogo entre los personajes, Lope procede a realizar un auténtico trabajo de taracea al engastar los versos del romance «Sale la estrella de Venus», en los dos últimos versos de cada una de las quintillas que lo componen[31].

28 Utilizo la misma *op. cit.* de Lope de Vega (nota 8) realizada por Menéndez Pelayo pero en este caso se trata del vol. IX, pp. 41-79; la cita en p. 44a.

29 En el trabajo: «El espacio del amor en la conformación de la comedia histórica de Lope de Vega», presentado en las XXV Jornadas de Teatro clásico de Almagro, en prensa en las *Actas*, analizo en un conjunto de comedias de fecha próxima, entre las que se encuentran las dos que trato aquí, este aspecto en particular.

30 Por cierto, esta misma situación del galán que antes de partir a la guerra se despide de la dama, la había plasmado Lope en el famoso romance del moro Azarque, tan imitado y parodiado: «Ensíllenme el potro rucio / del alcaide de los Vélez, /...».

31 Montesinos, José F., define como «paráfrasis dramática» esta adaptación en su *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 284, señalando además su importancia para la fijación crítica del romance.

Y así se suceden las distintas situaciones que el romance presenta: la partida al atardecer, el avance en el camino durante la noche, el soliloquio del dolorido amante, la imprecación a la traidora, los conjuros funestos deseándole que su marido la aborrezca y ella lo adore, hasta que se produce el desenlace final cuando Gazul llega al lugar donde se encuentran Albenzaide junto a Zayda y «delante del desposado / en los estribos se pone» y entonces «arrojándole la lanza, / de parte a parte pasóle»[32]. La utilización del romance en el entramado de la comedia constituye sin duda un recurso de diversificación de la trama histórica y a la vez, dada la enorme popularidad de los romances dramatizados, un guiño de connivencia con el público.

Ahora bien, hay una segunda trama de connotaciones eróticas y relaciones ilícitas jugada en un tono menos idealizado que el del romancero morisco y que en buena medida opera por contraste. Se trata de la última escena del primer acto protagonizada por Pelayo Pérez Correa, que Menéndez Pelayo en su comentario sobre este episodio califica de «florecilla silvestre» y de «serranilla del Marqués de Santillana»[33]. El Maestre, perdido en una sierra encuentra una choza, donde es recibido por una serrana y esto da lugar a una situación, jugada en la rusticidad de un espacio alejado del mundo de la cortesía amorosa, en la que sin sublimaciones verbales, se siguen los dictados de los instintos carnales porque ese mundo de pastores y serranas mucho se asemeja al reproducido en farsas, églogas y comedias del teatro renacentista[34]. Lope amplifica con toques novelescos la intriga. pues hace explícita la intención de Filena de concebir un hijo que años más tarde será reconocido por el anillo que le deja Pelayo.

Esta sobresaturación de episódicas secuencias de interludios amorosos, desarrolladas en registros contrastados y jugadas en niveles diferenciados de espacialidad no condice, ni se integra, en el contexto heroico de esta comedia histórica donde de una a otra escena se pasa a situaciones de signo contrario sin llegar a armonizar sus partes. Le falta encontrar la línea de incidencia en la que estas tramas se integren para que, de una posición secundaria, pasen a ocupar el centro de la acción, lo que logrará Lope en el momento en el que los acontecimientos de la Historia sean el trasfondo sobre el que los protagonistas actúen.

32 *Op. cit.* (nota 28), pp. 59b-61b. Véase la comunicación presentada al Congreso por Javier Rubiera Fernández, en la que analiza la funcionalidad de estas escenas itinerantes.

33 *Op. cit.* (nota 14), vol. IV, p. 158.

34 Véase sobre esta cuestión el interesante trabajo de Ferrer Valls, Teresa, «El erotismo en el teatro del primer Renacimiento», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 512-567.

En el campo acotado de estas dos comedias históricas, situadas en el período de producción fronterizo de Lope de Vega, en el paso del Lope-preLope al Lope-Lope —para definirlo con las consagradas palabras de Frida Weber de Kurlat[35]—, hemos podido comprobar el modo en que el dramaturgo experimenta con ciertos niveles de funcionalidad del espacio cuando trabaja la materia histórica, y de qué manera va tratando de integrar el espacio destinado al amor o, mejor aún, el amor en todas sus posibles variables (ámbito morisco, campos de batalla, ambientes rurales) como elemento constitutivo en el proceso de conformación de una comedia que, paso a paso, con marchas y contramarchas, avanza hasta sus logros más perfeccionados. La utilización de los recursos escénicos más frecuentados en la escena de su tiempo y la configuración de espacios múltiples, en alternancia, interacción y confrontación, abonan el juicio que formula César Oliva:

> Lope codifica un sistema de representación en los límites del espacio de entonces: el corral de comedias. Y ése es mérito añadido a los muchos que tiene como poeta. No es que Lope fuera inventor de espacios; Lope fue solucionador de conflictos escénicos, que él enseñó a resolver con las tres paredes del corral[36].

35 Weber de Kurlat, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII (1976), pp. 339-363.

36 *Op. cit.* (nota 4), p. 15.

De la quinta a la ciudad: Carvajal reflexiona sobre la posición de la mujer en el dinamismo social del seiscientos

Nieves Romero-Díaz

Antes de comenzar esta ponencia, debo exponer una serie de presupuestos desde los que parto en mi investigación. Primero, entiendo el espacio urbano como elemento definidor de la novela corta del siglo XVII español. Más allá de ser un simple localizador o marco ambiental, el espacio urbano participa en el debate ideológico que caracteriza este género. Es decir —y éste es mi segundo presupuesto—, defino la novela corta del seiscientos como una práctica cultural que discute el proceso de adaptación de los principios que tradicionalmente caracterizan a la nobleza española en su paso a una nobleza propiamente urbana. El conflicto ideológico representado en las novelas ayuda en la definición de esta nueva nobleza urbana[1]. El simbolismo de las ciudades y de los espacios asociados a las mismas (villas, quintas, prados...) se relaciona intrínsecamente con los discursos ideológicos de estas novelas.

En esta comunicación me centraré en la novela de Mariana de Carvajal y Saavedra, «Celos vengan desprecios» de su colección *Navidades de Madrid* (1663)[2]. Carvajal reflexiona sobre el significado de la virtud (principalmente en cuanto al valor y la prudencia) dentro de la reorganización ideológica nobiliaria. Como se verá, esta reflexión se materializa en el conflictivo simbolismo de dos espacios que se enfrentan, la ciudad y la quinta. Dicho simbolismo se presenta en términos sexuales: Carvajal se cuestiona cómo responder a un conflicto social de la clase dominante desde la perspectiva sexual de grupo dominado. El análisis de esta novela ayuda a comprender los mecanismos de un orden patriarcal que negocia constantemente sus principios para mantenerse como fuerza hegemónica. Carvajal nos entretiene con su novela y, al mismo tiempo, configura un

1 Sobre la convergencia novela corta-nobleza urbana-ciudad, véase Romero-Díaz, Nieves, *Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Delaware (NJ), Juan de la Cuesta, 2002.

2 Maria Grazia Profeti indica que el título de esta novela, «Celos vengan desprecios», se ha invertido con el de la novela siguiente de la colección, «La industria vence desdenes» (introducción a *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal, Milán, Franco Angeli, 1988, p. 12).

texto que debate una realidad que la autoriza como escritora, como mujer y como miembro de una sociedad en proceso de cambio.

Desde la antigüedad clásica, valor y prudencia son dos características básicas relacionadas con la formación del «mejor militar»[3]. Ahora bien, con las transformaciones que se suceden desde finales del siglo xv —con la desmilitarización de la nobleza como problema acusante—, el significado de las mismas tiene que renegociarse. La prudencia y el valor no tienen un significado fijo a lo largo de la historia, sino que cambian y se adaptan conforme a las circunstancias. Rodríguez Velasco señala que a partir del siglo xv, ante «la transformación de la caballería», se busca un nuevo modelo de representación, un «nuevo sistema de referencias» que se asocia más a la caballería romana «orientada ... a la acción múltiple en la vida pública», y no «ceñida al ejercicio militar y las hazañas»[4]. Encarnadas en la figura del protagonista de la novela, don Duarte, prudencia y valor se convierten igualmente en co-protagonistas de la historia: Narcisa, joven milanesa de extrema belleza, esquiva a todos sus pretendientes con la intención de no casarse. Dos caballeros de alta alcurnia luchan por conquistarla e incluso se atreven a utilizar la fuerza para conseguir sus favores. Don Duarte, caballero español, siempre acude en su defensa demostrando sus dotes prudentes y valerosas. La joven finalmente se entrega a don Duarte y lo acepta en matrimonio.

Como se indicaba, dos espacios se alzan centrales en la historia: la ciudad de Milán y «una quinta a un cuarto de legua» de la misma (p. 120)[5]. Efectivamente, un tipo de construcción que cobró importancia en el Siglo de Oro español con el desarrollo urbano fue el de las residencias de tipo campestre a las que se trasladaban a descansar los nobles una parte del año[6]. A poca distancia de las ciudades, su existencia no tiene significado sin éstas, es decir, «[the country houses] exist[s] not to fulfill autonomous functions but to provide a counterbalance to urban values and accomodations»[7]. La importancia de estos lugares, no obstante, radica no tanto en su complementariedad material o física cuanto

3 Rodríguez Velasco, Jesús, *El debate sobre la caballería en el siglo xv. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, Junta de Castilla y León/ Consejería de Educación y Cultura, 1996, p. 319.

4 Rodríguez Velasco, *op. cit.* (nota 3), pp. 367-370.

5 Carvajal, Mariana de, *Navidades de Madrid*, edición de Catherine Soriano, Madrid, Clásicos madrileños/Comunidad de Madrid, 1993. Cito de esta edición, incluyendo en la comunicación la página correspondiente.

6 Escartín, Eduardo, «La sociedad española del siglo xvii», en Gallego, José Andrés, coord., *La crisis de la hegemonía española. Siglo xvii*, Madrid, Rialp, 1991, p. 323.

7 Ackerman, James, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 9.

en la ideológica. Ambos se convierten en espacios simbólicos coyunturales para el conflicto sociocultural de la novela. Así, el movimiento continuo de los personajes de un espacio a otro se traslada al movimiento que resulta de la búsqueda de redefinición social de la nobleza. Es decir, el conflicto espacial que se desarrolla en la novela simboliza un conflicto ideológico de posicionamiento social.

Significativamente, esta conflictividad espacial se presenta en términos sexuales. En esta novela, la quinta es un espacio femenino donde se reúnen Narcisa y sus amigas para «desenfadarse algunos días», y en el que los hombres intentan irrumpir por la fuerza (p. 121). La quinta representa un espacio idílico, un paraíso femenino en el que las mujeres intentan aislarse de las obligaciones sociales que les impone su género, obligaciones que se construyen y legitiman en la ciudad como espacio estrictamente de contacto social. Además del significado referido a su concepción física como casa de recreo campestre, Sebastián de Covarrubias incluye otra acepción para el vocablo *quinta*: en la expresión «ponerse en quintas» vale por «hacer a otro punta y oposición»[8]. Es decir, la quinta se destaca en cuanto a lo que tiene de contrapunto y resistencia. La quinta (espacio femenino) se ofrece como el lugar que se opone a la ciudad (espacio de obligación social-interrelación sexual) al mismo tiempo que depende de ella para su existencia.

Considerando esta definición, la descripción de Narcisa cobra significado,

> dama milanesa señora de vasallos, tan ilustre por su sangre como altiva por los pensamientos, era de tan rara hermosura que se aventajaba a todas las demás de su patria. Vivía tan libre de amor que se preciaba de cruel y desdeñosa con todos los que pretendían gozar su mano en dichoso casamiento (pp. 119-120).

Su altivez y crueldad hacia los hombres la asocian con uno de los personajes comunes en el teatro de la época: la *mujer esquiva*[9]. En su breve análisis sobre la esquivez en las novelas escritas por mujeres, Judith Whitenack y Gwyn Campbell indican que la caracterización de Narcisa no se acerca a la de la figura tradicional presentada por los au-

8 Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, ed. fac., ed. Martín de Riquer, Madrid, Castalia, 1994.

9 Malveena McKendrick analiza la presencia de este personaje en la comedia y la describe como la mujer que es «averse to the idea of love and marriage», e igualmente añade, «as a natural outcome, she is usually, but not invariably, averse to men as well» (*Woman and Society in Golden-Age Spanish Drama: A Study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 142).

tores de novelas, puesto que su esquivez se resuelve en un no poder escapar de su condición de mujer. Como dice la misma Narcisa, «si nací libre de amor, no lo estoy de haber nacido mujer» (p. 122)[10]. La contradictoria significación de la quinta (como ente autónomo pero dependiente de la ciudad) se traslada a la protagonista de la historia que, aunque opuesta y «haciendo quintas» a la conquista masculina, por su naturaleza (mujer y noble) deberá integrarse y cumplir su cometido social y sexual: el matrimonio y la consecuente actividad reproductora[11].

Según la descripción inicial de Narcisa, el origen mitológico de su nombre tampoco pasa desapercibido. Dicha elección autoriza la relación del personaje con las características expuestas. La crueldad que la define contra miembros del otro sexo recuerda al rechazo de Narciso hacia el amor de Eco. Además, la atracción de Narciso hacia su propia imagen reflejada en el agua se transforma en la novela en la atracción entre ella y las otras mujeres, amigas de la ciudad y labradoras de la aldea, pues «preciábase de ser tan cortés y afable con las mujeres como cruel con los hombres» (p. 121). Para Noël Valis «her *loving affection*, combined with the specular sameness reflected in her name, paradoxically excludes narcissism by pointing to an identification with that which is similar to oneself,» o sea, las mujeres[12]. La estrecha relación que se describe entre las mujeres de la novela y la protagonista nos lleva a uno de los temas más sobresalientes de la novelística de Carvajal: la importancia de la amistad femenina.

Valis insiste en la amistad femenina como el aspecto principal de esta novela. La fuerte atracción entre las mujeres lleva a Valis a interpretar la posibilidad de un caso de lesbianismo, opción que queda rechazada por la misma Valis bajo el razonamiento prejuiciado de que, por su carácter tradicional y conservador, Carvajal sería incapaz de desafiar cualquier norma social y mucho menos sexual[13]. En mi opinión, esta atracción entre mujeres —sea lésbica o no— responde a la necesidad de unidad y hermandad femenina, que representa la necesidad de las mujeres de fortalecer, o simplemente definir, su identidad sexual a la hora de llevarse a cabo la redefinición y transformación sociocultural[14]. Se

10 Whitenack, Gwyn y Campbell, Judith, introducción a *El desdeñado más firme,* de Leonor de Meneses, Potomac, Scripta Humanistica, 1994, pp. 34-35.

11 Solución que se hace coincidir con aquella de las comedias donde aparece este personaje. Véase McKendrick, *op. cit.*, (nota 9), pp. 171-172.

12 Valis, Noël, «The Spanish Storyteller: Mariana de Carvajal», en Wilson, Katherine, y Warnke, Frank, eds., *Writers of the Seventeenth Century*, Atenas (GA), Georgia University Press, 1989, p. 262.

13 Valis, *op. cit.*, (nota 12), *ibídem.*

14 Con respecto al amor lésbico sugerido en algunos poemas líricos escritos por mujeres, Julián Olivares y Patsy Boyer comentan que se trataría de «un anacronismo» ya

trata de una de las características propias de la toma de conciencia feminista por parte de la mujer[15]. La restauración del orden final en la ciudad y a través de varios matrimonios supone una queja de cómo la mujer es silenciada en la transformación social y cómo en esta redefinición se intenta evitar la reconsideración de valores y principios que afectan a las diferencias sexuales. Para Carvajal, la mujer será un medio sin cuya presencia el cambio no tiene sentido.

El duque Arnaldo y el conde Leonido son dos titulados de «los más poderosos caballeros de Milán» (p. 120). A pesar de los títulos que acompañan a sus nombres y el poder que implican, los atributos con que se caracterizan los apartan de su calidad nobiliaria: el duque Arnaldo es «feo de rostro y sobrado de condición»; el conde Leonido está falto de buenos modales y de gentileza, puesto que «no se descuidaba en vengar sus desprecios, hablando mal de la honesta dama con intento de deslucir su honor» (p. 120). Frente a estas descripciones que destacan la degeneración de la nobleza tradicional por medio de su mal obrar, la crueldad y altivez de Narcisa previamente descrita se transforman en una simpleza, incluso, de calidad positiva. Su esquivez no resulta de la vanidad o de un orgullo arrogante —características que describen a la mujer esquiva en el teatro—[16], sino que responden a una descomposición moral de la nobleza y sirven como escudo de protección ante el desequilibrio social al que la mujer se niega a contribuir y fomentar con el matrimonio.

La simpatía que cobra el lector por la dama se acrecienta ante la respuesta que recibe del Virrey, a quien Narcisa hace conocedor de su queja. Aunque portador de la justicia, el Virrey se niega a hacerse cargo de dicha queja, ya «que aquellos títulos eran tan poderosos que la obligaban a darse por defendido, que lo llevase con prudencia, pues tenía tanta» (p. 120). Es decir, la reparación del honor y su reivindicación debe hacerse a nivel individual, ya que «recurrir a un órgano público, a la jus-

que «esta unión femenina también puede considerarse, en términos puramente literarios, como una tentativa de liberarse de la autoridad literaria masculina» (introducción a *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina en los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 42).

15 Lerner, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness*, Nueva York, Oxford University Press, 1993, p. 12. La «concienciación feminista», según Lerner, consiste en «the awareness of women that they belong to a subordinate group; that they have suffered wrongs as a group; that their condition of subordination is not natural, but is societally determined; that they must join with other women to remedy these wrongs; and finally, that they must and can avoid an alternate vision of societal organization in which women as well as men will enjoy autonomy and self-determination».

16 McKendrick, *op. cit.* (nota 9), p. 145.

ticia estatal, equivaldría a renunciar a aquél»[17]. La actuación con prudencia se ofrece como la única arma de la que puede hacerse valer la joven ante el ataque recibido ya que la justicia se niega a desafiar los privilegios legales de los nobles en un asunto que es realmente de «cuestión social»[18]. Esta prudencia, sin embargo, debe ser trasladada a un personaje masculino, don Duarte, un caballero español que, siempre acompañado de su espada, se alza como único defensor de la dama y como único en «vencer [sus] desdenes» (p. 119), vengar su honor y, por tanto, restaurar el equilibrio social[19]. Carvajal reflexiona sobre la adaptación del valor y la prudencia militar en la formación de —como indicaba Rodríguez Velasco— una imagen civil del caballero.

La prudencia, una de las virtudes cardinales, como recuerda Covarrubias, permite a la persona que la posee actuar con sabiduría hacia una resolución buena y adecuada[20]. Mientras que el conde y el duque se apoyan en su nombre, poder y privilegios para definir su posición social y legitimar una actuación contraria a su calidad nobiliaria, don Duarte, encubierto bajo un disfraz o mascarilla, deja que sus acciones hablen por sí mismas. Aunque «descendiente de la ilustre casa de los Duques de Cardona» (p. 120), por el estado de adaptación en el que se encuentra la nobleza de la época, la estima del linaje de los progenitores y el caudal de sus heredades, si no se renuevan con el esfuerzo personal y con un mayor aprecio de la honra, no significan nada[21]. Carvajal mira el pasado de aquellos valores y principios que entran en conflicto en la presente redefinición social e intenta dar una respuesta «prudente».

Tres son las intervenciones de don Duarte en la defensa de la dama: en la quinta, en Milán y en un olivar que se encuentra en el espacio intermedio entre estos espacios[22]. En la primera ocasión, el conde Leonido se adentra en la quinta «por fuerza» y reprocha a la dama su vanidad

17 Maravall, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII,* Madrid, Siglo XXI, 1984, pp. 135-136.

18 Maravall, *op. cit.* (nota 17), p. 135.

19 Véase Yarbro-Bejarano, Yvonne, *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*, West Lafayette, Purdue University Press, 1994, p. 9.

20 Rodríguez Velasco, *op. cit.* (nota 3), pp. 317-343.

21 Esta participación de don Duarte también puede leerse desde una perspectiva político-imperialista. El dominio español está en crisis y, tras la revuelta napolitana, se teme que Milán también se levante. Don Duarte ejerce su prudencia civilmente y, también, a nivel político-militar. Su conquista milanesa simboliza la legitimación de un (decaído) imperio español que intenta reconsolidar su posición de poder.

22 La amistad femenina también estructura la novela: las estancias y salidas de la quinta por parte de las mujeres dividen la novela en tres apartados, correspondientes a las tres intervenciones masculinas que amenazan la estabilidad idílica de las damas. Como dice Valis «[t]he particular rhythm of physical movement in this sixth *novela*

(p. 122). Narcisa replica al respecto: «Bien parece [...]que habláis en el jardín, pues a estar en Milán no faltara quien vengara mi disgusto» (p. 122). La respuesta de la joven implica el afeminamiento del conde, quien se atreve a atacarla en el jardín de la quinta, un espacio que se ha asociado en esta novela con el género femenino. A la falta de nobleza de Leonido se le añade la falta de masculinidad, de ahí que Narcisa se lamente de no estar en la ciudad, espacio donde las interrelaciones sexuales y sociales cobran sentido. En ese momento aparece don Duarte, con «la espada desnuda» y le ataca directamente en el rostro, símbolo de identificación nobiliaria (p. 122).

El segundo ataque contra Narcisa lo lleva a cabo el duque Arnaldo en la ciudad. El duque arrebata «con alguna violencia» el guante de la dama y reta a los demás caballeros presentes a que la defiendan. Narcisa espera esta reparación de su honor pero viendo que ninguno «se daba[n] por entendido[s],» añade, «[b]ien hago yo de no estimar a los que me sirven, pues no se atreven a castigar estas demasías» (p. 125). En el espacio de la ciudad donde son centrales las relaciones sociales y donde la afrenta al honor, insisto, se convierte en una «cuestión social,» tampoco responde ningún noble[23]. Sólo don Duarte, encubierto por una mascarilla, «se atreve» a defenderla. Mientras que el duque se hace con una pistola, don Duarte prefiere hacerse con un medio tradicional, la espada (p. 125), cuyo uso era privaticio de la nobleza. La calidad del noble bajo las categorías tradicionales de sangre y linaje sigue encubierta, pero su valor lo sitúa en una posición social superior.

Junto con algunas de sus amigas, la dama decide regresar a la quinta, puesto que la ciudad sólo le ha servido para demostrar la necesidad de una reconsideración en el ordenamiento social. En esta segunda estancia en la quinta Carvajal celebra la hermandad femenina: «las primas y las zagalas y labradoras inventaron muchos bailes y juegos para entretenerlas [a Narcisa y las amigas]» (pp. 126-127)[24]. Es un espacio de recreo y relajación que se disturba con una nueva afrenta. Ésta última ocurre en un espacio intermedio entre la ciudad y la quinta, y sirve como

suggests an inner vacillation between female friendship and male attraction» (*op. cit.* (nota 12), p. 263). Esta vacilación de la que habla Valis hilvanará el desarrollo textual de la novela.

23 Sobre el valor de las palabras en las afrentas contra el honor véase Pitt-Rivers, Julian, «Honour and Social Status», en Péristiany, J. G., ed., *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, Chicago, University Press of Chicago, 1974, pp. 26-27.

24 Se trata de uno de los pocos ejemplos en que aparecen personajes del campo y de la aldea (labradoras y zagalas). Sin embargo, su presencia junto al resto de jóvenes nobles que se encuentran en la quinta ratifica la superioridad de la nobleza urbana representada en las jóvenes que se trasladan al campo idealizando unos valores que no

resolución a los conflictos expuestos durante toda la narración. Las amigas que se quedaron en la ciudad requieren la presencia de Narcisa como una forma de atraer al espacio de las relaciones sociales esa estabilidad ideal que se simboliza en la quinta. Sin embargo, en el camino de vuelta, el duque Arnaldo intenta realizar el máximo agravio: obligarla mediante la violación a que le dé su mano en matrimonio (p. 129). A través del control y dominación del cuerpo de la dama, ahora llevado al último extremo por medio de una violación, el hombre intenta legitimar su superioridad social y sexual. Maravall explica cómo

> el nivel que la clase privilegiada ocupa en la estratificación social y que tiene máximo interés en conservar, depende del prestigio de sus miembros y ha sido en atención a esto como ha conseguido a su vez, y sigue conservando, la apropiación más o menos monopolística de determinados bienes que en el conjunto de toda la sociedad se le reconocen. Se trata de la propiedad de la tierra, de la parte mayor de las riquezas, de ciertos bienes, valores, modos de comportamiento y, sobre todo, de una serie de símbolos que los expresan[25].

Entre estos símbolos se encuentra la mujer que representa la capacidad del noble de reproducir y así legitimar su supremacía, tanto social como genérica. Pero esta apropiación debe hacerse sin poner en juego el honor, ya que este principio es el que «provides a nexus between the ideals of a society and their reproduction in the individual through his aspiration to personify them»[26]. Mediante el matrimonio que pretende con la dama, el conde Arnaldo intenta mantener como dominantes y reforzar unos ideales que, con el intento de violación, sin embargo, desmitifica. El agravio contra el honor significa la pérdida absoluta de sus privilegios e, incluso, de su estatus. La última salida de don Duarte para defender a la dama confirma esta pérdida: Arnaldo es llamado villano y, en la lucha contra don Duarte, pierde significativamente la mano con la que porta la espada.

Defendido el honor de la dama, don Duarte regresa a la quinta donde Narcisa concluye:

se encuentran en la ciudad. Además, como indica Noël Salomon, a partir del siglo XVI principalmente, «representantes de las clases superiores [comienzan] a interesarse por el arte popular en todas sus formas y acapararlo para su propio uso» (*Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. Beatriz Chenot, Madrid, Castalia, 1985, p. 369).

25 Maravall, *op. cit.* (nota 17), p. 139.

26 Pitt-Rivers, *op. cit.* (nota 23), p. 22.

> Sólo vos, señor don Duarte, pudo librarme de un enfado tan grande, y la industria con que *me habéis servido y obligado* ha sido tan poderosa en mí que *ha rendido mi libre corazón* [...] *No fuera yo quien soy* a no mostrarme agradecida, y si *el premio* de vuestras finezas consiste en que os dé la mano de esposa, vivid seguro de que no será otro el *dueño de mi albedrío* (p. 130; el subrayado es mío).

En el espacio simbólico de la quinta y frente al grupo de mujeres que la componen, Narcisa lo elige como dueño y único poseedor de los derechos de propiedad. El orden social y sexual se restaura y don Duarte se alza vencedor con esa actitud valerosa y prudente que lo ha caracterizado a lo largo de la novela. La determinación como mujer de la que se quejaba Narcisa se hace realidad al final. Su esquivez se transforma en obligación dada su naturaleza de mujer (p. 122). La mujer, al igual que la quinta, sólo tiene significación en el proceso de las relaciones culturales, ya sea con el hombre, en un caso, ya con la ciudad, en otro. Ambas se convierten en parte de esas propiedades que la nobleza debe conservar como medio de integración y definición, y al mismo tiempo defender con honor para mantener el orden sociocultural. Aunque las mujeres intenten convertirse en sujetos de autoridad como grupo y dejar de ser símbolo de apropiación, la obligación social siempre las determina.

El duque y el conde acaban estableciendo provechosos matrimonios con mujeres de calidad. Las categorías nobiliarias cuestionadas durante la novela parecen olvidarse al final. Sin embargo, este considerable conformismo en la resolución de la novela aparece desafiado por la mirada de la mujer. Desde una ventana, Narcisa asiste a las bodas de uno de sus pretendientes «para dar[le] a entender su contento», de manera que «quedó [el duque] tan abrasado de verla contenta y desenfadada que su esposa conoció el disgusto que había recibido» (p. 131). La mujer, desde dentro, desde el espacio que le está permitido, sabe de su poder y de su amenaza. Aunque integrada en el orden patriarcal restaurado con el matrimonio, deja constancia de su desafiante presencia, y de la importancia de su participación en la reformulación sociocultural del momento. Carvajal nos da aviso de ello con su escritura.

La movilidad espacial en la Comedia española. El espacio itinerante

Javier Rubiera

Hay un fragmento del Pinciano al que creo que la crítica moderna no ha sacado todo el rendimiento posible, principalmente en relación con el difícil desafío de establecer los códigos y las convenciones que regían la representación durante la época áurea y el grado de conciencia artística de los dramaturgos españoles, que aunque no llegaran a exponer ni frecuente ni sistemáticamente sus ideas sobre el teatro (como ocurre en la Francia del XVII), no quiere decir que no se cuestionaran los problemas de dramaturgia o arte de composición de las piezas. Con este fragmento del Pinciano quiero comenzar, pues ha servido de motor para mis reflexiones siguientes:

> «Calló Fadrique y dixo el Pinciano: Pues yo leo muchas vezes en fábulas activas, trágicas y cómicas muchas acciones agenas a toda verisimilitud, y no de cualquier autor, sino de muy graves, como Eurípides, Sóphocles, Aristófanes, Plauto y Terencio.
> Ay se me caya la capa, dixo V[go], más veamos en qué parte y cómo.
> El Pin[ciano] respondió: Fácil es dezirlas yo y confessarlas vos. Pregunto: quando los actores en el teatro representan a las dos de la tarde vna acción como que es hecha a las dos de la noche, ¿qué semejanza a la verdad tiene la tal obra, pues los actores dizen que es de noche y los oyentes están mirando al sol? ¿A quién creerán más los muchos oyentes: a los pocos representantes que dizen ser de noche, o a sus ojos que veen el día claro? Y ultra desto: quando un representante se persina al entrar al tablado, como si saliese de su casa, y a tres passos llama a otra que se finge más de ciento de la suya, ¿qué verisimilitud tiene? Y quando un actor está con otros razonando al oydo, como en secreto, y da las bozes q[ue] las oye[n] las mujeres q[ue] están más remotas, ¿qué verisimilitud tiene? Yo confiesso que no la alcanço» (pp. 71-72).

Dejo de lado la inteligente respuesta que se da en la *Philosophía antigua poética* a estas preguntas y paso ya a mi comunicación.

La posibilidad de mostrar en una misma pieza dramática acciones diversas en tiempos y lugares distintos es característica esencial, aunque

no específica, de la comedia española del siglo de oro. La variedad de lugares fingidos en los estrechos márgenes del espacio de la representación en el corral podía incluso obligar a la imaginación de los espectadores a volar en dos horas escasas por diversos países y regiones. Esto sólo fue posible por un acuerdo tácito entre dramaturgos, actores y público, que convinieron en aceptar sin problema la naturaleza lúdica y simbólica del hecho teatral: «ahora es de noche», «esto es Hungría», «yo era el conde Alarcos», «allí se ve un ejército», «puedo decir en alto mis pensamientos sin que los oigan los demás», «ya estamos dentro del palacio», «hace mucho calor en estos jardines».

En cuanto al espacio, la flexibilidad de este sistema convencional se puso a prueba en obras como *La doncella Teodor* de Lope, cuya acción pasa vertiginosamente de Toledo a Valencia, de Valencia a Argel, de Argel a Constantinopla y de Constantinopla a Persia, y en otras comedias que Cervantes condenó en la primera parte del *Quijote*, aunque luego matizara su posición al comienzo de la jornada segunda de *El rufián dichoso*. Por el contrario, una rígida idea de la unidad de lugar, al modo de lo que acabaría triunfando en el teatro clásico francés a partir de los años cuarenta del siglo XVII, sólo fue defendida teórica y prácticamente por Feliciana Enríquez de Guzmán, que se vanaglorió de componer una comedia en la que respetaba la concepción del lugar único para el desarrollo de la acción, tal como la verosimilitud recomendaba. Sin embargo, la famosa versatilidad del propio Lope demostró que también era capaz de concentrar toda una pieza en un solo espacio, indicando de este modo a la posteridad que cuando no lo hizo así en otras obras no era, evidentemente, por incapacidad técnica, sino por elección de estética dramática.

Para facilitar la movilidad de actores y espectadores por lugares variados, además de la palabra y de la gestualidad del actor se recurría a la ayuda del vestuario y de la música, y a la utilización de diferentes recursos escenográficos, entre los que destacan principalmente el uso de las puertas («entran por una puerta y salen por otra») y el de las cortinas, que propiciaban la aparición de pequeños decorados que situaban la acción en lugares distintos y más precisos que los que permitía el desnudo tablado de los corrales. Como es sabido, además un breve lapso de tiempo en el que los actores dejaban el tablado vacío, solía anunciar un cambio temporal, de lugar y de situación dramática muy frecuentemente acompañado de una variación estrófica. Sin duda los espectadores en el corral conocían este código implícito imprescindible para comprender el desarrollo de la representación, y lo aceptaron convencionalmente durante todo el siglo XVII. Hacer explícito ese código debe ser una de las tareas del investigador moderno que se pregunte por el modo de funcio-

nar la comunicación teatral en el siglo de oro. En cuanto al modo de ir construyéndose el espacio dramático, ya hemos adelantado que el espectador recibiría informaciones a partir de la palabra, de la gestualidad, del vestuario, de la música, de la métrica, de la escenografía y de las entradas y salidas de los personajes, que en ocasiones dejaban vacío el tablado. Sin embargo, obsérvese que muchas de estas indicaciones no fueron recogidas o traducidas de modo satisfactorio en el texto escrito que se nos ha conservado, por lo que el nivel de «evidencia» en la construcción del espacio es muy distinto en el caso del espectador del XVII y del lector moderno.

Desde otra perspectiva, y atendiendo a todos estos elementos que sirven de fuente de información espacial, hoy los estudiosos, y particularmente los editores de comedias, pueden realizar una correcta segmentación del texto teatral en unidades llamadas «cuadros», básicas para comprender la estructura de la obra dramática. Una serie de precisiones en torno a los cuadros nos llevará de lleno al tema de nuestra ponencia: 1) la división en cuadros no es la única segmentación posible de la comedia española, aunque sigo creyendo que es la más útil en la mayoría de los casos; 2) tiene el inconveniente de basarse obligatoriamente en el análisis de las acotaciones, en textos escritos que, por diversas razones, suelen olvidarlas o equivocarlas; 3) en ciertos casos, debido a la observación anterior, pueden proponerse diversas segmentaciones, dado el carácter ambiguo del texto; y 4) normalmente los cuadros recogen una acción que se desarrolla continuamente en un mismo espacio. Sin embargo, en la comedia española del siglo de oro había la posibilidad de romper con esta última regla, pues a veces el lugar de la ficción cambiaba durante el trascurso del cuadro (de la calle al interior de una casa, por ejemplo) sin variar el lugar de la representación. A esto se refiere la movilidad espacial de nuestro título. Al recurso dramatúrgico que explota principalmente esta posibilidad lo hemos llamado «espacio itinerante», y a él se dedica nuestra comunicación.

En otra ocasión, al estudiar las funciones del agente cómico en *La hija del aire*, ya definí este tipo de espacio como «espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos». Por recurrir a un ejemplo famoso, no hay más que recordar el comienzo de *El alcalde de Zalamea* calderoniano, en que el espectador o el lector acompañan a los soldados desde las afueras de la villa al interior de sus calles. Se trata de una escena con unos personajes en movimiento por un espacio dramático que va cambiando sin que haya modificaciones en el espacio escénico. Con la técnica del espacio itinerante se muestra, entonces, una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abando-

nar el tablado y volver a salir de nuevo. Al comienzo se está en un espacio A y al final se está en un espacio B, y entre uno y otro los personajes recorren en presencia del receptor un tercer espacio durante cierto tiempo perceptible por el espectador en la representación y por el lector durante el acto de lectura, pues el personaje o los personajes hablan entonces. Hago esta matización, que en principio puede parecer perogrullesca, porque los dramaturgos del XVII tenían a su disposición diferentes recursos para hacer pasar a los personajes, y por lo tanto a la acción, de un espacio dramático a otro distinto, y todos ellos conforman lo que llamamos dinamismo o movilidad espacial de la comedia. ¿Cuáles eran estos recursos? 1) El más sencillo y frecuente era dejar el tablado vacío, es decir, cambiar de cuadro, o hacer entrar a los personajes por una puerta e inmediatamente hacerlos salir por otra, sin romper el cuadro; 2) recurrir al uso de una cortina para descubrir una escena interior; 3) jugar con la también posible indeterminación del espacio teatral, con la que el dramaturgo podía construir o sugerir un espacio neutro inmediatamente convertible en cualquier lugar de un modo muy flexible y sin necesidad de precisarlo textualmente; 4) combinar algunos de los recursos anteriores, y 5) utilizar el espacio itinerante en el que el actor, mediante sus palabras y muy probablemente mediante sus gestos y movimientos, marca explícitamente el paso de un espacio a otro, anunciando el lugar en el que está, el lugar al que se dirige y el momento en el que llega al nuevo espacio dramático. De este modo, entendemos el espacio itinerante como una de las manifestaciones de la movilidad o dinamismo espacial de la comedia española del XVII y como uno de los posibles recursos dramatúrgicos para enlazar escenas cuya acción se desarrolla en espacios dramáticos distintos. El recurso da una sensación de continuidad a la acción, refuerza la cohesión de la pieza y responde a la recomendación de Lope en el *Arte nuevo* —tantas veces desatendida por él mismo— sobre la conveniencia de no dejar el tablado vacío durante la representación:

> 240 Quede muy pocas veces el teatro
> sin persona que hable, porque el vulgo
> en aquellas distancias se inquieta
> y gran rato la fábula se alarga;
> que fuera de ser esto un grande vicio
> aumenta mayor gracia y artificio
> (Lope de Vega 1998, p. 263)

El origen de esta técnica podría buscarse en la comedia latina, pero ciertamente es una posibilidad del «teatro», al consistir éste en un juego imaginativo que esencialmente transforma identidades, espacios y tiem-

pos. Es muy probable que, al igual que otros procedimientos dramatúrgicos magistralmente explotados por la comedia española aurisecular (como el aparte o las subescenas simultáneas), éste del espacio itinerante tenga su modelo en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en la que, en varias ocasiones, aparecen los personajes monologando o dialogando mientras se dirigen hacia otros lugares, y donde, casi imperceptiblemente, se pasa de la calle al interior de una iglesia o de una casa. Efectivamente, para valorar la originalidad artística de *La Celestina* Lida de Malkiel puso de manifiesto «la elasticidad y los potenciales recursos de su representación de lugar», un «lugar dinámico» del que María Rosa Lida afirma que «el lector de nuestros días no puede menos de hallar cinematográfico» (p. 160).

Aunque no es el momento para profundizar en el tema, apunto además que, muy probablemente, en la configuración y el desarrollo de este tipo de espacio dinámico haya influido el paso de un escenario múltiple simultáneo al escenario polivalente sucesivo que configura el espacio del corral, donde el enlace entre las escenas y los cuadros en el interior de un acto se concibe de modo muy diferente, pero donde sin duda quedan huellas o reminiscencias de una concepción escénica anterior en la que era posible que un actor recorriera sin salir del tablado varios espacios representados en las mansiones que simultáneamente ocupaban el escenario.

Veamos ahora un ejemplo tipo, modelo del empleo del espacio itinerante en el teatro clásico español, extraído de una de las comedias donde precisamente la huella de *Celestina* es más apreciable: *El caballero de Olmedo*. Como en otros muchos casos, es de notar que el personaje agente de este espacio dinámico es el gracioso, en perfecta consonancia con su papel de mediador entre personajes y con su función de enlace entre mundos diversos, lo que hará que entre sus características principales se encuentre la de la «penetrabilidad espacial», que le permite circular por todos lados y entrar hasta en los lugares más íntimos.

Se trata del cuadro primero del acto tercero, que al comienzo se desarrolla en la plaza de toros de Medina, en el lugar donde cambian de caballos. En escena han quedado Don Alonso y Tello, y en cierto momento de su diálogo dice Don Alonso (vv. 1900-1904):

ALONSO: Fabia se ha quedado en casa;
mientras una vuelta doy
a la plaza, *ve corriendo_*
y di que esté prevenida [...]
Yo entro. (Vase Don Alonso)

Y Tello (v. 1915) responde inmediatamente:

> Guárdete el cielo.
> Pues puedo hablar sin recelo,
> *a Fabia quiero llegar.*
> Traigo cierto pensamiento
> para coger la cadena [...]

y comienza un breve soliloquio itinerante hasta que, unos quince versos más tarde, dice: (v. 1934)

> *Acabóse. Llego. Llamo.*
> *Fabia...* Pero soy un necio;
> que sabrá que el oro precio
> y que los años desamo
> porque se lo ha de decir
> el de las patas de gallo. (Sale Fabia)

Muchas otras obras de Lope podrían proporcionarnos ejemplos del empleo de este recurso dramatúrgico (*Barlam y Josafat, El sembrar en buena tierra, El castigo sin venganza...*), pero quiero referirme ahora a una obra donde se acumulan, hecho no muy normal, tres casos de espacio dinámico o «espacio dramático cambiante» como lo llama Ruano (2000, p. 132), entre los que uno puede ser catalogado muy precisamente como espacio itinerante puro. Se trata de *El perro del hortelano*, al que, en sentido parecido al tratado aquí, ya han dedicado su atención el mismo Ruano y Victor Dixon, sin agotar las posibilidades de análisis.

El primer caso se produce en el acto segundo, durante el cual en ningún momento queda el tablado vacío. Sin embargo, hay indicios indirectos pero inequívocos para afirmar que la acción comienza en una calle, enfrente de un iglesia adonde han ido a oír misa Otavio, Fabio, Teodor, la Condesa, Marcela y Anarda (vv. 1187-1277), y acaba en el palacio de Diana (vv. 1.328-2.359). En medio hay un espacio de transición durante el que «se supone» (pues no hay ni una sola marca explícita en el interior del parlamento del personaje ni por supuesto en acotación) que Teodoro piensa o dice a solas las cinco décimas (vv. 1278-1327) que dan el tiempo lógico o verosímil suficiente para recorrer el espacio entre la iglesia y el palacio, donde muy probablemente se encuentra con Tristán (v. 1328) y después con Marcela y Dorotea (v. 1430). En casos como éste, en los que, a pesar de que no se explicita, es muy claro que hay un espacio dinámico de transición durante el cual un personaje pasa o va de un espacio dramático a otro no contiguo, yo hablaría de «espacio itinerante implícito», que en mi opinión es lo que ocurre de nuevo, aunque

de modo inverso (del interior de un palacio al exterior en una calle), en el acto tercero, cuando el gracioso Tristán, disfrazado de armenio y acompañado de Furio, realiza ante el conde Ludovico el «engañifo» decisivo para encumbrar al secretario Teodoro. Al finalizar el engaño, Tristán dice a Furio que se van («Vamos de aquí Mercaponios; FURIO: Vamos, señor», vv. 2894-2895), y el conde Ludovico, que ha tragado bien el anzuelo, le dice a Camilo que le siga («Vente, Camilo, tras mi», v. 2898). Es decir, tenemos sobre el tablado dos parejas de personajes que anuncian su salida de escena. Efectivamente, Camilo y el conde se van, pero Furio y Tristán se quedan en escena, y el espectador y el lector les acompañan hacia fuera del palacio, donde los personajes ven cómo se alejan Ludovico y Camilo, se desnudan de las ropas de armenio, Furio se va «a la choza del olmo» (v. 2912), queda solo Tristán y dice nueve versos (2913-2921) hasta que se encuentra ya en la calle con Federico y Ricardo. Todo ello es muy rápido, muy fácilmente reconstruible por el receptor y muy cinematográfico, pues el foco de la atención del dramaturgo, como si del objetivo de una cámara se tratara, ha decidido seguir los movimientos de dos de los personajes, acompañándolos por espacios diferentes. Este efecto es llamado, como se sabe, «travelling» en cinematografía y por eso J. Scherer lo ha usado para denominar este recurso que «avant la lettre» se empleó también en el teatro pre-clásico francés.

En *El perro del hortelano*, sólo al comienzo del tercer acto se produce un espacio itinerante explícito, con sus marcas del lugar en el que se está (una calle ante una taberna), el lugar al que se dirigen los personajes (el palacio de la condesa de Belflor) y el momento en el que se llega. El acto tercero comienza con un diálogo entre Ricardo y Federico en un espacio indeterminado (vv. 2360-2415), hasta que salen Furio, Antonelo y Lirano dispuestos a entrar en una taberna («Pagar tenéis el vino en alboroque», v. 2416; ANTONELO: «... Dejemos / favores y fortunas, y bebamos». FURIO: «En este tabernáculo sospecho / que hay lágrima famosa y malvasía», vv. 2428-2430; CELIO: Antes que se entre en esta santa ermita, v. 2439, dice TRISTAN: Entren, y tomen siete u ocho azumbres, v. 2443). Entran, pues, en la taberna los tres amigos de Tristán, y éste queda fuera, en la calle, con Ricardo y Federico, que quieren proponerle, al creerle un matón, que se cargue a Teodoro. Cuando Tristán se queda solo, anuncia:

> Avisar a Teodoro me conviene.
> Perdone el vino greco, y los amigos.
> A *casa voy*, que está de aquí muy lejos (vv. 2504-2506).

Se encuentra entonces con su señor y le aconseja:

> Vuelve hacia casa; que a los dos importa
> que no nos vean juntos [...]
> *Por el camino te diré* quién corta
> los pasos dirigidos a tu muerte (vv. 2517-2520).

Discurre entonces un diálogo de casi cuarenta versos (vv. 2521-2558) hasta que Tristán anuncia: «A casa hemos llegado» (v. 2559), cerrándose así la transición hacia el nuevo espacio dramático.

Tras nuestros últimos trabajos sobre espacialización en la Comedia, hemos notado un gran vacío crítico en torno a un punto importante: el modo en que el dramaturgo, sin recurrir a una ruptura de cuadro, puede enlazar escenas que se desarrollan en diferentes lugares, para dar mayor unidad a la pieza.

Generalmente se ha pasado por alto este problema, explicándolo por la «flexibilidad» del teatro español del siglo XVII, marcado por la arbitrariedad y la imprecisión en la localización de la acción. Se trata, entonces, de un punto casi completamente desatendido por la crítica, y que, sin embargo, puede ser muy importante para entender la complejidad y la madurez de la técnica dramatúrgica de los autores. Efectivamente, en ocasiones el dramaturgo puede recurrir a un tipo de espacio dinámico (que hemos llamado «itinerante») para dar continuidad a la acción sin dejar la escena vacía. Es un recurso técnico de gran agilidad y eficacia que permite al espectador seguir a los personajes por varios espacios dramáticos en muy poco tiempo. Nuestra ponencia ha intentado establecer qué características precisas definen este recurso y qué marcas textuales permiten identificarlo, a la vez que nos hemos referido a sus posibles orígenes y a su evidente relación con la técnica cinematográfica del «travelling».

Este procedimiento del espacio itinerante ocupa un lugar clave para entender el concepto de verosimilitud que rige en determinada época teatral, y para estudiar cómo se soluciona el problema del enlace entre escenas, que está en la base de la construcción técnica de una pieza. No por casualidad, uno de los núcleos más polémicos de la conocida «querelle du Cid» en el XVII francés lo constituyó la famosa escena en que el Conde da el bofetón a Don Diego. La cuestión era cómo representar con verosimilitud una escena continua que comenzaba en palacio, seguía en la calle y acababa en casa de Don Diego, lo que era un completo absurdo según los radicales defensores de las reglas. Pierre Corneille se las tuvo que ingeniar para mantener su propuesta dramatúrgica e ideó el concepto de «fiction de théâtre» para defenderla, pues estaba convencido de la necesidad de conservar esta unidad de acción. El problema para él era que, por un lado, la verosimilitud recomendaba que esa acción se desarrollara en tres espacios

dramáticos distintos, pero, por otro, la verosimilitud no permitía que el mismo espacio escénico representara sucesivamente y sin interrupción esos tres lugares de la ficción. Así justificaba Corneille (1993, p. 188) su postura:

> [...] on peut dire qu'il faut quelquefois aider au théâtre à supléer favorablement ce qui ne s'y peut représenter. Deux personnes s'y arrêtent pour parler, et quelquefois il faut présumer qu'ils marchent, ce qu'on ne peut exposer sensiblement à la vue, parce qu'ils échapperaient aux yeux avant que d'avoir pu dire ce qu'il est nécessaire qu'ils fassent savoir à l'auditeur. Ainsi, par une fiction de théâtre, on peut s'imaginer que Don Dièguе et le Comte, sortant du palais du Roi, avancent toujours en se querellant, et sont arrivés devant la maison de ce premier lorsqu'il reçoit le soufflet qui l'oblige à y entrer pour y de chercher du secours.

La solución de Corneille (apelar a la «fiction de théâtre») no fue aceptada por el teatro clásico francés, que optó por otra convención: el mantenimiento estricto de la unidad de lugar. Mientras tanto, en España triunfó en los corrales la mágica posibilidad de volar con la imaginación por variados espacios, siguiendo a los personajes allá a donde la fuerza de la acción los empujara. Una de las manifestaciones más claras de esta movilidad o de este dinamismo espacial fue el recurso al «espacio itinerante», aceptado sin problema por los espectadores españoles durante décadas, al que he dedicado mi comunicación.

Bibliografía

Corneille, Pierre, «Examen du Cid», *Le Cid*, Édition présentée, établie et anotée par Jean Serroy, Paris, Gallimard, 1993, pp. 179-191.

Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

López Pinciano, *Philosophia antigua poetica*, Carballo Picazo, Alfredo, ed., Madrid, CSIC, 1973, t. II.

Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 2000.

Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986 [1950].

Vega, Lope de, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, David Kossof, A., ed., Madrid, Castalia, 1970.

— *The dog in de manger*, Translated, with an Introduction and Notes by Victor Dixon, Ottawa, Dovehouse, 1990.

— *El caballero de Olmedo*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Salamanca, ediciones Colegio de España, 1992.
— *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

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

Enrique Rull

1. Importancia del texto escrito, o «libreto», de Calderón

Los dos últimos meses del año 1660 se ensayó[1] la que sería posiblemente la verdadera primera ópera extensa digna de tal nombre que se produciría en España. Y, como dice José Guillermo García Valdecasas: «No ya una 'fábula pequeña' o 'pequeña representación', sino la primera (y última) gran ópera española, imponente por su aparato escénico, su longitud, y, sobre todo, su prodigiosa fuerza de caracteres, acontecimientos y contrastes»[2]. La explicación que requieren estas palabras se centra en dos hechos: uno, es la primera ópera española, porque los ensayos anteriores del propio Calderón o de Lope de Vega no poseyeron entonces dimensión suficiente para recibir tal nombre; y dos, es la última, porque las siguientes óperas españolas suponen otra tradición distinta que depende en gran medida de la ópera romántica italiana, y en general de los presupuestos estéticos de la tradición decimonónica ajenos a la tradición barroca en su lenguaje y estética musicales.

Quiere esto decir que *Celos aun del aire matan* es una excepción, un hecho aislado, y que, como tal, necesita y merece un tratamiento especial, que si ya se ha hecho desde el punto de vista de la representación teatral (al menos en los hechos mismos prácticos de su puesta en escena) y de la música de Hidalgo, creemos que todavía necesita un análisis literario que destaque el valor del texto en el que precisamente se apoyaba la música y no a la inversa[3]. En este sentido es evidente que, desde la perspectiva de la época, el texto calderoniano no era una mera ilus-

1 Véase Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905, pp. 277-279.

2 Véase el magnífico estudio de José Guillermo García Valdecasas, «La gran ópera de Calderón: origen, olvido y retorno», en *Celos aun del aire matan*, estudio que acompaña a la edición del *Programa* editado con motivo de la representación de la ópera en el Teatro Real de Madrid los días 4 al 14 de diciembre de 2000, Madrid, 2 de octubre de 2000, p. 121.

3 Esto lo ha estudiado, igualmente de forma espléndida, Juan José Carreras en «Celos, ópera poética de Calderón e Hidalgo» en el *Programa* mencionado en la nota anterior, principalmente en las pp. 100 y ss. Se puede comprobar en las siguientes afir-

tración de la música al estilo de las óperas italianas dieciochescas o decimonónicas, sino que su valor se fundamentaba en la palabra poética y la articulación de ésta con la música para destacar el sentido del texto y armonizarlo con los demás elementos artísticos de la representación. Desde esta óptica hay que considerar las palabras del historiador de la música Juan José Carreras, quien dice que «en una dramaturgia centrada en el verso declamado [se está refiriendo a la obra de Calderón precisamente] y en la acción incesante, el diálogo rápido es un recurso fundamental, que no se adapta a las exigencias de la presentación musical de los personajes. Por ello los momentos musicalmente relevantes surgen en el momento en que la propia lógica de la comedia exigen plantear un parlamento patético, lírico o narrativo, y no en la sucesión jerárquica de éstos en función de los cantantes, como ocurre en el *dramma per musica*»[4]. Esto quiere decir que, aunque obviamente la música es fundamental en este tipo de representación teatral, es un elemento del espectáculo que está creado en función del texto, y no a la inversa. Hay que prestar, por tanto, más atención a este punto, así como a cualquiera de los textos creados por Calderón para «fiestas cantadas», comedias mitológicas o de espectáculo. Hay que dedicarles más interés del que hasta ahora se les estaba dando, y no subordinarlos a la mera representación escenográfica, ni siquiera a su musicalización, por muy importante que sea ésta. Estamos evidentemente acostumbrados a los libretos de ópera decimonónicos, en los que el texto es algo secundario o incluso deleznable con respecto a la música, a la que sirven como mera excusa para el espectáculo final. Pero, como dice Carreras: «Con *Celos aun del aire matan...* la primacía o centralidad del texto literario es incontestable, así como la subordinación de la música a la estructura métrica del verso»[5]. Igualmente, el editor de la música de Hidalgo para esta ópera, Francesc Bonastre, señala: «nos encontramos ante una ópera barroca en la que todos los parámetros musicales están al servicio del texto, y los instrumentos deben contribuir a ello a través de su diversidad tímbrica»[6]. Facilitaba la tarea de Hidalgo y Calderón la conocida tradición del «sti-

maciones: «Nos encontramos aquí, por tanto, con una dramaturgia propia del teatro declamado, del espacio de la dicción, en oposición a una dramaturgia musical donde, por así decirlo, la música construye el drama desde dentro» (p. 100), o «En esta <ópera poética> calderoniana, por retomar la sugerente idea de Schlegel, la música no expresa primordialmente el afecto del texto, sino que enuncia el texto de la forma más clara posible: de ahí la rigurosa declamación silábica imperante a lo largo y ancho de toda la obra» (p. 101).

4 *Ibídem.*

5 *Cfr.* Carreras, *op. cit.* (nota 3), p. 93.

6 *Cfr.* Bonastre, F., *op. cit.* (nota 3), p. 131.

le rappresentativo» italiano que ya había inaugurado mucho tiempo antes la «Camerata Bardi» de Florencia o la «Camerata Corsi», en el último decenio del siglo XVI, como han estudiado los musicólogos e historiadores[7], y dentro del cual se hallaban inmersos los autores españoles. Siguiendo la filosofía antigua, fundamentalmente platónica, los autores italianos habían dado primacía a la palabra sobre los demás elementos de la música vocal (la armonía y el ritmo), porque, como decía el mismo Platón en la *República* «Por lo que toca a la armonía y al ritmo, han de acomodarse a la letra»[8]. Es evidente la influencia de los clásicos antiguos sobre los músicos de las primeras *Cameratas* italianas y los iniciales tanteos de la *opera in musica* o *melodramma*, desde Galilei, Cavalieri y Rinuccini hasta los logros ya definitivos de Peri, Caccini o Monteverdi. Este tema ha sido estudiado con detalle por M. A. Amadei-Pulice en su magnífico libro *Calderón y el Barroco,* y a él remitimos[9]. Ya en 1600 Alesandro Guidotti escribía en la edición de la *Rappresentatione di anima e di Corpo* de Emilio de Cavaliere: «es necesario que todo sea cuidado: que el cantante tenga buena voz bien entonada... y particularmente que articule bien las palabras porque sean éstas bien captadas»[10]. Recordemos lo que dice Amadei-Pulice al respecto: «La música recitativa no es música que se intercala en el texto poético, en ciertos pasajes <musicales>. Es un estilo vocal-poético e interpreta los conceptos que son propios de la poesía. El recitativo es música *conceptual*, al servicio de la poesía»[11]. Importa retener esto, porque es sustancialmente lo que va a proyectarse en la creación de la obra que nos ocupa. Así, es cierto que esta corriente italiana tuvo una importancia decisiva en la formación de las primeras «fiestas cantadas» españolas o los primeros tanteos en este terreno, y, por supuesto, también en su desarrollo máximo con Calderón, no obstante lo cual, las diferencias con el estilo italiano en

7 Véase, por ejemplo, Antonio Martín Moreno, «La ópera del Barroco», en *La música en el Barroco*, bajo la dirección de Emilio Casares Rodicio, Oviedo, Universidad, 1977, pp. 87 y ss.

8 Platón, *La república*, texto bilingüe, eds. Pabón, J. M. y Fernández Galiano, M. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, tomo II, p. 25.

9 Amadei-Pulice, María Alicia, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam- Philadelphia, John Benjamins, 1990, pp. 1-42, etc.

10 Martín Moreno, *op. cit.* (nota 7).

11 Amadei-Pulice, *op. cit.* (nota 9), p. 72. Es lo que en el prólogo de la *Dafne*, en una representación de 1608, donde Marco Gagliano ya advierte como debe declamarse el texto: «Procurisi [...] di scolpire le sillabe, per far bene intendere le parole, e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadisi pur ch'il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole» (*op. cit.* (nota 9), p. 14).

lo referente a la música operística de la época también son dignas de señalarse, pues si bien Hidalgo utilizaba el recitativo italiano lo hacía «junto a los tonos de la tradición hispánica»[12], cosa que puede apreciarse perfectamente en la obra que comentamos.

2. La configuración del mundo. El significado del amor y los celos

El tratamiento calderoniano del tema de los celos en esta obra es doble, o mejor, dada la estructura jerárquica de los personajes y de la escena, triple. Lo primero que captamos en la representación o en la mera lectura de las acotaciones del texto impreso es la configuración del mundo en tres espacios escénicos y dramáticos claramente delimitados: uno, celeste o elevado (reflejado incluso por un peñasco que en un momento dado subirá), formado por Diana en las alturas y las tres Furias (Megera, Tesífone y Alecto) y al que pronto ascenderá Aura (y al final Céfalo y Pocris); otro, formado por el mundo de las ninfas, Pocris, el cazador Céfalo, y Eróstrato, que se corresponde al nivel noble del templo de la diosa y al bosque; y un tercero, que refleja el mundo de los villanos y pastores, el campo, en donde hablan, corren y bailan Clarín, Rústico y Floreta. Esta concepción del mundo reposa, naturalmente, en una visión jerárquica de la sociedad y en una valoración específica de estamentos, personas y ámbitos. Como obra de carácter mitológico que es, parte por necesidad de una concepción del mundo aneja a los niveles de divinización y humanización de los personajes fabulosos de la tradición antigua. Y si ya en ésta era frecuente el paso de un estrato a otro por parte de sus criaturas, nada tiene de extraño que el dramaturgo organice su mundo de una forma dinámica en la que los personajes, naturalmente salvando ciertos modos y excepciones, puedan pasar de un ámbito a otro si lo requiere el argumento elegido. Es lo que ocurre, primero, con Aura, que pasa de ninfa de los bosques y del templo de Diana a una deidad del aire, desde donde puede ejercer una influencia sobre los amantes:

> Como Venus del agua
> nació para que sea
> fuego el amor, y el aire
> de agua y fuego se mezcla,
> los imperios de Venus,
> que ambos extremos median,
> el aire son; y así,
> la trasladó a su esfera,

12 *Cfr.* Carreras, *op. cit.*, (nota 3), p. 97.

para que, sin que tú
la mates, viva eterna
ninfa del aire Aura[13].

Y también lo que sucede después con Céfalo y Pocris, que son elevados a esa misma dignidad celeste. Naturalmente, este paso de dignidad sólo ocurre por mediación de un poder sobrenatural, como es el que posee la diosa Venus o el propio Júpiter, yendo de un grado de intercesión a otro, como explica Aura:

Y así, Venus a mi ruego,
y a ruego de Venus, Jove...,

La acción reproduce los esquemas religiosos del cristianismo, en donde se asocia consciente, o inconscientemente quizá, a Venus con la Virgen María en esa misma escala ascendente. Son los personajes nobles de la obra los que pasan de un ámbito menor a otro mayor. Los intentos de reproducir los modos (no ya las aspiraciones) de esos mismos personajes nobles por parte de los plebeyos son puestos en la picota del ridículo, cuando no del castigo. Ocurre con el nivel inferior, el rústico o campestre, representado por los personajes cómicos Rústico y Clarín, esposo y pretendiente de Floreta respectivamente, que quieren reproducir a su nivel el mismo esquema de celos que ocupa a sus amos, Céfalo y Pocris. Es lo que sucede también en otra dimensión con el pastor Eróstrato cuando intenta romper el tabú de la castidad de Aura, y, así como ella es salvada por Venus como ninfa que es, él queda al arbitrio de su pasión, desarrolla una venganza, y sufre el castigo de verse arrojado, suicida, al mar desde un precipicio. El paso de una dignidad menor a otra degradante también se da en la obra, por ejemplo en el castigo de Diana a Rústico por haber abierto los jardines del templo a los hombres, convirtiéndolo sucesivamente en cuatro fieras distintas.

Pero el episodio que sirve de contrapunto cómico al de Céfalo y Pocris es el de Rústico y Floreta. Es aquí donde se desarrolla el tema de los celos en una doble vertiente, seria y jocosa. Aunque si ahondamos más veremos que el esquema se reproduce con alguna variante dependiente de la idiosincrasia del personaje en el otro nivel, terciario, de la escena del mundo mitológico. Efectivamente, el mito nace ya, en un principio, de la condena que hace Diana, la diosa casta, de Aura por mantener relaciones ésta con un hombre, el pastor Eróstrato. Es decir, que Diana, consciente

13 *Vid.* ed. de Matthew D. Stroud, Trinity University Press, San Antonio, 1981, p. 70, vv. 237-247.

o inconscientemente, recelaba de unos amores a los que ella misma quería sustraerse, y el castigo de Aura podría verse como una forma de venganza por celos de una pasión que la diosa no se permitía a sí misma. Siendo esto así, hay en el origen de la historia unos celos divinos que se proyectan luego en los hombres. Porque los celos de Pocris, no lo olvidemos, nacen de los amores que mantiene con Céfalo, inducidos éstos a su vez por la ninfa-diosa Aura, que «hereda» esos poderes de Venus, con los cuales quiere premiar a Céfalo por haber sido su salvador y castigar a Pocris por haberla prendido y entregado a Diana. Dicho de otro modo, el núcleo de unos celos está enraizado en el otro. Lo mismo ocurrirá con los «amores» (por llamarlo de alguna manera) de Floreta, Rústico y Clarín. El planteamiento de éstos corre paralelo al de los amos, pero en vertiente totalmente jocosa e incluso grotesca. Desde el mismo comienzo, por ejemplo, tanto Clarín como Rústico son unos villanos, llenos —tanto uno como otro— de cínica practicidad: Clarín aparece aconsejando a su amo huir cuando oye un gemido de mujer, y Rústico lamenta su encuentro con Eróstrato porque sabe de su pretendida relación con Aura y del castigo que de ello puede recaer sobre él como cómplice.

El paralelo de los celos humanos y divinos es, así, obvio, y uno se proyecta en el otro de arriba a abajo, sucesivamente, pero respetando los niveles jerárquicos y a la vez escénicos. Si seguimos el hilo de la acción veremos que tras la condena de Aura por los celos de la diosa Diana, le llega el turno a Pocris, provocados los suyos por haber sido la causante de la desgracia de la propia Aura; y de Pocris pasa, totalmente degradado, a Rústico, quien ante los requiebros de Clarín a su mujer Floreta, intenta atacarlos con su involuntario disfraz de jabalí:

FLORETA Y diga, amante novel,
¿cómo es eso de retorno?
¿Soy yo ninfa de alquiler?
CLARÍN Hazte tú de propiedad,
y si he hablado descortés,
enmiéndenlo...
FLORETA ¿Quién?
CLARÍN ...los brazos.
FLORETA ¿Cómo?
CLARÍN Así. (*Abrázala*)
(*Vuelve Rústico con cabeza de jabalí*)
RÚSTICO (*Gruñendo*) ¡Qué llego a ver!
No ha de pasar ante mí
de tal abrazo la fe [14].

14 Stroud, ed. cit., (nota 13), p. 128, vv. 1255-1261.

El texto se resume en la versión dramatúrgica con un escueto «Abrázala y sale Rústico con cabeza de jabalí»[15], suficiente para expresar grotescamente los celos justificados del pobre Rústico, animalizado ahora con signos bastante identificativos.

Frente a esta burlesca visión, propia de un entremés del mismo Calderón, como por ejemplo *Los degollados*, y frente a los celos divinos de la casta Diana, se alzan los celos humanos de Pocris, sublimados con gusto exquisito por el dramaturgo en unas escenas de tal intensidad que merecen, como los personajes del mito, elevarse a la misma altura de los divinos. Nos movemos en tres categorías psicológicas diferentes de los celos:

1. En Diana se representan por medio de la soberbia, que hace desarrollar en ella unos celos imposibles por el pretendido amor de Aura, quien, desafiando su castidad, y por tanto su orgullo y su erotismo reprimido, determina su actuación como diosa vengadora que no tolera transgresión de una norma.

2. En los villanos, por el contrario, se establecen una relaciones sensuales epidérmicas y grotescamente imitativas que no tienen más sustancia que las del propio juego, pues, como dice Clarín con todo cinismo:

> CLARÍN y así, sólo a mi modo
> decirle intento...
> FLORETA ¿Qué?
> CLARÍN Que nos queramos
> por pasatiempo[16].

Pasamos así de la «hybris» griega en el sentido del «orgullo violento» que conduce a unos celos más de desafío del poder que de tristeza amorosa (aunque seguramente en todos los celos está presente el desafío del poder de la posesión), al otro extremo de la degradación de la pasión (que, siendo auténtica, sólo se siente como experiencia de almas nobles) en las relaciones ridículas de los casi animalizados (en el caso de Rústico sin el casi) villanos y criados de la obra.

3. En medio, como un resplandor de hermosa pasión humana, compleja y con matices muy ricos, aparece la relación de Céfalo y Pocris en la que debemos detenernos más. El amor de Céfalo y Pocris aparece inducido por los dioses (Venus vía Aura). Esto es normal dentro de la mitología antigua, pero Calderón, consciente de que está escribiendo una

15 Libreto, ed. cit., p. 44b.
16 Libreto, ed. cit., p. 57.

composición operística, y aunque no olvida su fuente ovidiana, convierte la historia de los dos personajes en un proceso de sutil profundización en los sentimientos, elevándolos hasta cumbres de sublimación poética que, por la fuerza de su misma intensidad, exigen una sublimación sagrada, y por tanto ese fin, extraño para algunos, parece mera culminación de un proceso amoroso ascendente. Ni que decir tiene que en este proceso juega un papel fundamental Aura, situada ya en esa cumbre. Así, el amor profano va a pasar, como ahora veremos, por unos grados de purificación que lo conducirá a lo sagrado, en cuya conquista Pocris más que Céfalo se lleva la palma del martirio y con él de su divinización. Calderón observa la figura de Pocris con una simpatía y elegancia que supera la de cualquiera de los demás personajes. En ella están los acentos más tiernos, más patéticos, los sentimientos más finos, la mayor lealtad y el amor más firme. Esto contrasta con la relación del mito por Ovidio, en donde ella caía víctima de las tentaciones para engañar a Céfalo, sólo que paradójicamente lo engañaba con él mismo[17], como en *El curioso impertinente*[18] cervantino, en donde el protagonista Anselmo quiere probar a Camila, y lo único que consigue es que ella sucumba en la trampa fabricada por él con su amigo Lotario, como en la posterior historia de los caballeros Ferrando y Guglielmo del *Così fan tutte* mozartiano-dapontiano[19], aunque la idea de los cambios de pareja —sean dobles o sencillos, por el disfraz, con otros personajes o con el mismo—, parece no sólo antigua sino muy extendida.

El nudo amoroso y noble del drama calderoniano posee dos ejes distintos: uno, representado por la conjunción de los personajes Céfalo y Pocris, y otro por la relación entre Céfalo y Aura. Pero uniendo ambos

17 *Cfr.* Ovidio, *Metamorfosis*, Libro VII, 720-745, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 457-458.

18 Cervantes, M. de, *Quijote*, I Parte, capítulos XXXIII a XXXV.

19 No recuerdo que nadie haya puesto en relación la historia de *Così fan tutte* con la novela cervantina o con el argumento de Céfalo y Procris de Ovidio. La obra mozartiana utiliza las dobles parejas, pero el enredo participa de los disfraces de los amantes y las pruebas de fidelidad que son consustanciales a la historia tanto cervantina como ovidiana. Por lo demás, el tema debía ser ya frecuente en la ópera de la época (*Vid.* Rémy Stricker, *Realidad y ficción en las óperas de Mozart*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 309). Y evidentemente todos los críticos sí registran los paralelos con el *Cimbelino* de Shakespeare, remontándose a la fuente de Boccaccio en su *Decamerón* (noveno cuento del segundo día), en lo relativo al episodio referente a la apuesta acerca de la fidelidad. Y en lo que concierne al de la prueba del marido acerca de la fidelidad de la esposa aparece en los cantos 42 y 43 del *Orlando furioso*, de donde es probable que lo tomara Cervantes para la narración de *El curioso impertinente* incrustada en el *Quijote*. *Cfr.* el artículo de J. M. Lucas, «*El curioso impertinente* de Cervantes: peripecias de un mito griego», en *Pervivencia de la tradición clásica. Homenaje al profesor Millán Bravo*, Valladolid, Universidad, 2000, pp. 159-182.

ejes se diseña la acción de Aura ejercida sobre los protagonistas, de tal forma que ella es quien determina el amor de Pocris y de Céfalo con su constante *ritornello*:

inspire suave el aura de amor

reiterado cuatro veces por Aura en el proceso de enamoramiento de ambos, repetido al unísono con ellos una vez más, y todavía otra vez con Floreta y Clarín (sumándose el Coro en el manuscrito de Liria). La intervención de Aura es muy importante, y el hecho de que Calderón la destaque es igualmente revelador, porque además de deparar uno de los momentos más bellos de la obra desde el punto de vista musical y literario, supone la relevancia de su papel en el proceso amoroso de los protagonistas desde la Primera Jornada, y el indicio de que su figura no sólo es un nexo, sino que también puede ser un agonista que se reserva para la acción futura.

Y si bien uno de los núcleos de la obra es la relación de Céfalo con Pocris, el otro, en perfecta simetría, como ahora estudiaremos, es el de Céfalo con Aura, que posee igualmente una suprema elegancia idealista y platónica cuya evidente atracción poética debió de jugar una cierta mala pasada a Calderón al diseñar su final, pues al fundir a Céfalo con Céfiro (por puro juego paronomásico), emparejaba a éste más con Aura que con Pocris, lo que evidentemente no estaba en su intención primaria. Son dos amores paralelos, lo que es causa inmediata de los celos de Pocris, no de Aura, que precisamente es quien los provoca para castigar a éste. De esta manera, Céfalo está entre dos polos de atracción femeninos, aunque la sutilidad de su relación con Aura le hace sólo presentir un amor más que ser consciente del mismo. Pero es esa misma sutilidad la que moviliza toda una serie de recursos poéticos en torno a esos amores que constituye el verdadero eslabón de la cadena amorosa de la tríada en la que el anillo de los celos ha hecho presa. Esos dos polos de atracción son contrarios: uno representa el amor real y cierto, correspondido y pleno en su concreción; el otro el amor ideal, presentido, sublime, imposible de poseer, casi podríamos atrevernos a decir anacrónicamente que romántico al estilo becqueriano. Entre los dos se debate Céfalo. La relación Aura-Céfalo procede sin duda, como reminiscencia, de la relación ovidiana Aurora-Céfalo, nombre que Calderón ha debido relacionar paronomásicamente para la creación de su personaje. La Aurora, en la historia de Ovidio, raptaba a Céfalo, quien no correspondía a la diosa, por lo que ésta le devolvía a su amada Procris, por quien él rechazaba a aquélla. La diosa, iracunda, le pronosticaba la traición de su esposa. Es entonces cuando tiene lugar el episodio conocido, y ya

apuntado, de la tentación y caída de Procris, precisamente por su propio marido disfrazado. Calderón elude este episodio tan notable, pero que haría más equilibrado el sistema de los celos de ambos estableciendo una correlación natural entre una historia y otra. Por el contrario, el dramaturgo inclina el peso de la balanza sobre los celos de Pocris, haciendo de ella el verdadero icono lírico (y trágico). De esta manera no es extraño que todos los afectos y efectos musicales anejos inunden las intervenciones de la ninfa en sobrecogedores acentos patéticos, y queden las intervenciones de Céfalo a un nivel de expresividad mucho menor. Es interesante destacar que el nombre de Aura guarda ciertas concomitancias con la Rosaura, y por extensión del significado de su transformación con el de Astrea y Estrella, de *La vida es sueño*, personajes todos que representaban en nuestro concepto el ideal femenino, como ya estudiamos en «Tiempo y sentido en la composición de *La vida es sueño*»[20], frente al amor humano que también puede representar en su apariencia escénica. En este sentido, como decimos, Aura viene representando el amor divino e ideal frente a la pasión intensa muy humana y profunda de Pocris, a la cual, no obstante, también termina por divinizarse (o, lo que es lo mismo, sublimarse) al elevarla a la calidad estelar. El primer amor de Céfalo es Aura, o el impulso abnegado de ideal, ideal generoso y noble que lo mueve a actuar en el inicio mismo de la obra; el segundo, Pocris, que representa una pasión más terrenal, intensa y duradera, que termina por elevarse también al ideal tras la tragedia, concluyendo al final las dos, juntamente con el propio Céfalo, en una sublimación en la que lo importante ya no son tanto las personas concretas cuanto el Amor mismo en su elevada ascensión transfiguradora y definitiva (representada incluso escénicamente). Por eso ahora, paradójicamente, pueden convivir personajes antes celosos y adversarios, porque es el Amor lo que los eleva y funde. Pero uno de los elementos distintivos de ambas ninfas no es sólo la sutilidad de la una frente a la corporeidad de la otra, sino algo consustancial a sus mismos caracteres: Aura representa la música, la voz que oye Céfalo y le induce al amor, mientras que Pocris es la vista, la que al final le rinde, pues como el propio autor dice por boca de Céfalo:

CÉFALO: Aunque vengarte del susto
fuera mi aplauso mayor,
me para tu vista, más
imperiosa que tu voz;

20 En *Homenaje al Profesor Francisco Ynduráin*, Pamplona, Príncipe de Viana, Anejo 18, 2000, pp. 343-354.

entre a la parte el cuidado
de aquel pasado dolor[21].

Y volviendo a la forma de composición de la obra sobre el puntal de los celos, debemos recordar que la doble relación de Céfalo no es correspondida por una doble relación de Pocris ni se contrapesa con un episodio análogo protagonizado por ella, y por tanto el posible aire de comedia de enredo se pierde desde el mismo planteamiento de la obra, pero de la misma manera el posible drama de honor está ausente porque la dama está libre de sospecha, y hasta la culpa de Céfalo es también fútil, en la medida en que la inclinación que tiene hacia Aura es tan vana como el aire de que está compuesta. La tragedia surge, pues, más que de la culpa, del error, como diría Aristóteles. Lo que ocurre es que este error fatídico, pues es causa de la muerte de Pocris, está tratado de forma tan sustancial y con apariencia tan real (la ambigüedad Aura-Laura dota a ese «aire» de una corporeidad ciertamente sólida) que el desenlace se precipita por la vertiente de esos celos fundamentados, combinados con el episodio, hábilmente traído a colación por el dramaturgo, de la aparición de Eróstrato.

Tres núcleos, pues, vertebraban la obra desde la perspectiva constructiva de los celos, perfectamente combinados y jerárquicamente dispuestos en lo que hemos llamado celos divinos y humanos, y correspondiendo a esos tres núcleos, tres planos escénicos y tres estratos de personajes. Pero el centro de esos tres núcleos no lo constituye ni la soberbia divina, ni la chanza popular, con ser musical y teatralmente relevantes, sino la dinámica tensión entre la humana y poética historia de la celosa Pocris y la divina y sublime aspiración de Céfalo por Aura. Es en esa dinámica donde se suceden las escenas más intensas y más emotivas del drama, y es también en ella donde se perfila la sugerencia poética, el vuelo de la fantasía y la ascensión del sentimiento hacia las cumbres más altas. De tal forma esto es así que ese núcleo, dualizado en Pocris y Aura, interesa tanto por una como por la otra, tanto por la lirizada humanidad de los padecimientos de Pocris como por la aparente inanidad de Aura, que en el fondo es la que mueve todo el drama de Calderón, desde el mismo principio hasta, igualmente, el mismo final. No es extraño que el dramaturgo no haya querido prescindir de su figura en el desenlace culminantemente positivo de la obra.

Pero ¿hasta qué punto estas historias paralelas ofrecen una disposición equilibrada en el conjunto? Desde el —aparentemente—, puro señuelo

21 Stroud, ed. cit., Jornada primera, p. 88. vv. 567-572. El subrayado es nuestro.

que representa Aura, parece que la historia de Pocris es infinitamente más densa y salobre. Pero esto no es así de simple. Aura y Pocris comparten el inicio de la obra como antagonistas. La piadosa Pocris denuncia a Aura por lograr «hurtos de amor» a espaldas de Diana, contraviniendo el precepto de la castidad. Al final es precisamente Aura la que restaura la vida y el amor de Pocris. Por ello Aura representa la magnanimidad por encima del rencor, y en este sentido es un personaje más noble y elevado que la protagonista, contra lo que en una primera lectura de la obra puede parecer, pues la mayor parte de los elementos expresivos en el lenguaje literario y musical están del lado de Pocris. Lo que sucede es que Aura penetra en nosotros de forma mucho más sutil como elemento espiritual y soteriológico que es. Y si su papel es aparentemente menos humano es porque su humanidad inicial (la que precisamente la hizo caer en desgracia de Diana) ya ha sido sublimada en la ascensión a los cielos. Desde el plano humano Pocris puede parecer la puritana capaz de denunciar a su compañera y caer luego enamorada en la misma trampa que denunció. Ese mismo amor será paradójicamente el que la condene a muerte y la salve: a muerte por el venablo de Céfalo, salvada precisamente por la intercesión de Aura, que es capaz de comprender lo que es el amor y perdonar y ayudar a su enemiga. A través de la experiencia de ambas (y esto es lo que de verdad las une) puede entenderse también una parecida forma de iniciación sexual o amorosa: las dos son vírgenes consagradas a Diana y a la castidad, y ambas rompen su promesa por el amor. Todo el proceso de Pocris es lo que la distingue de Aura (pues ésta se escamotea dándolo ya por realizado desde el mismo momento en que es apresada por haber roto el voto de castidad al relacionarse con Eróstrato), y ese mismo proceso es un camino de iniciación sexual, descrito a lo largo de toda la comedia, desde su denuncia de Aura por haber caído en la red del amor hasta su propia caída inducida por la misma Aura (tras la que se oculta naturalmente la diosa del amor, Venus, enfrentada a la de la castidad, Diana). Se ha dicho que Calderón simpatizaba más con Venus que con Diana. Esta ópera es una prueba de ello. Pero, tras un tema aparentemente profano (si es que es lícito hablar de profanidad al tratar de los dioses paganos), se puede esconder una lección sagrada, porque, como muy bien ha visto Mircea Eliade, «La autonomía de la danza, de la poesía, de las artes plásticas, es un descubrimiento reciente. En los orígenes, todos estos mundos imaginarios tenían una función y un valor religiosos», y añade «Creo que es completamente legítimo acotar en ciertas novelas los esquemas de ciertos ritos iniciáticos»[22]. Y evidentemente, añadimos

22 Eliade, Mircea, *La prueba del laberinto*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980, pp. 130-131.

nosotros, en otros géneros literarios. La experiencia de Pocris es una verdadera descripción de uno de esos ritos, en donde la ofensa inicial (en el fondo, inconsciente envidia) por la ruptura ajena de la castidad, el descubrimiento del amor, de los celos, hasta llegar al padecimiento y la muerte, reflejan detalladamente ese proceso de iniciación sexual que culmina en una absoluta transfiguración y sublimación finales.

La lección calderoniana es una apuesta por el amor sin el menor género de dudas, pero por un amor abnegado y generoso, elevado por encima de las miserias humanas, más allá de los celos, que es una pasión vil y engañosa, y más próxima a la elevación del hombre, de su circunstancia concreta y ocasional. Pocris es la protagonista humana y carnal; Aura, la divina y espiritual, pero que ya ha pasado por la experiencia amorosa que la hace capaz de comprender la debilidad de la transgresión. La segunda es la que redime a la primera y permite su elevación a lo divino, donde podrá reunirse con Céfalo, su esposo y con ella misma en un ámbito donde no existan los celos ni la venganza:

> Con que
> diremos todos conformes:
> si celos del aire matan
> también del aire favores
> dan vida, porque se vea
> en Aura, en Céfalo y Pocris
> que aunque son nobles tal vez las venganzas,
> tal vez blasonadas desdicen de nobles[23].

Versos con los que da fin la obra y triunfan los favores del aire o espíritu (el aliento divino) que «dan vida», como dice el dramaturgo.

Y si las patéticas escenas de Pocris son de una belleza musical, plástica y emotiva sin igual, como ya hemos hecho ver, las escenas de Aura, llamada insistentemente por Céfalo, son, en su poética calidad de expectación, de un refinado sentido musical que se asemeja a la demanda amorosa del ruiseñor, es decir pura emoción cantora transida de amoroso deseo. Un doble acierto de Hidalgo y Calderón, imposible de explicar si no es con la práctica musical, escénica y literaria de consuno.

23 Libreto cit., p. 65, y Stroud, ed. cit., (nota 13), p. 196, vv. 2403-2410.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Amadei-Pulice, Maria Alicia, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam-Philadelphia, 1990.

Calderón de la Barca, Pedro, *Celos aun del aire matan*, edición de Mathew D. Stroud, San Antonio, Trinity University Press, 1981.

Eliade, Mircea, *La prueba del laberinto*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.

García Valdecasas, José Guillermo, «La gran ópera de Calderón: origen, olvido y retorno», en *Celos aun del aire matan*, estudio que acompaña a la edición del *Programa* editado con motivo de la representación de la ópera en el Teatro Real de Madrid los días 4 al 14 de diciembre de 2000, Madrid, 2 de octubre de 2000.

Lucas, J. M., «*El curioso impertinente* de Cervantes: peripecias de un mito griego» en *Pervivencia de la tradición clásica. Homenaje al profesor Millán Bravo*, Valladolid, Universidad, 2000.

Martín Moreno, Antonio, «La ópera del Barroco», en *La música en el Barroco*, bajo la dirección de Emilio Casares Rodicio, Oviedo, Universidad, 1977.

Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1997.

Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.

Platón, *La república*, edición bilingüe de J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, Instituto de Estudios Constitucionales, 1981.

Rull, Enrique, «Tiempo y sentido en la composición de *La vida es sueño*», en *Homenaje al Profesor Francisco Ynduráin*, Pamplona, Príncipe de Viana, Anejo 18, 2000, pp. 343-354.

Stricker, Rémy, *Realidad y ficción en las óperas de Mozart*, Madrid, Aguilar, 1980.

El juez de los divorcios o la institución matrimonial en entredicho(s)

María Ascensión Sáenz

En *El juez de los divorcios*, una serie de matrimonios desavenidos exponen las razones que les llevan a solicitar el divorcio frente a un juez. Se trata de un entremés sin acción física pero con acción hablada, ya que forma parte de los entremeses de «revista o desfile de personajes». Realmente, lo que en él destaca y sobresale es el énfasis en el uso del lenguaje, la palabra como intercambio de opiniones, como pleito, como defensa, como desafío, como increpación de personas descontentas.

El entremés era una obra corta pensada para hacer reír al público de una manera fácil. Tal como apuntan Rodríguez y Tordera, además de «el hacer reír y sus previsibles efectos convive y aún dominan en el entremés otros ingredientes que son, como mínimo, el satirizar una serie de aspectos de la vida social y reflejar la época, lo que constituye al entremés [...] en una fuente de documentación costumbrista, vocación a la que ha sido fiel la obra corta, entremés y sainete, a lo largo de la historia del teatro español» (pp. 23-24).

Uno de los recursos cómicos es el uso de «figuras», personajes estereotipados perfectamente identificables por el público con una serie de problemas ya conocidos de antemano. Otro es el uso de un habla que hacen los personajes, aunque hay que tener en cuenta la diferencia entre los primeros entremeses de Lope de Rueda a mediados del siglo XVI y los entremesistas de mediados del XVII, con autores de la etapa calderoniana como Francisco de Avellaneda, Jerónimo de Cáncer, Monteser y otros. En este periodo de un siglo tenemos a Cervantes, Quevedo y Quiñones de Benavente, por este orden. En «El lenguaje de los géneros menores», Ricardo Senabre señala que «aunque las obras del teatro menor están fuertemente sometidas a constricciones formales y genéricas muy difíciles de soslayar [...] los entremeses cervantinos, por ejemplo, ofrecen grandes diferencias con respecto a los de Quiñones de Benavente». (p. 131) Para el profesor Senabre, cuya opinión comparto, las diferencias no estriban en crear situaciones nuevas o inventar personajes nuevos, sino en el uso del lenguaje por parte de los personajes y de la habilidad del autor a la hora de hacerlos hablar. Este lenguaje se vuelve más paródico, experimental, burlesco, exagerado con el paso del tiempo hasta llegar a las peripecias verbales quiñonescas (p. 132).

En el entremés generalmente va a abundar la utilización de eufemismos, deformación de voces cultas, dilogías, equívocos, parodias del lenguaje culto y de los latinismos, metáforas y comparaciones grotescas, pullas, insultos, refranes... todo ello para producir la risa fácil en el espectador. Aunque Cervantes es un técnico en el manejo de todos los recursos lingüísticos nombrados anteriormente, como podemos comprobar a lo largo de su obra, en *El juez de los divorcios* es más comedido en la utilización de juegos verbales y en el uso de la lengua que en otros de sus entremeses. Así, *El juez de los divorcios* es considerado «una pieza de perfecto realismo» por Cotarelo y Mori (p. 66). También Eugenio Asensio, en *Itinerario del entremés*, observa «el sosiego razonador inherente a la novela», dentro del entremés, aunque un «sosiego» un poco exagerado en «las reflexiones del soldado» (p. 108), que se expresa más de acuerdo con «el molde novelesco» que con «el dialogar rápido del entremés» (p. 100).

Estos comentarios me hicieron pensar que en *El juez de los divorcios* la expresión hablada, el acto de comunicación entre los personajes era la clave diferencial con respecto a otros entremeses, y que el insulto era como el acto del habla.

Si tomamos en cuenta que toda literatura está constituida por palabras estructuradas dentro de un sistema gramatical, es fácil entender que la teoría literaria se haya acercado a diferentes escuelas lingüísticas en busca de herramientas analíticas para un mayor ahondamiento en la materia narrativa.

La filosofía de los actos del lenguaje o del habla fue ideada por John L. Austin en las conferencias que dio en la Universidad de Harvard en 1955, y que luego fueron recogidas y publicadas en *How to Do Things with Words* en 1962. John Searle publicó en 1969 *Speech Acts*; en este libro reelaboró las teorías de Austin aplicando cambios en los actos inlocutivos. Tanto uno como otro dividen los actos del lenguaje o del habla en locutivos (lo que se dice), inlocutivos (lo que se hace al hablar) y perlocutivos (los efectos que se consigue con los actos del habla).

La filosofía de los actos del lenguaje entiende la lengua dentro de un contexto social: no sólo se dicen cosas, sino que también se hacen cosas cuando hablamos, y el acto de decir y de hacer se produce dentro de un contexto determinado y por unas personas que tienen la intención de realizar el acto comunicativo, por tanto las figuras del hablante y oyente cobran importancia primordial en la cadena comunicativa. Además de realizar acciones, cuando hablamos también producimos efectos, reacciones y acciones en los que nos escuchan (acto perlocutivo). Esto explica el interés que ejerció en los 70 la filosofía de los actos del lenguaje en críticos literarios.

Mary Louise Pratt fue la primera en publicar un libro sobre los actos del habla y la literatura, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977). Para ella «speech act theory provides a way of talking about utterances not only in terms of their surface grammatical properties but also in terms of the context in which they are made, the intentions, attitudes, expectations do the participants, the relationship between them, and generally, the unspoken rules and conventions that are understood to be in play when an utterance is made and received» (p. 86).

En su obra aplica los principios de conversación establecidos por Grice en «Logic and Conversation»[1], añadiendo más tarde en su artículo «The Ideology of Speech-Act Theory» la falta de aplicabilidad de estos principios en todas las circunstancias en las que los participantes están inmersos, sean éstas personales o sociales: «If one wanted to outline what is systematically missing in the Gricean cooperative account, and the less explicit Searlean account, one could start with three factors: affective relations, power relations, and the question of shared goals» (p. 67) Efectivamente, es difícil aplicar de manera estricta los parámetros teóricos de los actos del lenguaje si no se añade un análisis del contexto histórico y social en el que los personajes se interrelacionan.

Los protagonistas de nuestro entremés son personajes estereotipados, identificables dentro del opúsculo entremesil, pero a los que Cervantes atribuye una expresividad inusual a la hora de manifestar su actitud ante la vida, en este caso el matrimonio como institución religioso-social. Nos encontramos con el vejete, la persona de edad madura casado con una mujer mucho más joven, y también con la mujer malhumorada, el soldado sin oficio ni beneficio, el cirujano que se hace pasar por médico y la mujer pretenciosa.

Estos personajes eran reales en aquella época y lo seguirán siendo eternamente, porque siempre ha habido y habrá viejos que se casen con mujeres más jóvenes, vagos con pretensiones como el soldado, mujeres interesadas por el dinero y la clase social o mujeres con mal temperamento. Sin embargo, es a través de este género menor surgido del pueblo y para el pueblo donde se exponen abiertamente sus defectos de manera más patente y exagerada. Se trataba de un género que permitía la subversión y crítica de la sociedad de manera más amplia que los otros géneros teatrales. Privilegios del entremés, que, según Evangelina Rodríguez, la controlaba «desde el otro rango estructural del entremés, a saber, su brevedad» (24).

1 Grice, Paul, «Logic and Conversation», en *Syntax and Semantics III: Speech Acts*, eds. Peter Cole and Jerry Morgan, 1975, pp. 41-58.

Uno de los recursos lingüísticos característicos de los entremeses son los insultos y pullas que se lanzan unos a otros. Veamos cómo se estructuran las relaciones matrimoniales entre los personajes de la obra en el contexto social del Siglo de Oro en base a los insultos que se crean.

El insulto es un acto del habla realizado dentro de un contexto social, de un marco convencional, y reconocido por ambas partes, la del insultado y la del que realiza el insulto. El propósito es herir, hacer daño a la otra persona, a la que se considera inferior o no se respeta; el insulto es en cierto modo un acto de dominación, de poder.

Si tenemos en cuenta que realizamos acciones cuando hablamos, y que la lengua que usamos afecta a nuestros interlocutores, y por lo tanto conlleva una serie de consecuencias, «the perlocutionary act which is *the achieving* of certain *effects* by saying something» (Austin, p. 120), vemos que el acto de insultar es más un acto que un dicho. Los insultos se realizan, se definen en palabras de Petrey «by the community in which the action is accomplished, not by some universal and eternal idea of what the action is. Social interaction, the convening evoked in the etymology and ontology of conventions, determines just what it is that words do as well as making it possible for them to do anything» (p. 15). La acción de insultar no sólo está determinada por las convenciones sociales de una comunidad determinada, sino también por el momento y el lugar en que se lleva a cabo.

En el escenario aparecen el juez, el procurador (defensor de los litigantes) y el escribano, personas que van a atender las demandas de los malcasados a finales del siglo XVI o principios del XVII. Todos los personajes que desfilan, entes lingüísticos con capacidad comunicativa, se muestran como sujetos inmersos en un momento histórico y social dado, se expresan por un lado como estereotipos esperados en un género en que era típica la exposición de insultos y quejas, y por otro como personajes reflejo de unas circunstancias reconocibles por los espectadores, la de matrimonios fracasados en busca de una disolución más que una solución a sus problemas conyugales.

Tanto las mujeres como los maridos representan una serie de vicios y defectos reconocibles por la audiencia. Los maridos son un viejo casado con una mujer más joven (vejete), un vago sin oficio ni beneficio (soldado), un cirujano que pretende ser médico, o un ganapán borracho; sus defectos se perciben dentro de una estructura económico-social, de carencia de bienes, de virilidad o de vicio por el vino, que son algunos de los defectos típicos del género masculino. Las mujeres, por su parte, representan la soberbia, el mal carácter, la tendencia a los gritos, las quejas, el egoísmo.

Nos encontramos con tres matrimonios completos, y un cuarto donde sólo aparece el ganapán sin su mujer, que es demasiado conflictiva para hacer acto de presencia en el juzgado. Como Mary Gaylord Randel señala: «the Porter's (Ganapán's) wife so threatens the fabric of society and the play itself with her foul tongue that she is excluded from the stage [...] Only her reputation enters the dialogue; she has neither face nor name» (p. 85).

La primera pareja de casados está constituida por el vejete y Mariana. Ambos son personajes comunes en los entremeses y representan una práctica común en esa época, la del viejo casado con una mujer más joven. Son infelices a causa de la diferencia de edad. Los insultos por parte de la mujer se refieren al deterioro físico del esposo. Ya desde el principio lo llama viejo, para continuar llamándolo «espuerta de huesos» y «anotomía»; además, como tiene mal aliento, utiliza el refrán «cedadico nuevo, tres días en estaca» para hacer referencia a su impotencia sexual, indicando que la novedad dura poco y que ya no tienen relaciones sexuales. La esposa acusa al marido de una serie de defectos atribuidos a la edad; la manera de dirigirse a su esposo es violenta, llena de odio, y muestra la disconformidad de esta mujer dentro de una institución socio-religiosa de la que no puede escapar. Se trata de una situación común en una época en la que la mujer no tenía derecho a elegir marido, y en la que los matrimonios se regían por unas reglas de conveniencia. Tal como Osterc indica, «la mujer era poco menos que un mueble, es decir, parte de los bienes. Pertenecía primero al padre, y después al marido. El casamiento correspondía a los padres y tutores, como al dueño disponer a su antojo de su hacienda» (p. 98). Mariana actúa como portavoz de otras mujeres en la misma conyuntura social. Como Butler apunta: «The subject who speaks hate speech is clearly responsible for such speech, but that subject is rarely the originator of that speech» (p. 34) porque «the speaker renews the linguistic tokens of a community, reissuing and reinvigorating such speech» (p. 39).

La dinámica establecida por la confrontación entre estos esposos, llena de acusaciones y de odio, comienza con la mujer iniciando las quejas e insultos y el hombre defendiéndose de los improperios y acusaciones de una manera más serena, con una exposición de las circunstancias más estructurada pero más contundente. El efecto perlocucionario consiste en una réplica defensiva y al mismo tiempo acusadora, en donde el vejete también insulta. Se defiende diciendo que su esposa tiene mala intención, (o sea, que sus achaques no son para tanta queja), «en verdad señores, que el mal aliento que ella dice que tengo, no se engendra de mis podridas muelas, pues no las tengo, ni menos procede de mi estómago, que está sanísimo, sino de esa mala intención de su pecho» (p. 99), y añade

que «si la conociesen, que la ayunarían o la santiguarían» (p. 99), la evitarían o harían la señal de la cruz atribuyéndola cualidades diabólicas o identificándola con el mismo diablo. Es gritona e insolente, nada bueno en una mujer que por naturaleza debe ser sumisa. Los insultos del marido son los prototípicos atribuidos a una mujer, a su personalidad, mientras que los de la esposa atentan contra la construcción social del hombre, el hombre como ser sexual y procreador, el creador de la familia.

Mariana alza la voz, se rebela contra el sistema y alega sus derechos —«Y son mío la mitad de los bienes gananciales» (p.100)— además de proponer una regulación de los matrimonios basada en una renovación de los votos cada tres años. En este alegato se observa la atribución al matrimonio como contrato. Algunos críticos han visto también una referencia a las repúblicas protestantes, donde se vivía con «libertad de conciencia» (Spadaccini, p. 27) o, como Pablo Restrepo-Gautier deja caer, «para expresar el desacuerdo con la posición del Concilio de Trento sobre el matrimonio (p. 240).

La segunda pareja consta del soldado y de doña Guiomar. Al igual que Mariana, doña Guiomar comienza a hablar y lo hace de una manera despectiva, no nombrando al marido, quitándole cualquier atributo humano, «deste» para continuar denominándolo «leño», «madero» o «estatua» (pp. 102-103). Una persona sin acciones. Estos insultos hacen pensar a Mariana que tiene el mismo problema que su vejete, impotencia sexual, para dar paso a otro problema masculino: el hombre proveedor del hogar, el sostén económico de la familia, no cumple con sus obligaciones. Se inicia un intercambio de pareceres, quejas e insultos. El efecto perlocutivo que produce el insulto en el soldado es de defensa, se justifica alegando que no encuentra trabajo por estar casado, y ésa es la causa por la que pide el divorcio. Los defectos de doña Guiomar no son muy diferentes a los de Mariana, gritona, impertinente o insolente, con la añadidura de que ésta es celosa y no lo aprecia. La califica como «rostrituerta, enojada, celosa, pensativa, manirrota, dormilona, perezosa, pendenciera, gruñidora» todos ellos adjetivos derogativos atribuidos a la mujer.

Al igual que la pareja anterior, los hombres presentan un discurso más elaborado que el de las mujeres, debido a su necesidad, bien por parte del vejete de defensa o bien por parte del soldado de justificación. La argumentación por parte del soldado peca de una excesiva ampliación a la hora de describir el oficio «de palillos», el obsequio de una vara de juez o comisario, al que él no ha podido acceder por estar casado.

El cirujano y Doña Aldonza de Minjaca hacen acto de presencia pero, al contrario de los anteriores, es el marido quien comienza el discurso. La solicitud de divorcio no tiene una base justificada en el cirujano: sim-

plemente no la puede ver. Es la mujer otra vez la que tiene más derecho al insulto, a la queja y a la demanda de divorcio. Ella lo compara con Lucifer y le achaca que la mintió diciendo que era médico y resultó ser cirujano. Además es celoso. La presencia de ambos es breve, el juez los corta y hace pasar al siguiente, el ganapán, sin su mujer; carecemos de la versión de ella, sólo conocemos la versión de una de las partes. Según el ganapán, su mujer además de gritona es una buscapleitos, con mal carácter y que ejerció la prostitución. Él pide el divorcio o que le cambien «la condición acelerada que tiene por otra más reportada y más blanda» (p. 109). En este caso observamos que el hombre se casó por gustarle beber, un pequeño defectillo que le hizo prometer matrimonio, cumpliendo su promesa. El mal estado en que se encuentra es consecuencia de una debilidad.

Para concluir, el insulto en el entremés se articula como acto del habla que se realiza en un contexto social donde el matrimonio es una institución social además de un sacramento religioso indisoluble realizado ante Dios. Las causas que nuestros litigantes exponen no permiten el divorcio, no hay adúlteras, herejes ni peligro real para la vida de ninguno de ellos y mucho menos la nulidad religiosa. Cervantes, a mi entender pretende mostrar los errores, defectos y la falsedad en la concepción que nuestros protagonistas tienen del matrimonio y el insulto es una manera de quejarse, de mostrar el odio, que en este caso viene de ambas partes en litigio, tanto mujer como hombre. Aunque el entremés como género teatral alienta las pullas como recurso cómico, es también el carácter popular, subversivo, lo que permite la confrontación, las muestras de odio, enfado, quejas que con el insulto se realizan y que en otros géneros estaría prohibida por las convenciones canónicas y estilísticas. Aunque el insulto está regulado como recurso cómico, no deja de ser un acto subversivo en nuestras mujeres malcasadas. El insulto en los entremeses constituye parte de esa libertad para romper con el decoro lingüístico estipulado dentro de unas reglas no sólo estilísticas sino también sociales. En este entremés la mujer, como sujeto más sometido a las normas sociales, dependiente de una institución matrimonial controlada por el hombre, insulta al marido en base a lo que la sociedad patriarcal ha marcado como valores masculinos: la virilidad y el hombre como agente proveedor de la familia. A través del insulto, la mujer ataca unos valores masculinos institucionalizados. El insulto del hombre es más bien un acto perlocucionario, de defensa y justificación.

OBRAS CITADAS

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Vega a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.

Austin, J. L., *How to Do Things with Words,* Cambridge, Harvard University Press, 1962.

Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Nueva York, Routledge, 1997.

Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1992.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (1911), eds. José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.

Grice, Paul, «Logic and Conversation», en *Syntax and Semantics III: Speech Acts*, eds. Peter Cole and Jerry Morgan, 1975, pp. 41-58.

Osterc, Ludovic, *El pensamiento social y político del Quijote*, México DF, UNAM, 1988.

Petrey, Sandy, *Speech Acts and Literary Theory*, Nueva York, Routledge, 1990.

Pratt, Mary Louise, *Toward a Speech-Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

— «The Ideology of Speech-Act Theory», *Poetics Today* 7. 1 (1986), pp. 59-72.

Randel, Mary Gaylord, «The Order in the Court: Cervantes' *Entremés del Juez de los Divorcios*», *Bulletin of the Comediantes*, 34. 1 (1982), pp. 83-95.

Restrepo-Gautier, Pablo, «'Y así, a todos, os recibo a prueba': risa e ideología en *El juez de los divorcios* de Cervantes», *Anales Cervantinos* 33 (1995-1997), pp. 231-246.

Rodríguez, Evangelina y Tordera, Antonio, *Calderón de la Barca. Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982.

Senabre, Ricardo, «El lenguaje de los géneros menores», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas & de Música, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 131-148.

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

Alexander Samson

Tradicionalmente el pueblo solía ser excluido de las entradas reales. Una relación de la entrada de Isabel de Valois en Toledo en 1561 deja claro que las calles eran cuidadosamente protegidas del entusiasmo de la muchedumbre: «Començaron luego a henchirse las calles dela ciudad de gente: y temiendo todos el apretura: que de cada punto se recresceria: los que tuuieron aparejo para ello, dieron vna buelta a mirar de espacio los lugares por donde la Reyna auia de pasar, y considerar particularmente assi los adereços que en las calles auia»[1]. Para asegurar que los aderezos se dejaban como estaban se envió una tropa de infatería para atravesar la ciudad en muestra de fuerza: «atreuessaron por la ciudad con tan buen concierto, que qualquiera por valiente que fuesse temiera a aquel punto tenellos enojados»[2]. Mientras, la reina, que había pasado la noche fuera de la ciudad, se preparó para hacer su entrada real: «La Magestad de la Reyna salio de Vargas como a las diez horas del dia, y era tanta la gente: que assi dela ciudad como delos lugares comarcanos hauia concurrido, que desde que salio de Vargas hasta que llego a lazarobuey: que es en la entrada de la vega: se via por todo el camino de cada parte vna pared assi de hombres, como mugeres: que hazian vn grueso muro sin los que por el camino y por otras partes atrauesauan»[3]. El hecho de que los de la ciudad salieran a verla subraya su exclusión del espectáculo dentro de los muros urbanos. Las rutas de la procesión fueron saneadas para ofrecer una visión idealizada de la ciudad: se colgaron tapices, se construyeron barandillas y asientos para los representantes de los gremios y autoridades municipales, y se edificaron arcos de triunfo. Además, los músicos, representantes y acróbatas ensayaron sus oraciones, actuaciones y representaciones escénicas, mientras los cortesanos pusieron a punto torneos, justas y banquetes.

1 Ayala, Juan de, *Recebimiento que la Imperial ciudad de Toledo hizo a la Magestad de la Reyna nuestra señora doña Ysabel, hija del Rey Henrico II de Francia quando nueuamente entro en ella a celebrar las fiestas de sus felicissimas bodas, con el Rey don Philippe nuestro señor II deste nombre*, Toledo, 1561, fol. 4v.

2 *op. cit.* (nota 1), fol. 5r.

3 *op. cit.* (nota 1), fol. 5v.

En 1530, Nicolas Hogenberg publicó un rollo de grabados que celebraban la entrada de Carlos V en Bolonia para su coronación como Emperador del Santo Imperio Romano por el Papa[4]. A la mitad de la procesión vemos al Emperador y al Papa juntos debajo del palio. La imagen del heraldo de Borgoña esparciendo medallas conmemorativas plantea la cuestión de la relación entre los participantes y los espectadores. ¿Para quiénes fueron las medallas? ¿Para las autoridades urbanas y los gremios dispuestos a los lados de la ruta o para los soldados que participaron en la procesión? El pueblo está representado como parte íntegra de la procesión, pero en realidad sólo podía tomar parte después de que la entrada hubiera terminado. Es un desplazamiento temporal que permite a Hogenberg incorporar al pueblo de tal manera: un codicilo que une al pueblo y al monarca, y que demuestra la libertad o el desenfreno que seguía a las celebraciones reales. La imagen parece sacada de Rabelais, el mundo del mercado descrito por Bakhtin, el carnaval en el que todo se invierte[5]. La yuxtaposición del pueblo con imágenes de autoridad real se realizó por un desplazamiento temporal en los grabados de Hogenberg, mientras en la obra de teatro que voy a examinar en este artículo, *Carlos V en Francia* de Lope de Vega, la relación del pueblo con el Emperador se caracteriza a través de las figuras de Pacheco y Leonora «la loca». La locura creó cierta libertad, y en el Siglo de Oro podía verse como algo entretenido. En el teatro, los espectadores se acercaban a la majestad real vicariamente a través del espectáculo. La escenificación de un triunfo real facilitó a la gente el acceso a una parte central de la cultura política Renacentista y de la propaganda real[6].

En *Carlos V en Francia*, con el asesino del aguacil Ronquillo por parte del Duque de Infantado, se alude a la exclusión del vulgo de las rutas procesionales de una ciudad que estuviera preparándose para la aparición del monarca. Este acontecimiento histórico tuvo lugar durante las Cortes de Toledo, en el último torneo en honor del Emperador, el 12 de enero de 1539. La acotación del manuscrito autógrafo dice: «Vayan saliendo los grandes, particularmente el Duque de Alba y el Duque de Ynfantado y el Conde de Benauente y un alguacil que los vaya dando

4 Hogenberg, Nicholas, *Gratae et laboribus aequae posteritati Caesareas sanctique patris longo ordine et urmas aspice et artifice mter venerare manum tradere quae potuit rigido mansura metallo nomina magnorum tot generosa virum pictor Hogenbergus quod per tua*, Henricus Hondius, La Haya, 1532.

5 Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his world*, trad. Helene Iswolsky, London, M. I. T. Press, 1968.

6 Para el uso de fuentes véase Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, ed. Arnold G. Reichenberger, Filadelfia, University of Philadelphia Press, 1962, introducción y nota 7. Esta edición se cita de ahora en adelante como, *Carlos V en Francia*.

prisa que anden...»[7]. El alguacil excesivamente celoso en su papel rompe el decoro para tocar al Duque de Infantado: «Tocado me ha en las espaldas». Esta escena contrasta con la familiaridad de que disfruta Pacheco con Carlos V. Por ejemplo, en la escena de la entrada en Toledo, la acotación del manuscrito autógrafo dice: «Guarda de alabarderos con librea, si la hubiere: aconpañamiento y el Emperador. Llégase a él Pacheco y dízele mirándole con buena gracia»[8]. Mientras, la edición impresa de la obra que se publicó en la *Parte XIX* de las comedias de Lope tiene por contrario: «Sale el Emperador, el Duque de Alba y acompañamiento y llega Pacheco a tirarle de la capa»[9]. La transición del manuscrito a la imprenta refleja un cambio de una escenificación más respetuosa a una en la que predomina lo cómico. Ahora comparamos las acotaciones del manuscrito de Toledo de 1604 y las de la edición impresa de 1667 y la de la *Biblioteca de Autores Españoles*. La *Parte XIX* fue una de las partes que Lope vigiló. Las diferencias son, por consiguiente, atribuibles a intervenciones del propio autor.

La relación de Pacheco con los personajes reales de la obra ejemplifica el principio medieval de la dispensa personal de justicia, en el fondo de sus nociones de realeza. Al principio de la obra se salva dos veces de ser ahorcado, primero por François y luego por Carlos. Pacheco funciona como mecanismo dramático con quien los espectadores pueden identificarse, y a través del cual pueden imaginar y proyectar sus propias relaciones con la autoridad. Se convierte en el punto principal para la nostalgia del estilo de gobierno más personal característico de principios del siglo dieciséis, en el contexto del abandono Barroco. La naturaleza anacrónica de esta representación manifiesta un contraste con Leonora, quien se enamora de Carlos cuando le vislumbra en un balcón mientras ve la entrada en Niza. Su derecho de ser testigo se subraya por Lope, que indica que ella es una «dama». En el fondo las críticas éticas del teatro surgían por la ansiedad con que el espectáculo era vinculado íntimamente con amores lascivos y transgresiones de las fronteras entre las clases sociales. Cristóbal Suárez de Figueroa arguyó: «Allí se pierde respeto a los Príncipes y el decoro a las reinas, haciéndolas en todo libres y en nada continentes, con notable escándolo de virtuosos oídos. Allí habla sin mo-

7 *op. cit.* (nota 6), p. 125.

8 *op. cit.* (nota 6), p. 116. Carlos habla primero que confunde a quien refiere «dizele».

9 Menéndez Pelayo, Marcelino, ed., *Biblioteca de autores españoles: Obras de Lope de Vega XXV, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid, Atlas, 1969, tomo 223, p. 367. Esta edición viene de la impresión de 1623. Comparé las acotaciones de esta edición moderna con las de la reimpresión, *El fenix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. XIX Parte de sus Comedias,* Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1667, fols. 261 y ss., y son idénticas.

destia el lacayo, sin vergüenza la sirviente, con indecencia el anciano, y cosas así»[10]. La falta de modestia de Pacheco creció con la publicación del texto de la obra veinte años después de sus primeras actuaciones. La escenificación de la monarquía era intrínsecamente subversiva, puesto que re(presentar) el boato de la realeza, sus arreos y jaeces, los aplebeyó. Simultáneamente, el teatro se deleitó en el espectáculo, con una indumentaria lujosa, tramoyas y accesorios que intentaban reproducir tan fielmente como fuera posible la magnificencia de la monarquía.

El manuscrito indica que Lope preveía que Carlos V llevara «el tusón por los hombros», para su audiencia con el Papa, mientras François llevaría «el tusón de Francia, que es vn S. Miguel, al pecho»[11]. Lo específico del vestuario en esta escena demuestra una atención minúscula a los pormenores de la ropa, y así su gran importancia. Las acotaciones se dirigían a una escenificación ideal del texto, y negociaban entre las limitaciones materiales del espacio, accesorio e indumentaria, y un espectáculo ideal. Frases como «si la hubiere» o «los grandes que puedan» apuntan más allá del texto a las condiciones materiales que pertenecían a la escenificación[12]. La ausencia de popularidad de que disfruta el texto en tiempos modernos surge precisamente porque eran el espectáculo, la indumentaria y las tramoyas detalladas en las acotaciones del manuscrito las que atraían a los espectadores del Siglo de Oro. Las citas de la obra se limitan a libros de la historia del teatro. Teresa Kirschner ha argüido que la pieza es «paradigmática del montaje espectacular» y que la escenificación intentó «mostrar la pompa ceremonial de la forma más aparatosamente posible»[13]. La oración larga de Pacheco, que sigue la acotación «Entren con música y acompañamiento los grandes que puedan, llebando en medio el Cardenal Tabera, y bayan passando con orden»[14], que describe la entrada en Toledo, registra unos dieciséis grandes nobles y tipifica el problema presentado al público moderno por la excesiva formalidad y ausencia de tensión dramática. Esta acotación ya se omitió en la edición impresa en 1623. La cantidad de detalle en la especificación manifiesta que ambos —Carlos y

10 De su *Plaza universal de todas ciencias y artes, parte traducida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor Christoval Suárez de Figueroa...*, Madrid, Luis Sánchez, 1615, reproducido en Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos y Museos, 1904, p. 557.

11 *Op. cit.* (nota 6), pp. 81 y 88.

12 *Op. cit.* (nota 6), pp. 112 y 116.

13 Kirschner, Teresa J., *Técnicas de Representación en Lope de Vega*, London, Tamesis, 1998, pp. 56-57.

14 *Op. cit.* (nota 6), p. 112.

François— llevan el *toison d'or* apropiado a sus respectivas naciones. El auditorio hubiese esperado reconocer a los grandes no sólo por las descripciones de Pacheco, sino también por sus vestidos. En el Siglo de Oro, cuando la gran mayoría de la gente era analfabeta, recorrer la ciudad y reconocer lealtades políticas se efectuaba por señales visuales (carteles de tiendas, vestidos nacionales y librea). Yo arguyo que para escenificar este desfile de nobles la ropa no sólo tendría que reflejar el estado de los aristócratas por las materias (sedas y terciopelos) y joyas, sino también por las insignias, colores y libreas de su acompañamiento.

Historiadores del teatro han señalado las sumas enormes que gastaban las compañías teatrales en el vestuario. Los vestidos eran más o menos indistinguibles de los que llevaban las personas representadas. Por esta razón las leyes suntuarias intentaban en primer lugar restringir el uso de la ropa al tablado y luego limitar su riqueza y lujo. Al final sólo se permitían «cuellos de holanda»[15]. En el *Arte nuevo de hacer comedias* Lope privilegió el efecto producido en la actuación por encima de los juicios de lectores sabios sobre la conformidad de tal y cual obra con las supuestas normas clásicas del género. El editor de una de las primeras *Partes* que se publicó, antes de que Lope se interesara por la impresión de su obra, Gaspar de Pomes disculpó a Don Luis Fernández de Córdoba porque las obras se escribieron «con tan diferente intento»[16]. En su dedicatoria a *La Campana de Aragón* Lope aseveró que «La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanta la diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato... Pues con esto nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio»[17]. El texto impreso fue una sombra, una copia débil de una actuación viva. La singularidad de la actuación se opuso a la potencial repetición de la lectura porque actuó sobre la memoria colectiva de la gente e influyó en la cultura y tradición oral. Según proliferaban las ediciones piratas de sus obras hay una ambigüedad perceptible en la actitud de Lope hacia la publicación de sus escrituras. Por ejemplo, se queja y así demuestra lo contrario de lo dicho en el *Arte nuevo*: «he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates

15 Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega,* Barcelona, Antoni Bosch, 1978, pp. 198-199.

16 Citada en Chartier, Roger, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, The Panizzi Lectures 1998, London, British Library, 1999, p. 55.

17 *Ibíd.*

e ignorancias, bastantes a quitar la honra y opinión al mayor ingenio en nuestra nación, y las extranjeras, donde ya se leen con tanto gusto»[18]. La noción humanística de las letras como actividad honorífica empleada aquí contradice el entendimiento del teatro como acontecimiento ritual que desemboca en la cultura oral. El énfasis ha cambiado hacia una preocupación por un público de lectores en un contexto europeo.

Las nociones opuestas del teatro como espectáculo o como poesía surgieron en parte de la polémica sobre la licitud de un entretenimiento que abarcaba la cultura de elite y popular. Se ven pistas de este debate en la dedicatoria defensiva de Pomes, que afirmó que la obra de Lope contenía «muchas cosas sentenciosas, y graves, y muchas, agudas, y sutilmente dichas»[19]. Pese a su atención al vestuario en *Carlos V en Francia*, Lope podía escribir luego, de unas fiestas que presenció, que «la riqueza de los vestidos fue mayor que hasta aquel día se vio en teatro, porque ahora representan galas como en otro tiempo las personas, supliendo con el adorno la falta de las acciones»[20]. Hay una contradicción fundamental en la actitud de Lope hacia la teatralidad. Frente a lo impreso él se apropió de los argumentos de los contrincantes del teatro, y, volviéndolos contra ellos, se mostró a favor de considerar al teatro como una forma de letras humanísticas con un contenido didáctico.

Después de la audiencia de Niza con el Papa, Carlos V está fuera de la costa de Marsella y es llevado en bote a Françis para verle. En el manuscrito las acotaciones indican: «Descubrase con faena vn espolon de galera y Carlos enel con otros principes y Andrea de Oria y el d...», y entonces, «Vayan dos remeros sacando vn barquillo al teatro y en el el Rey de Francia»[21]. Aquí tenemos una maquinaria compleja y movible. Por lo tanto, en la edición impresa el descubrimiento se limita a ruido fuera del escenario. Como parte del prólogo a la *Parte XVI*, impreso bajo la supervisión de Lope, leemos que el teatro fue «herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y mil clavos», porque «los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos»[22]. Contradice otra vez sentimientos del dramaturgo implícitos en las acotaciones del manuscrito. La transición del tablado a la página incorporó una respuesta a las críticas de

18 *Ibíd.*

19 *Ibíd.*

20 Citado por Ruano de la Haza, J. M., y Allen, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1994, p. 297.

21 *Op. cit.* (nota 6), pp. 102-103.

22 Citado por Díez Borque, José María, *op. cit.* (nota 15), p. 186.

autores tales como Salas Barbadillo: «Mas ¿qué diré de las tramoyas? ¡Oh vanidad de vanidades y todo vanidad! Con éstas atraía a sí lo más vulgar del ignorante y vílisimo vulgo, como dijésemos mujeres rameras, cortesanas»[23]. La alusión bíblica al tema de la vanitas y mundanería subraya cómo el espectáculo podía asociarse con facilidad con la mentira y la decepción, la explotación de la fisura entre las apariencias y la realidad, el pecado sexual y la muerte.

Las contradicciones en la actitud de Lope respecto a la teatralidad iban desarrollándose según sus ideas a lo largo de los primeros veinte años del siglo XVII, tal como se ve en las dos versiones de *Carlos V en Francia*. Melveena McKendrick arguye que la obra «depicts the relationship between Carlos V and François I, showing the latter in a very flattering light, presumably for diplomatic reasons during a period of relative harmony with France»[24]. Esto forma parte de su argumento, contradictoriamente, que Lope no era partidario convencional de la monarquía absoluta. Sin embargo, la representación de la monarquía en esta obra no es ni subversiva ni interrogativa en un sentido político. Más bien trata de la representación de poder como una forma de espectáculo puro, como teatralidad. Es un ejemplo perfecto de la contención del Nuevo Historicismo: el teatro se convirtió en una metáfora clave de la monarquía y el ejercicio de poder. La obra en sí se centra en una serie de gestos cortesanos representados por François y Carlos. El texto festival de la entrada en París que se publicó en Castilla se describió como: «el dolphin y duque de orlienes y el condestable suplicaron a su magestad que entrasse de baxo el palio: y sy magestad lo rehuso hasta que el condestable le dixo que su magestad haria gran pesar al rey su hermano si no tomasse el palio»[25]. Lope dramatizó este momento e hizo hincapié en el hecho de que: «el gran chanciller de francia y cuatro criados suyos con ropas de carmesi pilo que lleuauan vna mula con sus guarniciones y gualdrapa de lo mismo do yua el sello del rey: y el condestable lleuaua el estoque delante su magestad y por estas dos personas con sello y estoque significaua que su magestad tomaua el mando y el palo del reyno de francia»[26]. Lope inventó una escena que muestra a Carlos oyendo las peticiones del pueblo francés que termina en farsa por el

23 Salas Barbadillo, *El curioso y sabio Alejandro* en *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1964, I, p. 170.

24 Melveena McKendrick, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity* Woodbridge, Suffolk, Tamesis, 2000, p. 39.

25 *El grande y muy sumptuoso recibimiento que hizieron en la gran cibdad de Paris: al Inuictissimo Emperador y rey nuestro señor* (n. p., n. d.), fol. 5.

26 *Ibíd.*

comportamiento de Pacheco. La risa, a la vez que disuelve la distancia entre el pueblo y sus gobernadores, fortalece distinciones jerárquicas, porque la ironía dramática depende del contraste de rangos sociales y la irrealidad de la mezcla social representada.

El manuscrito proporciona datos fascinantes de la historia de representaciones de esta obra, con licencias para actuaciones en Valladolid en 1607, Madrid y Zaragoza en 1608, Lisboa en 1609, Málaga y Jaén en 1610, Murcia en 1611, Granada en 1615, Lisboa otra vez en 1617, y Madrid en 1620. También se repuso, según Reichenberger, en Madrid en el Corral de la Cruz el 29 de Mayo 1623, mientras el Príncipe de Gales estaba en la corte de Madrid: «salió Prado, que era el autor, a decir que tenía orden de no hacer aquella comedia [...] que lo perdonasen; que él haría otra la que le pidiesen, o que se les volvería su dinero. Amotinóse la gente, que estaba el Corral lleno, pidiendo a voces la de Carlos Quinto; y viendo que no la quería hacer, quebraron los bancos con las dagas; hicieron pedazos los tafetanes del vestuario: tiraron piedras a los representantes [...] El día siguiente se pusieron carteles que se haría la comedia de la primera parte de Carlos Quinto con puerta franca, sin llevar dinero. Concurrió infinita gente, que estuvieron de pie, por no haber bancos. Y al salir la primera jornada se disculparon los comediantes y los vitorearon los mosqueteros»[27].

En conclusión, la marcada popularidad de los espectáculos, tal como éste trasladado al teatro, se muestra en el alboroto que siguió al cierre de la actuación, y señala que también los subtextos agudos escondidos en metáfora y alusión, fueron una parte del teatro del siglo de oro. Es importante reconocer el no menos importante papel del espectáculo en entretener a la gente. *Carlos V en Francia* termina con un arco del triunfo, cuya descripción es un invento de Lope: «Descúbrase vn arco en que estén España y Francia, abrazadas y el Pap Paulo 3o detrás, vendiziéndolas. Vn indio, vn turco y vn moro a los pies, y con la misma música bayan saliendo todos y entren después los Reyes de Francia, trayendo al Emperador en medio»[28]. Repite una imagen ubicua de la propaganda de los Habsburgo. La comparación de esta obra con libros de fiesta funciona al nivel de un enfoque en lo que podría describirse como las virtudes reaccionarias de la monarquía, los valores cortesanos y caballerescos como la amistad y la deferencia. En una escena el Duque de Alba, que participa en los torneos de París, dice a la reina «Déme Vuestra

27 González Palencia, Ángel, ed., *Noticias de Madrid, 1621 - 1627*, Madrid, Sección de cultura e información, 1942, pp. 59-60.

28 *Op. cit.* (nota 6), p. 187.

Magestad / colores como a criado»[29]. Aunque de nuevo la seriedad de la escena está socavada por la intervención cómica de Leonora. Los libros de fiesta eran una forma de noticias sobre acontecimientos públicos importantes, pero también eran componentes destacados en la creación de la mitología real anunciando la magnificencia y liberalidad del monarca, los símbolos e historias con que las dinastías querían asociarse. Juan de Mariana escribió en *Del Rey y de la institución de la dignidad Real*: «También es necesario sujetarse a la opinión pública de los ciudadanos, y tener siempre presente que la fama podrá hablar de nosotros después de seiscientos años»[30]. La mirada enamorada de Leonora es un símbolo del encanto del pueblo por la «fama» y magnificencia de la monarquía, que sólo podían experimentar en el teatro. *Carlos V en Francia* se deleitó en el boato de monarquía aunque no lo celebró directamente. José María Díez Borque escribió que el uso de maquinaria e indumentaria, «a la vez que indican la decadencia imaginativa del público suponen *el triunfo de la teatralidad*, característica del barroco»[31]. Yo digo que en este caso, la teatralidad, lejos de ser característica del barroco, fue una herencia de la cultura Renacentista que celebró la magnificencia y liberalidad incluso si «por mayor grandeza» sólo llevara «paño negro vestido»[32].

29 *Op. cit.* (nota 6), p. 168.

30 Juan de Mariana, *Del Rey y de la institución de la dignidad Real*, trad. E. Barriobero y Herrán, Madrid, Mundo Latino, 1930, p. 169.

31 Díez Borque, José María, *op. cit.* (nota 15), p. 191.

32 *Op. cit.* (nota 6), p. 157.

Notas sobre la imagen de Persia en la prosa española del siglo XVI

Encarnación Sánchez García

La preminencia que los antiguos griegos —siguiendo el modelo de Tucídides— habían dado a la historia contemporánea respecto a la historia pasada[1] va a ser una de las ideas estructurantes de la reflexión y la actividad historiográfica durante el Renacimiento. Al recuperar de la antigüedad clásica la definición de historia como *narratio rei gestae*, y, en consecuencia, como *narratio vera*, los tratadistas, cronistas e historiadores del Humanismo van a insistir sobre la importancia capital que tiene, para asegurar la verdad de la historia, la participación del escritor en los hechos que narra como testigo de vista. Vives argumenta la centralidad de este requisito echando mano de sus investigaciones etimológicas cuando sostiene que «historia explicatio est rei gestae, quae ab *historein* trahit appellationem: quod est videre, quia aliquis qui eam viderit, qui et narrarit»[2].

Esta primacía de la contemporaneidad se aplicará durante el Renacimiento no sólo a la historiografía o historia oficial de un reinado, una nación o un héroe, sino a otros géneros literarios con más o menos

1 «[...] ho giudicato essere di memoria degne, non le cose da ciascuno udite, ne quelle che mi parevano vere, ma quelle sole alle quali io solo sono stato presente, overo che io a una a una a una con quella diligenza che per me si è potuta maggiore, hò raccolte»: *Gli otto libri di Thucydide Atheniese, Delle guerre fatte tra popoli della Morea, et gli Atheniesi*. Nuovamente dal Greco idioma, nella lingua Thoscana, con ogni diligenza tradotto, per Francesco di Soldo Strozzi Fiorentino. In Venetia, Appresso Vincenzo Vaugris, MDXLV, fol. 11v.

2 *De ratione dicendi,* en O. C., p. 260 (citado por Costas Rodríguez, Jenaro, *El tópico de la verdad en la historiografía latina renacentista,* en Sánchez Salor y otros, *La recepción de las artes clásicas en el siglo xvi*, Cáceres, UEX, 1996, pp. 543-554). Ya en el Prerrenacimiento hay testimonios de esta concepción de la historia. Fernán Pérez de Guzmán, en el prólogo de *Generaciones y semblanzas,* sostiene: «E, a mi ver, para las historias se fazer bien e derechamente son neçesarias tres cosas: la primera, que el estoriador sea discreto e sabio, e aya buena retorica para poner la estoria en fermoso e alto estilo [...] La segunda, que el sea presente a los prinçipales e notables abtos de guerra e de paz; e porque serie inposible ser en todos los fechos, a lo menos que el fuese asi discreto, que non reçibiese informaçion si non de presonas dignas de fe e que oviesen seydo presentes a los fechos [...] La terçera es que la estoria non sea publicada biviendo el rey o prinçipe en cuyo tiempo e señorio se hordena [...] (Ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 5-6).

razón emparentados con ella. De entre todos ellos, probablemente el género autobiográfico es, por razones obvias, el que más se acerca a aquélla en su identificación de la escritura como traslación de la verdad, aunque también una parte de la dialogística —la de los llamados diálogos noticiosos— mantiene relaciones estrechas con la escritura de la historia, puesto que ambos se agrupan en la clase de narraciones de las «cosas ocurridas», frente a otros géneros que nacen como *narratio fictae rei.*

Tal prioridad del presente histórico es a veces puesta de realce ya desde el título, sea remachando la matriz común con la *rerum gestarum narratio* (como hace Alfonso de Valdés en el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*)[3] sea enumerando los temas de candente actualidad que el texto presenta (como en el *Viaje de Turquía,* que en uno de los manuscritos conservados se titula *Diálogo entre Pedro de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando que trata de las miserias de los cautivos de turcos y de las costumbres y secta de los mismos haciendo la descripción de Turquía*)[4].

Es precisamente este último, obra maestra del erasmismo español, como lo llamó Marcel Bataillon[5], y libro de constitución mixta —autobiografía ficcional y diálogo noticioso[6]— el que nos proporciona en la España de mediados del siglo XVI el material más abundante sobre el tema objeto de estas breves notas. Nos interesa especialmente el largo subtítulo citado porque, por sí solo, da razón del contenido de las dos jornadas del diálogo separando la falsa autobiografía de la primera parte (tratada como *exemplum* de las miserias que padecen los cautivos cristianos en manos turcas, y como garantía de aquel *historein* invocado por Vives) de la segunda, de contenido tripartito más asépticamente noticioso, perteneciente a ese subgénero, tan abundante a lo largo del humanismo, que podríamos llamar historia antropológica o geografía humana, y que usa como soporte —además de los diálogos— los libros misceláneos, las relaciones, y otros géneros mixtos.

Las noticias sobre Persia surgen por filiación directa respecto al informe sobre Turquía en ambas partes: a lo largo de la primera Pedro se

3 Respecto a ella cambiaría solamente el género expositivo de *narratio* a *dialogus.*

4 Manuscrito E-45-7112 de la Biblioteca de Doña María Brey de Rodríguez Moñino, actualmente en la Real Academia de la Historia. Este título ha sido recuperado en la reciente edición crítica de Marie-Sol Ortolá (Madrid, Castalia, 2000) en donde la estudiosa ha unido el título *Viaje de Turquía* que el diálogo lleva en los manuscritos procedentes de la Biblioteca del Conde de Gondomar conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (citados como *M1* y *M2*) y el de éste (citado como *B*). Cito por esta edición.

5 Bataillon, Marcel, *Erasmo y España.* México, FCE, 1950, p. 280.

6 *Cfr.* Sánchez García, Encarnación, *«Viaje de Turquía: Consideraciones acerca del género», Revista de Literatura,* LVI, 112, (1994), pp. 453-460.

refiere en varias ocasiones al desplazamiento del Gran Turco desde Constantinopla a Persia «contra el Sophí», en un caso dejando a su amo Sinán «por governador de Constantinopla y todo el Imperio»[7], y en otro yendo Sinán (acompañado por Pedro) hacia Persia al encuentro del Gran Turco[8]. Este movimiento centrífugo del Gran Señor desde el corazón del Imperio hacia el oriente iránico es índice de la importancia del choque, y Pedro también alude, como de paso, a ese desplazamiento al principio de la segunda jornada del diálogo[9]. Las tres citas crean un *crescendo* de interés hacia esa realidad político-militar que choca con el Imperio de la Puerta por el este, y despiertan la atención de los interlocutores de Pedro, preparándolos para el gran bloque informativo sobre Persia, bloque que Urdemalas injerta en la segunda parte —dedicada a la descripción de las *costumbres* y de la *secta* turca— como elemento de comparación respecto a éstas, o especie de *variatio* que merece una reseña detallada. Y no es casual que esa digresión se introduzca mientras se habla del potencial guerrero del Imperio otomano, concretamente al ilustrar sus armas:

JUAN: Muchas vezes he oído que quando [los turcos] tienen de llebar la artillería que la haze desbaratar toda, y a cada uno da tantas libras que llebe y adonde se tiene de asentar la haze undir.

PEDRO: Asiéntese con las otras fábulas que por acá quentan y no nos detengamos en eso, que él trae la mejor artillería que prínçipe del mundo, y mejor encabalgada en sus carretones y con todo el artifiçio neçesario [...]. El Sophí es el que no trae artillería ni escopetería, que si la tubiese más belicosa jente son que los turcos.

JUAN: El Sophí ¿es turco o qué es?

PEDRO: Rei de Persia, donde fue el fin de Mahoma. Todos son moros.

JUAN: ¿Pues a qué fin es la guerra entre él y el Gran Turco?

PEDRO: Pretende el Sophí que él es el legítimo emperador de Constantinopla, Cairo y Trapisonda, y a él compete la conquista y defensión de Mahoma, como a más antiguos moros, y que el Gran Turco es medio christiano y desçiende d'ellos y todos sus rrenegados son hijos de christianos y malos turcos, como el Emperador solía traer contra los alemanes luteranos la guerra.

7 *Viaje de Turquía,* ed. cit. (nota 4), p. 351.

8 *Viaje de Turquía,* ed. cit. (nota 4), pp. 421-422.

9 «Ochenta mill hombres vi que se juntaron dentro de quinçe días de como el Gran Turco determinó la ida de Persia» (*Viaje de Turquía,* ed. cit. (nota 4), p. 708).

JUAN: ¿Qué gente trae en campo ese?

PEDRO: Sesenta mill caballos todos de pelea, y tan acostumbrados al mal pasar que se estarán dos años si es menester sin meter la cabeza debajo de poblado.

JUAN: ¿Y a pie?

PEDRO: Ninguno, ni tan solo un hombre, y por eso es más fuerte que el turco, y las más vezes le venze, porque oi está aquí, mañana amanesçe acullá, y toma de sobresalto al Gran Señor muchas vezes. Por donde quiera que va todo lo asuela: lo poblado, no dexa casa ni çimiento, los panes por donde pasa todos los quema, la gente toda la pasa a cuchillo, porque quando va el Gran Turco por allí no hallen qué comer ni dónde se acojer para hazerse fuerte.

MATA: Llebando el Gran Turco mucha más gente que él ¿no le vençe? Y más con tanta artillería como dezís que tiene y el otro nonada, y la gente de pie que es más.

PEDRO: Si el Sophí quisiese esperar batalla campal, no hai duda sino que le vençería cada vez, porque la gente de a pie mucha cosa es para desjarretarles los caballos.

JUAN: Más es la artillería.

PEDRO: N'os engañeis en eso, que en batalla campal las manos y arcabuzería hazen la guerra y en la mar también [...]. Los persianos cabalgan exçelentíssimamente, y sesenta mill caballos que el Sophí trae sin duda valen más que un millón de el Gran Turco.

JUAN: ¿Pues cómo no le quiere esperar la batalla?

PEDRO: De miedo de la artillería y gente de a pie, que hazen luego fuertes y trincheas donde se mete la gente de a pie, y los de caballo no pueden entrar allí ni ofenderles.

JUAN: Désa manera ¿cómo deçís que por la mayor parte es victorioso el Sophí?

PEDRO: Yo lo diré. El gran Turco le va siempre rrogando que le espere la batalla campal, y el Sophí va huyendo y no quiere. Al cabo conçédescela y señalan el lugar donde tiene de ser, y allí cada uno asienta su rreal, y el gran turco planta su artillería y ordena su campo, y el otro pone sus tiendas y comiençan luego de escaramuzar, en las quales escaramuças siempre el Sophí gana, porque son lexos de la artillería, y tiénenles ventaja en la caballería. Vienen luego a la batalla, y al mejor tiempo como se ven ir de bençida buelve las espaldas y alza su rreal y húyese. El Gran Turco va siguiendo la victoria y acóxesele a qualque montaña, y al mejor tiempo rrebuelve de noche sobre la rrecta guarda del turco que rresta a guardar la artillería, y tomándola sobre salto desbarátala y destrúyela.

JUAN: ¿Por manera que quando quiere vençer huye?

PEDRO: No puede, si eso no haze, ganar sino perder; la mejor cosa que él trae es venir ansí a la ligera. Si tubiese este Sophí arcabuzería sin dubda ninguna podría conquistarle quanta tierra tiene, y si nuestros prinçipes christianos fuesen contra el turco, había de ser quando tubiese guerra con éste, que estonçes no tiene fortaleza ninguna.

MATA: Mejor sería hazer del ojo al Sophí, como quien dize, dad vos por allá y yo por acá, tomarle hemos en medio; mas poco veo que ganamos con todas sus discordias, como ellos han hecho con las nuestras[10].

Las armas y el valor de los persas, la titulación real de su *constitutio* política, su derecho al *imperium* en las tierras que los turcos habían arrebatado a bizantinos, egipcios y trapisondinos, los lazos que los unen a los orígenes del Islam, la religión y las raíces religiosas del conflicto con los turcos, el potencial militar, las técnicas guerreras y la posibilidad y conveniencia de un acuerdo político entre cristianos y persas para poner en marcha una estrategia común contra la Gran Puerta, constituyen un haz de argumentos que se enumeran e ilustran al hilo de la reñida conversación que Urdemalas —seguramente en Burgos— mantiene con sus viejos compañeros de la Complutense.

La sólida estructura retórica que forma el andamiaje del diálogo rige también en este caso la información sobre Persia. La sistemática referencialidad entre los sistemas turco y persa responde a ese método comparado en que se basa la descripción de lo real a lo largo de todo el texto[11] y resulta especialmente eficaz para *pintar* el mundo que se abre a oriente del imperio otomano.

Pero, si lo tomamos *in toto*, observamos un seguro sentimiento de simpatía admirativa hacia el coraje de los persas, y —a pesar del tono aséptico que Pedro usa para informar a sus amigos de los motivos de la discordia entre persas y turcos— un reconocimiento de la mayor nobleza de aquellos a causa de su antigüedad. Se alude a la legitimidad del imperio del Sofí y se le compara nada menos que con el emperador Carlos. Todos estos motivos, apenas citados al ritmo vertiginoso de la conversación que los tres interlocutores mantienen a lo largo de todo el texto, son, pues, un elemento connotativo de la pátina de prestigio que

10 *Viaje de Turquía*, ed. cit. (nota 4), pp. 562-567.

11 Véase a éste propósito Sánchez García, E., *A Comparison of the Devotional Systems in the 'Viaje de Turquía'*, en Twomey, Lesley K., ed., «Faith and fanaticism. Religious fervour in early modern Spain», Aldershot, Ashgate, 1997, pp. 140-157.

envuelve las noticias sobre la Persia contemporánea, en contraste con el tono ciertamente conflictivo con que se afronta la existencia del imperio turco.

Monarquía como sistema político, valentía, nobleza, antigüedad —que parece dar cuenta incluso del retraso iraní en la composición de su ejército, falto de artillería y de arcabucería—, austeridad e incluso crueldad. Todos ellos son valores heredados de sus antepasados, aquellos *barbaroi* tan ilustres cuya epopeya coloca Francisco d'Enzinas en el prólogo-dedicatoria a Carlos V de su traducción de las *Vidas* de Plutarco, durante la segunda edad de la humanidad, «hedad de Gigantes & de hombres valerosos», y cuyos «dos mil años [de duración] se pueden tener por la flor d'el mundo [pues] en esta media edad que dezimos, començaron à florescer, & aun llegaron hasta la cumbre de la felicidad humana las Monarchias d'el mundo. La primera fue la de los Asyrios & Caldeos, la qual duro mil & quinientos años. Esta florescio luengo tiempo con grandes riquezas & gloria. La segunda Monarchia fue de los Persas, en potencia & señorio casi con la otra ygual, aunque no duro dozientos años enteros»[12].

Es precisamente la definición del Sofí como «rei de Persia» con la que Urdemalas introduce su información sobre aquel país, la que expone con más evidencia los fuertes lazos que atan el pasado con el presente, pues aquella *monarquía* ilustre de los asiáticos era el ejemplo más alto de esa forma de gobierno recibido de la antigüedad, y había ofrecido al mundo un modelo de regalidad que será exaltado por el humanismo.

Diego Gracián bien lo ilustra en el prólogo a su traducción de las obras de Jenofonte, quien en la *Ciropedia* o «Criança, o institucion de Cyro, describe y debuxa aquel gran Cyro Rey de Persia a ymagen y exemplo de un perfecto Rey, tal qual deve ser»[13]. Gracián señala, además, la matriz platónica de la línea de pensamiento expuesta por Jenofonte, pues «ciertamente Xenophon en persona del rey Cyro de Persia muestra ser verdad lo que Platon dize en el dialogo intitulado Alcibiades el primero, donde pone la causa porque los reyes de Persia, siendo Barbaros de nacion, salian tan buenos y valerosos principes: y dize que por la doctrina y buena criança»[14].

12 *El primero volumen de las vidas de illustres y excellentes varones griegos y romanos pareadas, escritas primero en lengua griega por el grave philosopho y verdadero historiador Plutarcho de Cheronea, & al presente traduzidas en estilo castellano por Francisco D'Enzinas*. En Argentina, en casa de Augustin frisio, año d'el Señor de MDLI, s.n.

13 *Las Obras de Xenophon trasladadas de Griego en Castellano por el Secretario Diego Gracian, divididas en tres partes*. Dirigidas al Serenissimo Principe don Phelippe, nuestro Señor. Salamanca, Juan de Junta, 1552, j†r.

14 *Ibíd.*

Pero Ciro, príncipe sabio y valiente, es sólo el máximo ejemplo que había producido aquel pueblo de bárbaros educados, persas modelos que venían a ser ejemplos magníficos del valor universal de la *paideia*, y cuyas virtudes morales quedaban exaltadas en breves anécdotas de amplia circulación en textos del Renacimiento, como la que se recoge en la dedicatoria del *Viaje de Turquía*:

> Alegremente resçivio Artaxerxes, rrei de Persia, el agua que con entrambas manos le ofresçio un día caminando un pobre labrador por no tener otra cosa con que servir, conosçiendo su voluntad, no estimando en menos rrescivir pequeños serviçios que hazer grandes mercedes[15].

Y, sin embargo, si el valor de la persona brilla en los *dicta et factae* de esos persas tomados como representantes máximos del momento clásico de la monarquía, la connotación cambia de signo cuando el rey aparece como *condottiero* de su pueblo fuera de los límites naturales que los dioses han marcado a su estado (en el caso de Jerjes) o a su tiempo (en el caso de Darío)[16], convirtiéndose entonces en metonimia de la fuerza bruta y ciega que a su parte han asignado textos ilustres de la historia y la literatura griegas. Además en este rol la antigüedad persa exibe una fuerza propulsiva que la mantiene vivamente relacionada con el presente, por lo que el anónimo autor del *Viaje* puede afirmar en el prólogo:

> si las guerras de acá çibiles diesen lugar a ello y no atajasen al mejor tiempo el firme propósito de servir a Dios, no menos se habría Solimán con Philipo, que Darío con Alexandro, Xerse con Temístocles, Antiocho con Judas Macabeo[17].

La existencia de ese cordón umbilical entre pasado persa y presente turco también se remacha en el prólogo de Diego Gracián a la *Cyropedia*

15 *Viaje de Turquía*, ed. cit. (nota 4), p. 169. Marie-Sol Ortolà añade en nota la epístola dedicatoria que André Thevet hizo al conde de La Rochefoucauld de su *Cosmographie de Levant* en donde aparece la misma anécdota con ligeras variantes (ed. Frank Lestringant, Genève, Droz, 1985, pp. 5-6).

16 En su *Historia imperial y cesárea,* Pero Mexía, narrando las conquistas de Trajano en Oriente, no renuncia a subrayar la grandeza del monarca persa: «[...] conquistando a una parte y a otra castillos y ciudades, y entre ellas la gran ciudad de Arbela en la Asiria [...] en cuyos campos Alexandre Magno desbarató al gran rey Dario» (Sevilla, 1547, fol. LXXIIJ).

17 *Viaje de Turquía*, ed. cit., (nota 4), p. 165. La misma frase, aunque más articulada, aparece en la *Miseria* (fol. D2): «Che hoggimai i Vinitiani e i Portughesi [...]» (citada por Marie-Sol Ortolà, *ibíd.*)

en castellano, confirmando la vigencia de tal idea en ámbitos cancillerescos:

> sera muy gustosa tambien esta empresa de Cyro el menor y guerra de los griegos, por ser, como es, una muy propia semejança de la guerra que el Emperador y rey don Carlos nuestro señor vimos que tuvo los años passados contra el turco Soliman. Porque la una y la otra, aunque en gran distancia de muchos siglos, nos enseña claramente que vale mas en la guerra buena gente que mucha, prudente esfuerço que desatinadas fuerças.[18]

Si la presentación en el *Viaje* de la monarquía como puente que une antigüedad y actualidad parece bien arropada por otros testimonios de textos contemporáneos, conviene ahora explorar si ocurre lo mismo con la solución de continuidad que Urdemalas establece entre ambas a causa de la fractura creada por el Islam: siendo Persia el imperio dominante en Arabia a la muerte de Mahoma[19], la Persia islamizada se erige en depositaria de la pureza del mensaje del Profeta, y en su heredera moral y material[20]. Todas las noticias que Pedro da sobre este tema informan del respeto y deferencia en la descripción de la *quaestio* entre el Sofí y el Gran Turco, eligiendo un punto de vista que explica la postura persa desde su interior[21]. La variante religiosa da razón del conflicto entre musulmanes —persas y turcos— pero la controversia dogmática tiene en seguida, en la breve exposición de Pedro, una deriva política: «pretende el Sophí que él es el legítimo emperador de Constantinopla, Cairo y Trapisonda», frase que, con brevísimos trazos, esboza la amplitud e im-

18 *Las Obras de Xenophon*, ed. cit., (nota 3), fol. †vr.

19 Sobre la inclusión de los lugares santos islámicos dentro del dominio persa véase también Pero Mexía, *Silva*, I, 13 y notas 4 y 38 de Antonio Castro a dicho capítulo (Madrid, Cátedra, 1989, pp. 277 y 285).

20 Véase el clásico Joseph von Hammer-Purgstall, *Histoire de l'Empire Ottoman*, Paris, Bellizard, Barthes, Dufoer and Lowels, 1835-1848; para una interpretación rica y precisa de los orígenes del problema véase Jean-Louis Bacqué-Grammont, *Les ottomans, les safavides et leurs voisins,* Leiden, Nederlands Instituut, 1987; es también útil el breve volumen de Adel Allouche, *The Origins and Development of the Ottoman-Safavid Conflict (906-962/1500-1555)*, Berlín, Klaus Schwarz Verlag, 1983.

21 Completamente opuesta es la aproximación que hace Trevisano a la variante islámica chiíta, pues parece adoptar el punto de vista turco cuando sostiene que «ebbe principio questa setta, la quale presso i Turchi è tenuta come eresia, nel 1499 [...]» (p. 168). Más aséptico es el planteamiento elegido por Bernardo Navagero, quien no renuncia a colocar a los persas la etiqueta de heréticos pero atribuyendo la opinión a los turcos: «I Turchi hanno questi *Chizil-bas* (rossa-testa) per eretici e fuori della buona strada» (Cfr. Albèri, Eugenio, *Relazioni degli ambasciatori Veneti al Senato,* serie III, tomo I, Firenze, 1840, p. 168 y p. 86, respectivamente).

portancia del conflicto que Tahmâsp y Solimán habían heredado de sus antecesores respectivos, Isma'îl por una parte y Bâyazîd y Selîm por otra[22].

Tras este planteamiento político Juan De Boto a Dios abre el camino a Urdemalas para que exponga con todo detalle las técnicas guerreras de las gentes del Sofí. Este argumento introduce otra ruptura con el pasado clásico, cuando el ejército persa se fundaba en el equilibrio poderoso entre infantería y caballería, motivo de tradición excelsa pues ya había sido ilustrado por Esquilo en *Los Persas*, por Jenofonte en la *Anábasis* y recuperado por la historiografía hispánica carolina, que lo dejaba bien asentado en textos capitales como la *Historia imperial y cesárea* del caballero Mexía[23]. Las fuerzas del Sofí han perdido ahora uno de esos pilares y están constituidas exclusivamente por la caballería; la excelencia que ésta posee del arte de cabalgar, su frugalidad y su estoicismo hacen a ese ejército ligero imbatible en terreno montañoso, y su astucia acaba asestando con frecuencia golpes mortales a los turcos. Urdemalas inserta, pues, a los persas contemporáneos en la tradición bélica, que, desde el tardo Imperio, caracterizaba a los pueblos nómadas de las estepas. Por lo demás —y aun sin nombrarlos— la meticulosidad que dedica a la descripción de su estrategia militar y técnicas de batalla, resumibles en la paradoja «el Sophí venze huyendo»[24], evoca aquel componente de la Persia posclásica.

Pero Mexía también recoge testimonios de este cambio estratégico en su *Historia imperial*, en el capítulo dedicado a Juliano el Apóstata, el cual

> como animoso y guerrero, determino de hazer guerra contra los Persas, que solos no se le avian humillado, ni reconoscian ventaja. Para lo qual passo en Asia con grande poder de gentes: con las quales y con las que alla estavan en exercitos ordinarios, aviendo pas-

22 Para las relaciones entre safávidas y mamelucos cfr. Bacquet-Grammont, *op. cit.* (nota 20), p. 23 y caps. V-VI, pp. 187-234; para el problema del dominio de Trapisonda, *ibíd.*, pp. 19, 23-25, 31 y ss.

23 Esquilo, *Los Persas,* vv. 14-20, v. 126 y ss; Jenofonte, *Anábasis*, X, 12-14, Lib. III, IV, 4-6 y ss; Pero Mexía, en el capítulo dedicado al Emperador Alejandro Severo, al narrar su guerra con los persas, presenta así las hostilidades: «digo que en el tiempo que duro passaron entre los exercitos de una parte y de otra grandes batallas y rencuentros, y se hizieron hechos muy señalados: hasta que juntando el emperador por su parte, y Artaxerxes por la suya, las mejores y mas gentes que pudieron, se vinieron a dar justa batalla de poder a poder: trayendo Artaxerxes innumerable copia de gente de pie y ciento y treynta mil de cavallo, y toda muy confiada y sobervia» (*Historia imperial*, (nota 16), fol cvr).

24 Así reza una nota marginal del folio 251 de M1., ed. cit. (nota 4), p. 736.

> sado la Asia menor y otras provincias, entro por la Mesopotamia, que como tengo ya dicho, era la dama, sobre que ordinariamente competían Romanos, y Persas [...]; y en estos caminos sus gentes padescieron grandes trabajos, de sed y de hambre, assi por ser el exercito copiosissimo, como porque los enemigos se los alçavan y estorvavan, y los Persas aunque no todas vezes venian a batalla ygual, siempre hazian la guerra con rebatos y escaramuças, acometiendo y huyendo, como los Alarabes oy dia hazen[25].

Y aunque los acontecimientos y los tiempos son tan distintos, la técnica narrativa ofrece rasgos comunes con la del eficacísimo Urdemalas, pues Mexía omite los nombres de los protagonistas persas definiendo genéricamente a Sapor II como «el rey de Persia», mientras que los buenos oficios del intermediario Ormisda se reducen a esas no mejor definidas «embajadas», en una idéntica tendencia a facilitar la lectura delectable de un tema si no desconocido en la España del Emperador, sí de difusión limitada a la minoría culta.

La elaboración de la materia *persa* es, pues, en todos los casos citados, el resultado de una atenta tarea de imitación compuesta, que, naturalmente, selecciona sus fuentes primarias según las exigencias internas del género, y según la capacidad del autor para recolectar noticias a partir de los *auctores* antiguos y modernos que se han ocupado de un período determinado, de un reinado, de una precisa cuestión. En el caso concreto del *Viaje* se nutre casi ciertamente de las relaciones de los embajadores que la república de Venecia mantenía en la Corte del Gran Turco (Trevisano, Navagero), cuyos datos usa con una soltura que —alejándose del punto de vista preferentemente otomano de éstos[26]— tiende a dignificar la actualidad iraní en una visión dinámica de la historia capaz de integrar una herencia heroica en un proyecto de futuro común con el Occidente cristiano. Las citas referentes a los persas antiguos que constelan la carta dedicatoria sirven de marco de referencia a ese cuadro de historia contemporánea esbozado por Pedro. La actualidad vuelve a ser la materia fundamental del historiador, como quería Vives, y quien la cuenta es un perfecto cronista porque la ha vivido de cerca; en el caso de los persas la gloria antigua refuerza las posibilidades que su presente ofrece, pues éste ahonda sus raíces en aquélla.

Finalmente, el reconocimiento de una dignidad histórico-política a la Persia safávida diferencia el *Viaje* de otros textos contemporáneos en los

25 *Historia imperial*, (nota 16), fol. CLXVIv.

26 Para las fuentes del *Viaje cfr.* Corsi Prosperi, A., *Sulle fonti del «Viaje de Turquía»*, en «Critica Storica», XIV, I, Firenze-Messina, 1977, pp. 66-90.

que el papel del Irán del tiempo recibe un tratamiento mucho más burdo; sirva como ejemplo la traducción que Francisco Tamara publicó en 1553 del *Omnium gentium mores* de Boemus[27]:

> En nuestro tiempo los de Persia son sojuzgados por los Moros, y doctrinados en la secta y locura de Mahoma. En tinieblas y en escuridad viven, puesto que en otro tiempo fue gente muy belicosa, pues fueron señores de toda la Monarchia de Levante: agora careciendo del uso de las armas, han caydo de su gloria antigua[28].

Los mismos semas y los mismos temas, casi en el mismo orden, esbozan aquí un panorama opuesto al del *Viaje*, y ayudan, por contraste, a reconocer la excelencia retórica y cultural de éste, pues en su reelaboración estilizada de las noticias recogidas en cartas y tratados de cronistas y diplomáticos italianos y centro-europeos, nuestro anónimo logra amoldar una concreta propuesta política y estratégica en la mejor literatura de entretenimiento.

27 *Omnium gentium mores, leges & ritus ex multis clarissimis rerum scriptoribus, a Ioanne Boëmo Aubano Teutonico* [...] Antuerpiae, in aedibus Ioannis Steelsii, MDXXXVI.

28 Tamara, Francisco, *Costumbres de todas las gentes,* Medina del Campo, Juan Millis, 1553, fol. 197.

La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra

Ruth Sánchez Imizcoz

Hace ya bastante tiempo quedó claro que la literatura española ha influido en las literaturas de otros países. Obviamente, países vecinos como Francia o Inglaterra se vieron, se ven y se verán influidos por lo que pasa en España, y viceversa. La cuestión aquí, entonces, es qué entendemos por influencia literaria. Puesto que estamos refiriéndonos a un periodo de tiempo muy específico, de mitad del siglo XVII a las primeras décadas del XVIII, influencia quiere decir cualquier cosa, desde la traducción literal de una obra a la imitación de algunas partes, personajes o tramas. Con todo, son dos las palabras claves que hemos de entender: adaptación e imitación. Imitación porque era la regla y la tradición. Imitación de lo bueno para mejorarlo y para educar, y también porque imitar es lo que se había aprendido de los clásicos. Frank Casa dice del teatro clásico en general que la imitación de fuentes valiosas es una de las prácticas más apreciadas de la tradición clásica[1]. Y adaptación, porque una obra española no se imponía ni en el escenario francés ni en el inglés; el público francés, lo mismo que el inglés, era distinto del español y sus gustos pedían, o más bien demandaban, un cambio, una aculturación de la obra. Por lo tanto, el teatro español fue traducido, imitado y adaptado en ambos países, hasta el punto de que en Inglaterra se creó el llamado «argumento español»[2]. En el caso del teatro esta relación viene marcada por el paso del tiempo, las situaciones políticas de los países y la creación, desarrollo y decadencia de tres teatros nacionales con características muy propias en cada uno de los diferentes países: barroco en España, neoclásico en Francia y restauración en Inglaterra.

Este trabajo se centra en tres obras de Moreto, y en cómo sus dramas han cruzado las fronteras culturales de los dos países ya mencionados, bajo las plumas, principalmente, de Thomas Corneille y Molière en Francia, y de John Crowne en Inglaterra.

1 Casa, Frank, *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1966, p. 145. Ésta y las siguientes citas son todas traducciones mías.

2 Loftis, John, «English Renaissance Plays from the Spanish Comedia», *English Literary Renaissance*, 14, 2 (1984), p. 247.

Durante la primera mitad del siglo XVII la influencia de la literatura española se va a afianzar en Francia, junto con la influencia italiana y la de los clásicos[3]. La literatura francesa estaba justo en el principio de una nueva época, mientras que la española ya había llegado a la cumbre de su desarrollo. De ahí que los escritores franceses buscasen su inspiración en el país vecino. No hay que olvidar que en este momento el drama francés está dando sus primeros pasos y busca sus modelos en el drama español que ya ha dado grandes obras de teatro a su público[4].

Típicas del teatro francés del siglo XVII son las elecciones conscientes y comedidas que van a hacer los dramaturgos, como son la simplificación del escenario y de las escenas, el reducido número de personajes en las obras y el uso de las tres unidades de tiempo, espacio y acción[5]. Este arte, por lo tanto, tiende a ser más claro y a estar inspirado por el orden y la belleza. Con todo, este arte es un reflejo de la vida que se vive en ese momento, porque, como dice Jourdain, el drama es un reflejo consciente y artístico al ser comedido, porque el público no acepta una representación artística de unas costumbres ya perdidas con el tiempo[6].

Hacia 1649 Thomas Corneille concentra todos sus esfuerzos en la creación de dramas, y escribe una serie de comedias, todas ellas derivadas de modelos españoles, de suerte que, entre 1655 y 1680, se encuentra entre los cinco dramaturgos más respetados de Francia. En este grupo están incluidos su hermano Pierre, Racine y Molière[7]. Thomas Corneille fue un dramaturgo muy consciente de los aspectos técnicos de su arte, y trató continuamente de dar un aire de verosimilitud a sus obras, arreglando las escenas de forma lógica, dejando pasar el tiempo justo y necesario entre las acciones, justificando las entradas y salidas de los personajes e incluso sus motivaciones[8]. Es con las comedias que escribe entre 1649 y 1656 que Thomas Corneille explora un gran número de técnicas dramáticas y desarrolla un sentido único para la escenificación, lo que le permite adquirir un compromiso entre los modelos españoles que usa y los límites impuestos por los gustos dramáticos franceses.

3 Segall, Jacob B., *Corneille and the Spanish Drama*, Nueva York, The Columbia University Press, 1902, p. 2.
4 Segall, *op. cit.* (nota 3), p. 5.
5 Jourdain, Eleanor F., *An Introduction to the French Classical Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1912, p. 6.
6 Jourdain, *op. cit.* (nota 5), pp. 6-8.
7 Collins, David A., *Thomas Corneille: Protean Dramatist*, The Hague, Mouton & Co., 1966, p. 14.
8 Collins, *op. cit.* (nota 7), p. 19.

De Moreto escoge dos obras: *Lo que puede la aprensión* (1654), que se convierte en *El encanto de la voz* (1656?), y que, según Rissel y Collins, fue un fracaso porque el original era defectuoso —tenía demasiadas situaciones artificiales[9]—, y *De fuera vendrá* (1654), que se convierte en *El Barón d'Albikrac* (1668). Esta obra obtuvo cierto éxito, ya que se llegó a representar por más de un siglo, y se escenificó 134 veces en la Comédie Française[10].

La tesis de ambas obras, *El Barón d'Albikrac* y *De fuera vendrá*, presenta los peligros de querer proteger a alguien en exceso. Basándose en una serie de equívocos y aprovechándose del personaje de «la tía», Moreto crea una comedia divertida y entretenida que termina con tres matrimonios: el de Lisardo y Francisca, los protagonistas, el de la tía doña Cecilia con uno de los pretendientes, y el de los criados, Margarita y Chichón.

Como la obra de Moreto, la obra francesa se burla y a la vez condena la búsqueda sensual y amorosa de la tía viuda y entrada en años[11]. Ambos protagonistas, Oronte y Lisardo, van a mentir a la tía para poder quedarse en la casa cerca de sus respectivos amores, Angélique y Francisca. Ambas protagonistas engañarán a sus tías, se harán las tontas para no revelar sus verdaderos sentimientos, y sentirán celos de las intenciones de las tías con respecto a sus respectivos galanes. Ni Léandre, amigo de Oronte, ni el alférez Aguirre, amigo de Lisardo, estarán dispuestos a cortejar a las tías, negándose a ello rotundamente en ambos casos. Según Rissel, estos dos últimos personajes son prueba de los prejuicios que existían en esa época contra las mujeres entradas en años, prejuicios que predominaban tanto en España como en Francia[12].

Por supuesto, también hay diferencias entre las dos obras: los dos pretendientes extra que aparecen en la versión española no tienen equivalente en la francesa. Oronte es menos falso que Lisardo y su papel en la obra es menos activo. Angélique, en la obra francesa, va a tratar de racionalizar sus emociones en lugar de aceptarlas, como hace Francisca, e incluso cuando señala las inconsistencias de su tía en lo que ésta hace y dice, lo hace de forma general y con más ironía que Francisca, evitando de esa manera ser maleducada[13]. La gran diferencia entre las obras radica en el personaje de La Montagne, que no tiene equivalente en la obra española. Este personaje es totalmente creación de Thomas

9 Collins, *op. cit.* (nota 7), p. 37-38.
10 Collins, *op. cit.* (nota 7), p. 33.
11 Rissel, Hildegard, «Three plays by Moreto and Their Adaptation in France», Tesis, Georgetown University, 1990, p. 230.
12 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 231.
13 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 231-234.

Corneille, y el engaño de la obra gira al rededor de él y de su pretensión de ser el barón d'Albikrac, personaje que no existe ni aparece en la obra para nada.

Generalizando, los personajes de la obra de Corneille son más racionales y menos emocionales que los de Moreto, y, por lo tanto, más verosímiles para el público francés, que los acepta con cierta generosidad.

Pero Thomas Corneille no es el único que se beneficia de la existencia de la comedia española, y, siguiendo esa moda que dicta la imitación del teatro español, Molière decide intentarlo el también. Aunque su carrera como dramaturgo se consolida en el invierno de 1642-1643[14], no va a ser hasta una década después que Molière empezará a trabajar con los clásicos españoles. Estas adaptaciones que Molière hace van a convertirse en algo típico francés. Como dice Jourdain, cuando Molière cogía una historia o un episodio y lo adaptaba, se convertía en algo de Molière y quedaba marcado para siempre con su sello. De los españoles tomó prestados los argumentos, de los italianos el movimiento y el método[15], y de Moreto el argumento de *El desdén con el desdén*, para componer *La princesa d'Elide*.

Esta obra, a diferencia de la española, es una comedia musical, con un ballet incorporado, y fue creada especialmente para una fiesta que organizó Luis XIV en Versalles. Pero el talento y el humor del dramaturgo van a verse limitados en esta ocasión por la necesidad de adaptarse a las convenciones y protocolo de la corte y el resultado no es una de sus mejores obras[16]. Todos los críticos dicen que éste fue un encargo del rey en el que le metieron prisa, y Van Laun añade que, como reacción a su mal humor por las prisas, creó el personaje de Moron, que representó él mismo[17].

La princesa d'Elide sigue la trama de *El desdén*. En lo que cambia es en la presentación de intermedios musicales, con canciones y ballet. También hay un arreglo de personajes para que haya una simetría más neoclásica al final de la obra[18]. Los tres pretendientes van a tener tres princesas con las que casarse al final de la obra. La obra francesa tiene también una trama secundaría en la que relata el amor no correspondi-

14 Finn, Thomas P., *Molière's Spanish Connection. Seventeen-Century Spanish Theatrical Influence on Imaginary Identity in Molière*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 2001, p. 15.

15 Jourdain, *op. cit.* (nota 5), pp. 102-103.

16 Van Laun, Henri, ed. y trad., *The Dramatic Works of Molière*, vol. 2, Nueva York, A. W. Lovering, 1890, p. 3.

17 Van Laun, *op. cit.* (nota 16), p. 4.

18 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 154.

do de Moron por Phillis, quien prefiere a Tirsis. En la obra española, aunque Polilla persigue a Laura, no la ama, y no hay un equivalente de Tirsis. Al final de la obra la Diana francesa necesita y pide tiempo para acostumbrarse a la idea de estar enamorada, y no confiesa, como la Diana española, su amor por Euryale.

Los intermedios musicales indican la influencia del rey en el trabajo de Molière, ya que al monarca le gustaba la música y el ballet. Hay un total de seis intermedios y la función de cada uno de ellos es presentar el tema específico del acto que sigue. Aunque *La princesa d'Elide* empieza también en verso, a causa del límite impuesto en el tiempo, Molière tuvo que cambiar a la prosa[19]. Esta obra de Molière tuvo un éxito relativo, ya que después de ser representada en Versailles volvió a representarse el mismo año, en julio en Fontainebleau y luego, en noviembre y diciembre, se representó durante veinticinco días en el teatro del Palais-Royal.

Crucemos ahora al otro lado del canal y veremos que las obras de Moreto que dan vida a dos obras en Inglaterra son *No puede ser* y *El lindo don Diego*. La combinación de estas dos obras en manos de John Crowne dio lugar a *Sir Courtly Nice or It cannot Be*. En una carta fechada el 2 de junio de 1719, John Dennis, ensayista y crítico, describe las circunstancias de la creación de este drama. Eran los últimos años del reinado de Carlos II, y John Crowne quería un nombramiento del rey para poder tener cierta seguridad económica en el futuro. El rey le dijo que le daría una posición si escribía otra comedia, pero John Crowne buscó todo tipo de excusas para no tener que escribirla. Entre otras cosas indicó su lentitud a la hora de escribir y planear los argumentos de una obra. El rey le dijo que le ayudaría con el argumento y de dio una copia de *No puede ser*. No fue hasta después de haber escrito tres actos que John Crowne descubrió que la obra ya había sido traducida con anterioridad por Thomas St. Serfe con el título de *Tarugo's Wiles, or the Coffee House*, representada en 1667 sin ningún éxito[20]. Con todo, John Crowne estaba bajo órdenes del rey y terminó la obra. En la dedicación al Duque de Ormond, Crowne menciona su deuda con Moreto. Sin embargo, según el historiador Oldmixon, el rey Carlos II le dio dos dramas españoles y le mandó que los juntara formando un drama de los dos, cosa que hizo[21].

19 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 165.

20 Hughes, Charlotte Bradford, ed., «Introduction» para Crowne, John, *Sir Courtly Nice. A Critical Edition*, La Haya, Mouton &Co., 1966, p. 35.

21 Seward, Patricia M., «An Additional Spanish Source for John Crowne´s *'Sir Courtly Nice'*», *The Modern Language Review*, 67 (1972), p. 486.

La obra de Thomas St. Serfe, *Tarugo's Wiles*, es una traducción casi directa que el autor hizo de *No puede ser*, a la que le añadió una escena en una cafetería de la época. De ahí el subtítulo *the Coffee-House*. El mérito de la obra consiste en la sátira que se hace durante el acto tercero —que transcurre en la cafetería—, de los llamados *virtuosi*, que eran seguidores de las nuevas ciencias en general y miembros de la «Royal Society» en particular[22]. Ésta es la primera vez que aparece una sátira de los *virtuosi* en el teatro de la Restauración[23].

Con respecto a los personajes, la única diferencia notable es que el Tarugo de la obra inglesa no es un criado, sino un hijo menor de una familia de bien[24], que como todos los de la época debía dinero a todo el mundo, y por eso se pasa el tercer acto escondido en la cafetería y haciendo de camarero. El otro cambio es el de los nombres, que aunque son distintos mantienen el sabor español. Por lo demás, la obra es una versión en inglés de *No puede ser* con la escena de la cafetería.

En la obra de John Crowne la idea para el título principal, *Sir Courtly Nice*, viene de la segunda obra española mencionada por Oldmixon: *El lindo don Diego*. En ambas obras, la española y la inglesa, tenemos este personaje totalmente centrado en sí mismo y completamente convencido de que él es el hombre más hermoso que existe, el más elegante y el espécimen perfecto de virilidad. También específico de estos dos personajes, español e inglés, es la extrema necesidad de estar limpio y rodeado de cosas limpias. Esta característica está más exagerada en Sir Courtly que en don Diego.

El subtítulo de la obra es una traducción literal del español *No puede ser*, y es el que da sentido a la trama de la obra, ya que el drama inglés es una traducción directa de la obra de Moreto, con la interpolación del personaje de Sir Courtly Nice. El argumento de ambas obras tiene que ver con el deseo del hombre de guardar el honor de la mujer. La tesis de ambas obras es que si la mujer no quiere guardar su honor, nada ni nadie va a guardarlo. El argumento presenta a una pareja comprometida, más o menos oficialmente, sólo que la mujer se niega a casarse porque el matrimonio significa perder su libertad a manos de un marido que exagera su protección. El dicho marido tiene una hermana, que a su vez está totalmente protegida contra su voluntad. Ambas mu-

22 Park, Phillip M., «*Tarugo's Wiles: or the Coffee-House* by Thomas St. Serf. A Facsimile Edition with Notes and an Introduction», Tesis, University of Pennsylvania, 1968, p. 119.

23 Park, *op. cit.* (nota 22), p. XIV.

24 Park, *op. cit.* (nota 22), p. 30.

jeres, novia y hermana, se ponen de acuerdo para dar una lección al novio/hermano con la ayuda de un pretendiente de la hermana y su criado.

Aunque la obra inglesa es una traducción literal, escena por escena, ha sido adaptada al gusto británico de la época de la Restauración y a las tradiciones y hábitos ingleses. Hay que indicar en este momento que el periodo que se llama de la Restauración tiene diferentes etapas. Con la vuelta al trono de Carlos II vuelve el teatro, y son años de extrema libertad en las tablas. Durante el gobierno anterior de Cromwell y los puritanos, los teatros habían estado cerrados, pero con la vuelta de la monarquía vuelven a abrirse y el público se encuentra con un nuevo tipo de espectáculo. La situación es parecida a lo que sucedió en España después de la muerte de Franco, con el llamado «destape».

Es dentro de esta situación política y social que John Crowne crea dos personajes en *Sir Courtly Nice* que representan las constantes pugnas entre los católicos y los protestantes ingleses: Hothead y Testimony (Fanático y Testimonio), ambos al servicio del señor de la casa. Crack, el criado equivalente a Tarugo, se viste como un comerciante nabab de la India, mientras que Tarugo se viste como un indiano. También el personaje de Sir Courtly Nice es mucho más importante, y totalmente diferente de su equivalente español en *No puede ser*, don Diego de Rojas. Sir Courtly Nice es un lindo, mientras que don Diego de Rojas no lo es. Sin embargo, Surly (Hosco o Huraño), el otro pretendiente en la obra inglesa, sin un equivalente en la española, es un personaje totalmente inglés en su papel, su presencia y su habla; este personaje, como ya indicó Seward, es el homólogo en todos los sentidos a Sir Courtly Nice, pero John Crowne hace una comparación muy específica entre el limpio y elegante Sir Courtly y el sucio y desarrapado Surly[25].

Finalmente, hay un personaje más que no tiene equivalente en la obra española: la Tía. Este personaje lo vimos ya en *De fuera vendrá* y *El Barón d'Albikrac* tratando de conseguir la atención de los pretendientes de su sobrina para sí. Como doña Cecilia en *De fuera vendrá*, la Tía conseguirá lo que quiere: un marido, en el personaje de Sir Courtly Nice, para el horror del novio y las risas del público. Es curioso notar que tanto la obra española como la inglesa premian (¿o castigan?) a la tía con un marido por sus esfuerzos por quitarle los pretendientes a la sobrina, mientras que la obra de Thomas Corneille le niega ese deseo.

¿Tuvieron éxito las obras de Moreto en Inglaterra y Francia? En líneas generales yo diría que sí, sobre todo si medimos el éxito con el nú-

25 Seward, *op. cit.* (nota 21), p. 488.

mero de representaciones de la obra. En España e Inglaterra el teatro era un entretenimiento popular, sin embargo, en Francia había una distinción muy clara entre el publico que asistía a las representaciones de farsas en la calle y el público que iba a ver las obras de Pierre Corneille, que estaba compuesto en su mayoría de gente educada y literata[26]. Claro que, si medimos el éxito en base al estudio que se hace hoy en día de las obras de teatro, quizá no fueran tan importantes. Al seguir la tradición Neoclásica y mantener la idea de decencia y verosimilitud en la obra, Thomas Corneille la hizo menos real y a sus personajes menos emocionales. Como Rissel indica, los personajes están faltos de esa intensidad psicológica que les dé fuerza y personalidad, y en su lugar los convierte en personajes sin vida ni color[27]. La importancia de la lógica o de la razón es fundamental en el drama francés, que demanda que las emociones y sentimientos estén subyugados a una disciplina y moderación[28]. Por lo tanto, el neoclasicismo francés es una negación de la cultura barroca, que pone más énfasis en las emociones. Con todo, ésta es la época en la que los grandes de la comedia española son traducidos, imitados y adaptados a las tablas francesas e inglesas, probando que la aculturación ayuda en el proceso de creación.

Bibliografía

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1966.

Collins, David A, *Thomas Corneille: Protean Dramatist,* La Haya, Mouton & Co., 1966.

Crowne, John, *Sir Courtly Nice. A Critical Edition*, ed. Charlotte Bradford Hughes, La Haya, Mouton & Co., 1966.

Finn, Thomas P., *Molière's Spanish Connection. Seventeen-Century Spanish Theatrical Influence on Imaginary Identity in Molière*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 2001.

Jourdain, Eleanor F, *An Introduction to the French Classical Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1912.

Loftis, John, «English Renaissance Plays from the Spanish Comedia», *English Literary Renaissance,* núm. 14, 2, 1984, pp. 230-249.

Molière, *The Dramatic Works of Molière*, 3 vols., ed. y trad. Henri Van Laun, Nueva York, A. W. Lovering, 1890.

26 Jourdain, *op. cit.* (nota 5), p. 21.
27 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 254.
28 Rissel, *op. cit.* (nota 11), p. 79.

Park, Phillip M., «*Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House* by Thomas St. Serfe. A Facsimile Edition with Notes and an Introduction», Disertación, University of Pennsylvania, 1968.

Rissel, Hildegard, «Three Plays by Moreto and Their Adaptation in France», Disertación, Georgetown University, 1990.

Segall, Jacob B., *Corneille and the Spanish Drama*, Nueva York, The Columbia University Press, 1902.

Seward, Patricia M., «An Additional Spanish Source for John Crowne's 'Sir Courtly Nice'», *The Modern Language Review*, 67 (1972), pp. 486-489.

El requiebro en las *Novelas a Marcia Leonarda*

Rafael Sánchez Martínez

Novelas a Marcia Leonarda son una colección de cuatro novelas cortas escritas por Lope Félix de Vega Carpio, publicadas en años y volúmenes diferentes. *Las fortunas de Diana* fue publicada en 1621 en el volumen misceláneo *La Filomena*. Sin embargo *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* vieron la luz en 1624 también en una miscelánea: *La Circe*. Estas composiciones son la contribución de Lope a la novela corta española. Hacía varios años que Cervantes publicaba sus *Novelas Ejemplares*, siendo la primera colección de novelas cortas, propiamente dichas, en las letras castellanas[1]. Y Lope no quiso dejar en blanco la faceta creativa de la narrativa corta (en las cuales cita a Cervantes[2]).

Las cuatros novelas cortas lopescas tienen cada una rasgos diferenciadores que no las hacen iguales en contenidos y forma. Pero es verdad que el Fénix utilizó de forma genérica para las cuatro historias cortas muchos tópicos literarios que se hallaban en las tradiciones anteriores a él. Los recursos literarios son muchos y están fundamentalmente escogidos de la tradición literaria renacentista italiana y de la tradición popular española. Pero para nuestro ensayo nos centraremos en un *topos* propio de la narrativa corta renacentista italiana: la escritura por mandato. El autor escribe por petición, mandado por otra persona; ya puede ser una dama, un mecenas, etc. Este recurso ya lo encontramos en la narrativa española; así, en la *Cárcel de Amor* Diego de San Pedro confiesa que escribe por obedecer.

> Verdad es que en la obra presente no tengo cargo, pues me puse en ella más por necesidad de obedecer que con voluntad de escribir[...] Assí que por complir su mandamiento [...][3].

1 «Que soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducciones de lenguas extranjeras», Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1992, vol. I, p. 64.

2 «traducidas de italianos y de ellas propias en que no le falto gracia y estilo a Miguel Cervantes», Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 105-106.

3 San Pedro, Diego de, *Cárcel de Amor*, Madrid, Crítica, 1995.

En la introducción de su historia *Euralio y Lucrecia,* Silvio Piccolomini afirma que había escrito esta historia por mandato de su amigo Sozzini. Observamos que el mismo tópico lo rescata Lope de Vega para sus novelas cortas.

> No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí[4].

> Mandome vuestra merced escribir una novela[5].

Lope de Vega escribe porque está obligado a ello[6], porque su dama así se lo pide[7]. Y la dama que requiere su escritura será Marcia Leonarda, pseudónimo de Marta de Nevares Santoyo. Marta fue el último amor de Lope de Vega, y a ella van dirigidas numerosas composiciones literarias de Lope, entre ellas las novelas cortas que estamos analizando. Esto hace que el tópico de la escritura por mandato no se muestre de la misma forma que se nos muestra en otras obras. Lope de Vega utiliza este recurso remozado, cambiado, con un aire nuevo. En un artículo sobre la teoría narrativa de nuestro autor, Carmen Hernández Valcárcel dice: «Walter Pabst considera a Marta como una expresión del *topos* de la escritura por orden de otro, pero es indudable que se trata de un *topos* encantador, lleno de vida y tan lejos de la aridez frecuente en los tópicos»[8]. En su trasunto Marcia Leonarda, Marta de Nevares no es una interlocutora al uso. Es una narrataria diferente y compleja. Realmente, tras la Marcia Leonarda del texto se enmascaran más narratarios. No siempre la receptora de alguna parte de la obra es Marta. Existen en el discurso digresiones, excursos que tienen como destinatario a otro tipo de lector

4 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 103.

5 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 181.

6 Este tópico no sólo se encuentra en la narrativa lopesca. Ya lo utilizó en un soneto que pertenece a la obra de teatro *La niña de plata*: «Un soneto me manda hacer Violante / que en mi vida me he visto en tanto aprieto» (Vega, Lope de, *Poesía selecta*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 557).

7 De todas formas este tópico narrativo podría tener una función más pragmática. Excusando su arte narrativo, diciendo que escribe por orden de su dueña, crea cierta distancia entre la obra y el autor. Así, si recibiera alguna crítica por sus novelas cortas, estaría disculpado porque nunca tuvo la intención de novelar. En otro tópico narrativo, Lope se cree incapaz de escribir historias cortas, y sólo es capaz de hacerlo por orden de su amada.

8 Hernández Valcárcel, Carmen, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las Novelas a Marcia Leonarda», *Anales de la Universidad de Murcia* (1980), pp. 263-281.

que no es su amada. Así, cuando incluye en las novelas cortas intercolumnios dirigidos a determinados nobles o casas nobiliarias, es para ganarse el favor de algún mecenas. Igual pasa con comentarios cultos y referencias a autoridades clásicas: Marta no podía acceder al significado completo del comentario.

Verbigracia:

> Hiciéronla mil regalos aunque riña Cremes a Menedemo, que no quería en Terencio que se mostrase amor a los hijos[9].

Las novelas la citan continuamente como destinataria, y es la primera receptora del texto. Aunque a Marta de Nevares fuera una mujer letrada y se le haya atribuido cierta cultura, ciertos comentarios debían de escapársele Por lo tanto no era ella la receptora última de dichas digresiones. La figura narrativa de Marcia Leonarda no es un reflejo total de la verdadera Marta de Nevares, ya que algunos intercolumnios no iban dirigidos a ella. El vocativo Marcia Leonarda es como una ventana que va abriendo otras ventanas, otros niveles de recepción de la obra Lopesca. Pero sí existen comentarios dentro de las novelas cortas que son dedicados en exclusividad a su amada. Comentarios personales, íntimos, que hablan de algún aspecto de la relación entre Lope y Marta. Todos estos comentarios son introducidos en el transcurso narrativo de las novelas por medio de digresiones o excursos[10]. Son muchísimos en número y de distinta índole[11]. Realmente no es nada nuevo que un escritor haga referencia continua a una dama en su obra, que parezca que está manteniendo un diálogo con su dueña[12] (aunque el papel de Marta

9 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 240.

10 Éstos son artificios narrativos que ya trataban en la antigüedad Horacio o Quintiliano. Este último retórico las definió como *causae pertinentis extra ordinem excurrens tracito.*

11 Son varios los intentos de clasificación de las digresiones en los textos lopescos. En el artículo citado anteriormente, Hernández Valcárcel cree en tres tipos de digresiones. Gonzalo Sobejano, por su parte, en su artículo «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y su poesía epistolar» (*Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* Oviedo, Universidad, 1978, vol. II pp. 479-494), también hace una taxonomía de los excursos en las *Novelas a Marcia Leonarda.* Tanto por su naturaleza como por su función creo que en nuestras novelas cortas podemos clasificar los distintos intercolumnios en cinco clases, a saber: digresiones moralizantes o de índole moral; digresiones retóricas, donde expresa comentarios sobre su idea narrativa, constituyendo todo una poética narratológica del Fénix; digresiones explicativas, en las cuales amplían alguna información o la detallan; digresiones que son argumentos de autoridad, y digresiones de carácter íntimo, donde el tono personal entre narrador y receptora es lo que más prima.

12 Para mayor información de este concepto véase Baquero, Mariano, «Narración y diálogo en Lope de Vega», *Estafeta literaria,* 241 (1962), pp. 138-171.

sea el de una activa mudez). Lo que sí se muestra renovado es la forma del tópico que, por ejemplo, podemos encontrar anteriormente, en el *Decamerón* de Boccaccio.

«Pero no conozco ningún caso en el que el autor se dirija a persona tan próxima y querida, pues los demás se dirigen a lectores, o lectoras, imaginarios. Lope se ha servido de la novela para galantear o, como se decía entonces aún —Lope informa—, para festejar a su amada. Esta es la diferencia y en ello reside la causa de que un viejo y frío recurso se haya revitalizado primorosamente»[13]. Y es que Lope siempre quiso dejar su impronta personal, su marca de artista, y casi todos los tópicos que utiliza los remoza y les da una nueva forma.

No debemos dejar escapar otra posibilidad. Es verdad que en medio de las novelas, como ya indicamos antes, aparecen comentarios en forma de excursos que tienen como receptora más inmediata a Marcia Leonarda (o, lo que es lo mismo, a Marta de Nevares). Esto hace que a las cuatro novelas cortas las rodee un halo de proximidad entre el autor y el narrador, de cierta intimidad, e incluso que algún intercolumnio sea un requiebro amoroso (tema del que nos encargaremos en las siguientes líneas). Se crea un ambiente de narración muy personal. Dice Antonio Carreño en su reciente edición de las *Novelas a Marcia Leonarda* «Entre el narrador y el narratario se crea un espacio de simpatía, de intimidad compartida, un acto de galanteo amoroso»[14]. Esto, a parte de ser una cuestión personal, puede tener una función narrativa. El hecho de que Lope cree un interlocutor tan personal hace más fácil y llevadera la narración, la creación del estilo narrativo. Con la misma familiaridad que Lope requiebra a su amada, hace incluir una nota erudita, citar a las autoridades grecolatinas, etc. Lope de Vega, todavía inmerso en la escala de estilos (bajo, medio y alto), encuentra en la confianza de su narrataria la excusa de pasar de un estilo a otro como si fuera un juego, violando preceptos teóricos de la antigua retórica. Lope se planteó la narración de sus cuatro historias cortas como si estuviera contándole un cuento al oído a Marta. De esta forma dicho acto sería más fácil. Se trata de agradar a su dama o, en ocasiones, de aleccionarla; por eso estaba en cierta forma legitimado a no respetar ciertas leyes aristotélicas, retóricas, y a ponerse grave en ciertas ocasiones, en otras distendido. Su receptora, y el cariño que le profesa y manifiesta en todas las novelas cortas, son una coartada narrativa.

13 Ynduráin, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.

14 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 38.

> Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia, y excusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido[15].

Intercolumnio es el nombre que da Lope de Vega a lo que la retórica clásica y nosotros llamamos digresiones o excursos. Las leyes retóricas (Quintiliano, Cicerón, Horacio, etc.) recomendaban no abusar de las digresiones, no introducirlas en el texto de forma indiscriminada como hace Lope. Para disculpar esta circunstancia, Lope de Vega utiliza a su narrataria y la estima que sentía por ella, y afirma que tantos excursos no eran sino para aliviarla de las penas de los personajes, de la historia y distraerla. Vemos a un Lope preocupado por su amada, pero que realmente aprovecha el motivo amoroso (legítimo, ya que Marcia Leonarda es la dueña de sus favores) para tener coartada ante la violación de una norma retórica y literaria que aconsejaba no interrumpir en demasía la trama narrativa[16].

Las digresiones de carácter íntimo y personal, que pasan por ser auténticos requiebros, contribuyen a crear esta situación de confianza. Incluso dan la oportunidad a Lope de citarse a sí mismo.

> De suerte de que, habiendo yo escrito *El asalto de Mastrique*, dio el autor que representaba esta comedia el papel de un alférez a un representante de ruin persona[17].

De esta forma puede confirmarse que, tanto voz narrativa como autor, son caras de una misma moneda. Realmente, Lope no incluyó ningún artificio narrativo (como el que crea Cervantes con la figura de Cide Hamete Benengeli) para distanciarse de la voz narrativa. Es que no tendría sentido. Porque ¿cómo se explicaría entonces tanta familiaridad y confianza en algunas fases de las narraciones? Incluso se pasa del requiebro a explicar situaciones, experiencias, vividas entre la pareja.

> Cuyos botes yo no pinto, pues ya vuestra merced ha visto un caballero de Orán los días de toros en la plaza[18].

15 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 220.

16 Para más información véanse Quintiliano, Marco Flavio, *Instituciones oratorias*, Madrid, Hernando, 1943, y Horacio, Quinto Flaco, *Epístola a los pisones*, Barcelona, Bosch, 1961.

17 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 186.

18 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 325.

Narrador y autor son la misma voz. Y esto lo aprovecha Lope para galantear a su dama. Quizá los comentarios amistosos, el halo de proximidad con la receptora de las novelas sea utilizado para cuestiones narrativas, pero el Fénix no deja escapar la oportunidad de hablar a su amante para requebrarla. En ocasiones crea digresiones en los textos narrativos que no es que estén fuera de la trama de la historia, sino que pertenecen a la vida privada de narrador y narrataria, y el autor aprovecha el momento para piropear a Marta.

> Caerá vuestra merced fácilmente en este traje, que, si no me engaño, la vi en él un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa[19].

Alude aquí a la vestimenta de uno de los personajes de *La más prudente venganza*, y en esta ocasión se muestra el Lope más seductor, más galán, y apostilla que no iba más hermosa la protagonista de su novela que ella misma. Es un requiebro dulce, caballeroso, de gran lindeza. De todas formas no es nada nuevo en Lope de Vega todo lo que estamos comentando a propósito de las *Novelas a Marcia Leonarda*. En otras obras suyas también encontramos estos comentarios amorosos. Por ejemplo, en otros poemas recogidos en *La Circe* alude a la señora Marcia Leonarda resaltando su belleza. Y la comedia *La viuda valenciana* está dedicada a la misma señora, y en la dedicatoria no escatima requiebros para su dama.

> Estoy escribiendo a vuesa merced y pensando en lo que piensa de sí con ojos verdes, cejas y pestañas negras, y en cantidad cabellos rizos y copiosos, boca que pone en cuidado los que la miran cuando se ríe, manos blancas, gentileza de cuerpo[20].

> Si vuesa merced hace versos, se rinden Laura, terracina; Ana Bins, alemana; Safo, griega; Valeria, latina, y Argentaria, española; si toma en las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza [...] si escribiere un papel, la lengua castellana compite con la mejor, la pureza del hablar cortesano cobra arrogancia, el donaire iguala a la gravedad[21].

19 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 238.

20 Vega, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1972, p. 328.

21 Vega, *op. cit, ibíd.*

En muchos de los textos que están dirigidos a Marta de Nevares, Lope incluye requiebros y comentarios amorosos. Pues, ¿cómo no iba a ocurrir en las novelas dedicadas a ella? Independientemente del valor narrativo, hay que tener en cuenta la vertiente del Lope de Vega seductor, encantador, que, enamorado, va irradiando las cuatros narraciones cortas con su galantería. La adula, en ocasiones le habla del amor, le gasta bromas y se mete con ella dulcemente, sin acritud. Siempre comportándose como un caballero que aparte de narrar sabe conquistar el favor de una mujer y no renuncia a hacer las dos cosas de forma conjunta. Así también lo refleja Ynduráin en su estudio sobre las novelas del Fénix: «Más bien parece que la pasión se ha templado en una deliciosa galantería de hombre mayor que su dama, a la que trata —en los comentarios de las novelas— con graciosa y amable superioridad, entre complacida y risueña, nada, desde luego, que deje adivinar una tragedia latente».[22] Por lo tanto tenemos unas narraciones plenas de remansos amorosos, de comentarios cuyo tema central es el amor, y el autor los pone en el texto en un ejercicio de galanteo, no renunciando nunca a expresar su sabiduría o domino sobre el tema.

> Pero dirá vuestra merced: «¿Qué tienen que ver los elementos y principios de la generación de amor con las calidades elementales?». Más bien sabe vuestra merced que nuestra humana fábrica tiene dellos su origen, y que su armonía y concordancia sustenta y engendra deste principio, que, como siente el filósofo, es la primera raíz de todas las pasiones naturales. Notable edificio, pues, levanta amor[23].

Este comentario con la apostilla final sobre la fuerza del amor, al que pone por encima incluso de las cuatro raices clásicas, debía de encantar a Marta y favorecer su amor. Pero hay más comentarios que tienen esta temática:

> Vuestra merced juzgue si esta dama era cuerda, que yo nunca me he puesto a corregir a quien ama[24].

Realmente no tenía autoridad moral para corregir a nadie en el amar. Basta recordar la alocada vida amorosa que tuvo Lope de Vega: raptos de amor, destierros, etc. Y en el momento que está diciéndole esto no

22 Ynduráin, *op. cit.* (nota 13), p. 53.
23 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 251.
24 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 277.

debemos olvidar que se trata de un sacerdote amancebado con una mujer que fue casada y que ahora es viuda. Por lo tanto, por cuanto hace al cómo y con quién debe amar, Lope no era un consejero parcial. Pero las referencias al amor, los amantes, y, en definitiva todo lo rayano a la doctrina amorosa, son abundantísimas. Ya sean digresiones que tengan como referente el texto en el que están insertadas, como las que son absolutamente extratextuales. Haciendo referencia a dos personajes de las novelas cortas Lope dice:

> Algunas noches duró en estos amantes la conversación referida secretamente, porque Diana no daba lugar a lo que Celio con eficaces ruegos pretendía y con juramentos exquisitos le aseguraba. Aquí se me acuerdan las líneas del amor escritas por Terencio en su *Andria*; ya Celio de las cinco tenía las cuatro[25].

En las últimas líneas, Lope está refiriéndose al proceso amoroso que los autores clásicos como Horacio, Ovidio, etc. describían en sus tratados (a saber: ver, hablar, tocar, besar y copular), y que Terencio recogió en su *Andria.* Esta referencia debía de ser entendida perfectamente por Marta, la cual tendría conocimiento de dicho proceso porque lo habría leído o Lope se lo había contado, lo que haría más cercano el comentario. Es otro ejemplo de cómo Lope no deja pasar una ocasión en la que el tema central sea el amor para filtrar alguna anécdota, comentario o requiebro para su dama.

Por lo tanto, podemos concluir que las *Novelas a Marcia Leonarda* son una colección de cuatro novelas cortas con un gran interés narrativo. Y uno de los componentes de este interés es el uso de algunas digresiones de temática amorosa que introduce nuestro autor en sus textos. Ahora bien, dichos excursos tienen una función narrativa (explicada líneas más arriba) o son simples requiebros que propina Lope de Vega a su amada Marta de Nevares Santoyo, poniendo como coartada el pseudónimo de Marcia Leonarda. Realmente, en los textos lopescos se combinan las dos tesis. El hecho de que se dirija a su amada en el transcurso de la historia es un tópico literario que se remonta a los *novellieri* Italianos del Renacimiento. Pero la forma en que lo hace es tan *sui generis*, tan apasionada y galante a la vez, tan familiar y distendida, que nos lleva a pensar que Lope está haciendo en estas novelas un ejercicio de galanteo. Antonio Carreño, tras estudiar y editar las novelas, así lo cree: «Las *Novelas a Marcia Leonarda* se convierten de este modo en

25 Vega, *op. cit.* (nota 2), p. 118.

espacio de contemplación y adulación amorosa»[26]. Lo que sí parece claro es que, diferenciando en todo momento vida y literatura, Lope de Vega fue un escritor pasional que recordaba siempre a sus amantes (tanto enalteciéndolas como vilipendiándolas —tal es el caso de Elena Osorio), como si ellas fueran la inspiración constante de su obra literaria o las receptoras de la misma. En las *Novelas a Marcia Leonarda* nunca pudo zafarse de su poder de seducción, o de su interés de agradar a quien lo escuchase (en este caso a Marta de Nevares). De la mano de Lope encontramos una faceta indeleble en unos textos que aprovechan cualquier recurso literario, teórico o práctico, para requebrar como perfecto caballero a una dama.

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «Lope de Vega ante la novela», *Anuario de Lope de Vega*, Barcelona, 1998, pp. 34-41.

Baquero Goyanes, Mariano, «Narración y diálogo en Lope de Vega» *Estafeta Literaria*, 241 (1962), pp. 138-171.

Castro, Américo, y Rennert, Hugo, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.

Cayuela, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, XIV, Madrid, 1995, pp. 73-83.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, (III vols.).

Colón Calderón, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2002.

Egido, Aurora, «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV, Madrid, 1995, pp. 121-149.

Hernández Valcárcel, Carmen, «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia*, 4 (1980), pp. 263-281.

Horacio, Quinto Flaco, *Epístola a los pisones*, Barcelona, Bosch, 1961.

Hebreo, León, *Diálogos de amor*, ed. Carlos Mazo, Barcelona, PPU, 1986.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983.

Pozuelo Yvancos, Jose María, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989.

26 Vega, *op. cit.* (nota 2) p. 40.

Quintiliano, Mario Flavio, *Instituciones oratoria*, Madrid, Hernando, 1943.
Rabell, Carmen, *Lope de Vega: El arte nuevo de hacer «novellas»*, London, Tamesis, 1992.
Sánchez de las Brozas, Francisco, *Minerva*, Cáceres, Instituto Cultural, 1995.
San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Madrid, Crítica, 1995.
Sobejano, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, pp. 479-494.
Vega y Carpio, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
— *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968.
— *Novelas a Marcia Leonarda,* ed. Julia Barella, Madrid, Júcar, 1988.
— *La viuda valenciana,* Madrid, B.A.E., 1973.
— *Poesía selecta,* ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1995.
Ynduráin, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.
Zamora Vicente, Alonso, *Lope de Vega: su vida y obra*, Madrid, Gredos, 1969.

El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII

María Sanhuesa Fonseca

Los saraos, tan frecuentes en los círculos aristocráticos del XVII español, tuvieron una gran presencia en la novela corta de la época. En los límites de este trabajo consideraremos la participación de la música en los saraos, sus puntos de contacto con las academias y la estructura de estas reuniones, que la música contribuía a determinar.

Cobarruvias emplea la grafía *serao*, y lo define así: «La junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, principalmente en los palacios de los reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los assientos necessarios para la tal fiesta; y porque se dança al son de muchos instrumentos músicos, y también suele aver música de cantores, entiendo venir ese nombre de la palabra hebrea *sir, cantus*, o de *sir*, que lo mesmo que señor, se dixo *sirao*, que valdrá tanto como fiesta real. Sin embargo, de lo dicho, sospecho deve ser nombre alemán»[1]. Los saraos tenían un tinte de decoro, honorabilidad y fiesta principal, organizada en ocasiones señaladas y en contextos cortesanos y/o aristocráticos. Cayrasco de Figueroa recomendaba la asistencia y la organización de los saraos de manera espaciada: «De quando en quando verdaderos cuentos / Buena conversación, música honesta / Entretienen del alma las potencias»[2]. La necesidad de mantener el decoro, obsesiva en la época, aparece en el romance, y la relación impresa del sarao que organizó el curioso personaje y teórico musical Don Juan de Espina en 1627. En el romance *Lo que cupo en una noche* se relata un interesante sarao con asistencia de personas conocidas, presidido por el dramaturgo y novelista Luis Vélez de Guevara, dedicatario del romance bajo su nombre poético de *Lauso*. Asisten el vituperado alguacil Pedro Vergel y los maestros de danza de la corte, Manuel de Frías y Antonio de Almenda, además de dos bailarines muy alabados en el texto, llamados Francisco de Sierra y «Julio». La fiesta se celebra en Cuaresma, y se requiere de-

1 Covarrubias y Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. facsímil, Madrid, Turner, 1977, fol. 26v, p. 934.

2 Cayrasco de Figueroa, Bartolomé, *Templo militante. Triumphos de virtudes, festividades y vidas de Santos*, Valladolid, Luys Sánchez, 1603, parte II, p. 81.

cencia y decoro: «A su gusto dedicada / quiso hacer que en una fiesta, / fuesse un Domingo en la noche, / paréntesis de Quaresma. / En que usando, como es justo, / de la forçosa decencia, / tuvo mucho misterioso / en la festiva corteza»[3]. El sarao, que había empezado a las siete de la tarde, acabó cuando se escuchaban las tres de la madrugada en los relojes de los Basilios y Santa Cruz.

Los saraos se estructuraban con cuidado, previendo las actividades que se desarrollarían. Es importante la figura de la persona que preside: actúa como mantenedor y controla el ritmo de la reunión, alternando las diversiones. Hay intervenciones musicales, de los invitados o de músicos profesionales; se danza, se cuentan historias, a veces se representan comedias y entremeses, o hay invenciones y máscaras, se practican diversos juegos de sociedad y se toman refrigerios. El presidente dispone las diversiones y encomienda su preparación a las personas que designa, que a su vez actúan de manera directa o buscan profesionales apropiados. La duración del festejo era variable: no abarcaban una sola noche o velada, pues a veces se prolongaban por espacio de varias noches, aun cuando se designase con el singular «sarao» —que adquiere un sentido de colectivo— una sucesión de veladas que tienen como sujetos a los mismos invitados. Las ocasiones de celebración de un sarao, sobre todo si duraba varias jornadas o noches, se debían a eventos festivos, como unas bodas, o a la conmemoración de un acontecimiento señalado. Pero tampoco debe buscarse una razón especial. En los saraos descritos por María de Zayas en sus *Novelas amorosas y ejemplares*, el motivo es entretener a la joven Lisis, enferma de tercianas, en los días de Nochebuena y Pascua. Lisis es la presidenta del sarao, pero es su madre la encargada de distribuir los cometidos a todos los invitados:

> Laura, que este es el nombre de la madre de Lisis, repartió en esta forma la entretenida fiesta: a Lisis, su hija, que como enferma se excusaba y era razón, dio cargo de prevenir de músicos la fiesta; y para que fuese más gustosa, mandó expresamente que les diese las letras y romances que en todas cinco noches se hubiesen de cantar. A Lisarda, su sobrina, y a la hermosa Matilde, mandó que después de inventar una airosa máscara, en que ellas y las otras damas, con los caballeros, mostrasen su gala, donaire, destreza y bizarría, la primera noche, después de haber danzado, contasen dos maravillas, que con este nombre quiso des-

3 Espina, Juan de, *Relación de la fiesta que hizo Don Juan de Espina, Domingo en la noche, último día de febrero. Año 1627. Romance «Lo que cupo en una noche»*, s.l., s.e., s.f. [1627], p. 1.

> empalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso, que ya en todas partes le aborrecen[4].

Se enuncia así la estructura del sarao, con las intervenciones de los invitados que han de novelar, preparar una máscara o encargarse de la música. En los saraos de Carnestolendas en Barcelona relatados en el *Lazarillo de Manzanares*, la danza es la pieza fundamental. La reunión, en la que se separan tajantemente los estamentos, se abre con música de ministriles, para proseguir con las danzas y los coloquios de las parejas hasta la madrugada. En el sarao de Don Juan de Espina, se describe una fiesta con música, banquete, y mascarada; Luis Vélez de Guevara recita un fragmento de una comedia suya, se hace juego de cañas, toros de broma, rejoneo y distintas danzas, como el Villano, Canario, Capona, y Folías. Cuando el experto danzarín Julio entra en la sala, los asistentes celebran su aparición: «Con vestido guarnecido / de risa, en la sala entra / Iulio, a quien de disonante / Pandorga el concurso cerca»[5].

Los preparativos de la sala para la fiesta no son menos importantes. En un ambiente lujoso, saturado de orientalismo, con estrados suntuosos, buenos muebles, hermosas tapicerías, braseros y pebeteros de perfumes, exquisitos refrigerios y profusión de luces:

> Se previnieron músicos, y entoldaron las salas de ricas tapicerías, suntuosos estrados, curiosos escritorios, vistosas sillas y taburetes, aliñados braseros, tanto de buenas lumbres como de diversas y olorosas perfumaderas, claros y resplandecientes faroles, muchas bujías, y sobre todo sabrosas y costosas colaciones, sin que faltase el amigo chocolate (que en todo se halla, como la mala ventura)[6].

Castillo Solórzano describe entornos aún más escenográficos, con salas especialmente preparadas para la danza. Sin salir de los aspectos musicales, hay rasgos comunes a los saraos más sofisticados y a las juntas académicas. En las academias existe un presidente, como el de los saraos hay una persona que preside y hace el papel de mantenedor, disponiendo el orden de las diversiones, las diferentes actuaciones de los invitados y de los músicos y actores profesionales. Regula así el ritmo y desarrollo de la reunión, pues marca los diferentes tiempos y da en-

4 Zayas y Sotomayor, María de, *Novelas amorosas, y exemplares*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1637, p. 38.

5 Espina, *op. cit.* (nota 3), p. 2.

6 Zayas, *op. cit.* (nota 4), p. 120.

trada a las personas que han de novelar, cantar, danzar o representar. Este importante cometido también puede desempeñarlo alguien que no sea el presidente del sarao. Otro rasgo común a ambos es la función delimitativa de las intervenciones musicales. Separan las intervenciones habladas, a modo de interludios que dan variedad al conjunto de la reunión[7]. Como en las academias, los saraos se inician con un toque de atención por parte de la música, para propiciar que los invitados se acomoden, y comenzar así la velada.

La acción de *Fiestas del jardín*, de Castillo Solórzano, se desarrolla en Valencia, con seis fiestas que celebran las bodas de tres parejas en el Jardín del Patriarca. Se alternan novelas con comedias. Las fiestas se rematan con danzas de hachas, «baile de naciones», máscaras, cañas...[8]. Los grupos de ministriles abren la fiesta con su toque de atención, que sirve de pórtico a los entretenimientos que vendrán: relatos, comedias y danza. Las conexiones académicas con la figura del «presidente del sarao» son evidentes en los *Desengaños amorosos* de Zayas: tras la intervención musical de una de las invitadas, que ha cantado un soneto, los presentes reverencian a Lisis, presidenta del sarao. La función delimitativa de las intervenciones musicales evita así la monotonía de dos relatos seguidos: «Pues viendo la hermosa doña Isabel que la linda Matilde se prevenía para pasarse al asiento del desengaño, hizo señal a los músicos que cantaron este romance («[Desengaño Quinto. La inocencia castigada]»[9]. Los músicos interpretan entonces un romance polifónico. Doña Isabel hace el papel de mantenedora del sarao, regulando tácitamente la música y el momento de su intervención. No todos los saraos tenían un carácter tan formalista, pero sí se hallaba extendida la costumbre de amenizar las cenas con música en los ambientes aristocráticos: Madame D'Aulnoy sigue la costumbre cuando invita a una pareja española a una cena en su residencia: «Je la pris aussi-tôt par la main, et nous entrâmes dans la salle où j'avois pris soin de faire venir les mei-

7 Sanhuesa Fonseca, María, «Ambientes musicales en la novela cortesana del siglo XVII», en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional (Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995)*, Sociedad, V Centenario Tratado de Tordesillas-Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, 1997, pp. 467-477.

8 Castillo Solórzano, Alonso de, *Fiestas del jardín*, Valencia, Silvestre Esparza, 1634. (Ed. moderna: Hildesheim-Nueva York, Georg Olms, 1973). Ésta es una de las pocas colecciones de novelas en las que se menciona el uso de los violines, como en *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jayme Romeu, 1640, fol. 26v, del mismo autor.

9 Es el romance «Cuando te mirare Atandra». Zayas y Sotomayor, María de, *Parte segunda del sarao, y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1647, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, p. 290.

lleurs Musiciens, qui sont assez mauvais, et qui, à mon avis, ne se peuvent rendre recommendables que par leur cherté»[10].

El canto es otra actividad frecuente en el transcurso de los saraos. Los músicos profesionales contratados para amenizar la velada lucen sus habilidades canoras, así como los propios invitados, que tocan instrumentos y cantan. El estilo del canto de cámara, utilizado en estas reuniones, poseía un carácter íntimo y unas dinámicas más suaves que el empleado en el teatro. Cobarruvias recomienda el uso del falsete: la plena voz era impropia del canto de cámara, prefiriéndose el escaso volumen y poco espesor de la voz afalsetada. Si cantaban aficionados, Nassarre recomendaba una música fácil, a ser posible sin imitaciones. Se refería a los tonos a dúo más sencillos y popularizados, que se aprendían en las casas y se cantaban sin papeles en saraos familiares a cargo de aficionados. Nassarre hace una precisión interesante, pues al poco versado en música lo que le importa realmente es la consonancia; los menos expertos no analizan la dificultad de la composición, sino que se guían sólo por la «biensonancia» de la música:

> También deve ceñirse en la composición el Músico quando compone para quien no tiene destreza en el cantar, porque la disposición que ha de tener, ha de ser una música llana, sin imitaciones, o si las ay que sean fáciles, mayormente si huvieren de cantar de memoria: porque escusando las imitaciones, se escusan pausas, que es en lo que hallan más dificultad los que no entienden el canto. Y quando se hiziere alguna imitación en semejante música, se ha de disponer la letra, de modo, que al entrar la voz que imita, sea diziendo una misma letra las dos. Ay algunos Compositores que se tiene a menos de componer semejante música, pero tienen poca razón los tales: porque aunque no sea de tanto primor, puede ser de tanta melodía, como la que más primor tiene. Que el oyente que no es músico, no juzga de el primor sino es de la consonancia: y el que lo es, entiende, que aquella composición se ha hecho para quien no entiende el canto[11].

La excelencia del canto en el famoso sarao de Juan de Espina se manifestaba en los versos de su romance: «En los instrumentos varios, / en las vozes y destreza, / parece que juntó obreros / para los muros de Tebas»[12]. Como parte de las intervenciones musicales con la «función

10 Comtesse d'Aulnoy (Marie-Catherine le Jumel de Barneville), *Relation du Voyage d'Espagne,* ed. R. Foulché-Delbosc, 1910, p. 439.

11 Nassarre, Fr. Pablo, *Escuela Música, según la Práctica Moderna...*, vol. II, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, 1723, p. 305.

12 Espina, *op. cit.* (nota 3), p. 1.

delimitativa» descrita, el canto puede ser a solo o también a varias voces o varios coros. Los grupos de músicos profesionales se encargan de interpretar polifonía, con tonos polifónicos y policorales. Castillo Solórzano describe un romance polifónico a 8 voces en 2 coros, con una polifonía muy adornada y un carácter virtuosista[13].

Los instrumentos acompañan las intervenciones vocales, y a veces preludian con diferencias y glosas. Aparecen con mayor frecuencia la guitarra y el arpa. También la vihuela de mano —en ocasiones— y la vihuela de arco, instrumentos serios y de carácter grave, ligados a la recreación musical de la Antigüedad, además del laúd, tiorba y lira de arco, éstos en ambientes muy sofisticados e italianizantes. Los instrumentos menos citados son los de tecla[14], y los violines. Los conjuntos de violones acompañan las danzas que rematan el sarao. También hay grupos de composición diversa, con instrumentarios manejados por músicos profesionales contratados, grupos de ministriles o músicos de compañías teatrales que intervienen cerrando algunos saraos con una comedia. En los instrumentos a solo que acompañan los tonos cantados predomina el arpa en manos de las mujeres, y la guitarra para los hombres. No es una regla absoluta, pues tanto damas como caballeros tocan la guitarra, y también los caballeros tocan el arpa. Pero a menudo se asocia el arpa con las damas, y el sitio favorito para su presencia es el estrado, emplazamiento de connotaciones estrictamente femeninas, aparejado a la reclusión doméstica y relacionado con labores de aguja y tertulias. La presencia del arpa en la narrativa de la época contribuye a desmentir en parte su carácter de instrumento eclesiástico, único que Nassarre le atribuye[15].

La danza es otra actividad de gran importancia, y es donde mejor se comprueba la presencia implícita del maestro o maestros de danza, que ha enseñado su repertorio coreográfico a todos los que toman parte en el sarao. Se describen pasos y mudanzas complicadas, *lazos* y *cruzados* inejecutables sin lecciones previas, y se distingue la danza de cuenta de los bailes más populares, alternando unos y otros en la intimidad de una reunión amistosa. La importancia del maestro de danza, sobre todo en saraos reales y aristocráticos, era enorme. Esquivel Navarro enumera el repertorio dancístico propio de los saraos palaciegos, caracterizados por danzas

13 Castillo Solórzano, Alonso de, *Sala de recreación*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1649. (Ed. de Richard F. Glenn y Francis G. Very, University of North Carolina, Estudios de *Hispanófila*, 43, Chapel Hill, 1977, pp. 4-5).

14 Alguna vez se cita un clavicordio en Castillo Solórzano, Alonso de, *Tardes entretenidas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625.

15 Nassarre, Fr. Pablo, *Escuela Música, según la Práctica Moderna...* Vol. I, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, p. 331.

que ya no estaban en boga pero eran imprescindibles en los círculos cortesanos:

> Deben los Maestros saber todos los tañidos y dançaș antiguas, aunque aora no se pratiquen, como son, Españoleta, el Bran de Inglaterra, el Turdión, la Hacha, el Cavallero, la Dama, y otros semejantes, que sirven en los saraos y máscaras que se hazen a su Magestad, y a otros Príncipes[16].

Entre las muchas danzas y bailes ejecutados en el sarao de Juan de Espina aparece el canario, a cargo del virtuoso danzarín Francisco de Sierra. Los maestros de danza de la corte, Antonio de Almenda y Manuel de Frías, intervienen también con lo mejor de su repertorio. La folía se hace presente en un gran despliegue de bailarines al estilo de una máscara[17]. Porque hemos de distinguir entre dos clases de danzas en los saraos. Las primeras son aquellas en las que toman parte exclusivamente los invitados; las segundas son las que están a cargo de un grupo profesional de bailarines con elaboradas coreografías y lujoso vestuario, para finalizar la fiesta con sofisticados divertimentos, máscaras danzadas. Mantener el decoro era indispensable; por ello se empleaban máscaras y disfraces con mantos que preservasen la dignidad de las personas de elevada condición. Sólo en ambientes de gran confianza y amistad se danzaba sin máscara. Sin embargo, las danzas sofisticadas y las máscaras[18] corren a cargo de grupos profesionales, pero acaban por implicar a los invitados a la manera de los *balletti* italianos de principios del XVII y las danzas que rematan el *masque* inglés: los danzarines sacan a las damas y caballeros para hacerlos participar, pasando de simples espectadores a integrantes del divertimento. Así, la danza es uno de los componentes que más dinamizan el sarao, junto con las intervenciones musicales que modelan su estructura y deciden el ritmo de su decurso.

En otras ocasiones se finaliza con la representación de una comedia, con sus preceptivos bailes y entremeses. Así sucede con *El Vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina, como conclusión de uno de los sofisticadísimos saraos descritos en *Cigarrales de Toledo*. El acontecimiento fue de gran interés musical, por unirse a la comedia de Tirso los tonos de compositores presentes en círculos cortesanos, como Juan Blas de

16 Esquivel Navarro, Juan de, *Discursos sobre el arte del Dançado, y sus excelencias, y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, Iuan Gómez de Blas, 1642, fol. 38r.

17 Espina, *op. cit.* (nota 3), *ibíd.*

18 «Máscara» aquí en el sentido de divertimento danzado, no de antifaz.

Castro, Álvaro de los Ríos y Pedro González[19]. Lo habitual era contratar una compañía profesional para una representación particular; a veces representan criados de la casa, convenientemente ensayados, pero los invitados al sarao no suben a las tablas. Si se encarga a alguno de ellos la preparación de una representación teatral, busca y contrata una compañía de actores profesionales.

Otra diversión frecuente en los saraos es lo que podríamos llamar «juegos de sociedad», honorables, y no de truhanes ni de fulleros. El ideal es el recreo honesto, el pasatiempo honrado y lícito, como los preparados por los protagonistas de *Navidad de Zaragoza...*[20] o los que se recogen en las obras de Alonso Ledesma y Alonso Remón[21].

También cabe apuntar brevemente la existencia de los saraos vueltos «a lo divino». En esta línea se inscribe *Deleytar aprovechando,* de Tirso, novela que utiliza «a lo divino» la estructura de las colecciones de novelas enmarcadas, y en la que empieza a aparecer la idea del desengaño[22]. El sarao a San Juan Bautista descrito por Ana Francisca Abarca de Bolea es también un buen ejemplo, con cantos religiosos y narraciones de vidas de santos en sustitución de novelas, comedias, canto y danza[23].

Ya sean saraos «profanos» o bien «religiosos», estas reuniones crean ambientes en los que la educación musical de la época se halla presente de un modo más o menos implícito. Para intervenir cantando a solo o a dúo, tocando diversos instrumentos o danzando, es preciso haber recibido una mínima educación musical. Los protagonistas de los saraos suelen ser de elevada condición, y disponían de maestros para todas las disciplinas que estudiaban; la música y la danza no eran una excepción, y por ello estos personajes lucen sus conocimientos en las reuniones a las que asisten. Ya haya sido con maestros privados contratados al efecto o con una educación musical de carácter informal y amistosa,

19 Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Luys Sánchez, 1624.

20 Aguirre del Pozo y Felizes, Matías de, *Navidad de Zaragoza, repartida en quatro noches...*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1654, p. 2.

21 Ledesma, Alonso, *Juegos de Noche buena moralizados a la vida de Christo, martirio de Santos, y reformación de costumbres. Con unas enigmas hechas para honesta recreación*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1605. Ramón, Alonso, *Entretenimientos y juegos honestos, y recreaciones christianas, para que en todo género de estados se recreen los sentidos sin que se estrague el alma*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1623.

22 Molina, Tirso de, *Deleytar aprovechando*, Madrid, Imprenta Real, 1635. Wilson, Margaret, «Some aspects of Tirso de Molina's *Cigarrales de Toledo* and *Deleytar aprovechando*», *Hispanic Rewiew*, XXII (1954), pp. 20 y 23.

23 Abarca de Bolea Mur de Castro, Ana Francisca, *Vigilia y Octavario de San Juan Bautista*, Zaragoza, Pasqual Bueno, 1679.

los invitados a los saraos gozan de unos conocimientos musicales que exhiben participando en las diferentes diversiones.

El sarao es un espacio en el que se manifiesta la cultura musical de los asistentes, mediatizada por las modas del momento, tanto en la música como en la danza. Es una cultura musical viva y activa, proteica, de inmediato consumo, y una habilidad social indispensable que por algunos momentos integra a los profesionales y los aficionados en los mismos ambientes, rompiendo en ocasiones la separación estamental. El mundo del sarao lleva consigo una cultura musical cambiante y vitalista que involucra a aficionados con profesionales, a maestros con discípulos, en un crisol común.

El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia

Carmen Sanz Ayán

Las leyes contra el lujo y las ordenanzas elaboradas para controlar «el abuso de trajes y otros gastos superfluos» fueron una realidad evidente que, aunque iniciada en tiempos de Alfonso X[1], ocupó con insistencia la totalidad del siglo XVII.

Desde comienzos del reinado de Felipe IV, en que se ordenó la sustitución de la gola por la golilla, y se promulgó —en 1623, dentro de los *Capítulos de Reformación*—, la pragmática que prohibía el oro en los vestidos y los cuellos escarolados, que debían ser sustituidos por valonas llanas[2], las leyes que limitaron el uso de determinadas telas, adornos y vestidos se sucedieron con asiduidad.

La primera pragmática completa sobre el uso de los trajes se emitió el 11 de septiembre de 1657, y en ella se regulaba estrictamente su utilización y forma[3]. Ya en el reinado de Carlos II las cuatro ordenanzas más importantes se decretaron en 1674, 1677, 1684 y 1691[4]. En la redacción de las dos últimas se aclaraba que volvían a publicarse por haber caído en el olvido las directrices anteriores, es decir, porque a pesar

1 El primer ordenamiento conocido en el que se contienen diversas medidas sobre el lujo es el que dio Alfonso X en Sevilla el 27 de febrero de 1256.

2 La polémica teórica desatada respecto al buen o mal uso de determinados complementos en los trajes se reflejó en varios opúsculos editados antes y después de esa fecha que han sido recogidos y estudiados por Profeti, Maria Grazia, «Storia di O. Sistema della Moda e Scritura sulla moda nella Spagna del Secolo d'Oro» recogido en Profeti, M. G., *Importare Letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1993, pp. 27-54.

3 Para un estudio pormenorizado sobre el contenido y la publicación de todas estas ordenanzas contra el lujo véase Sempere y Guarinos, Juan, *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España*. 2 vols. Madrid, Imprenta Real, 1788. Vol. II, pp. 117ss. También Pérez Martín, A., «El Derecho y el vestido en el antiguo Régimen», en Montoya, M.ª I., ed., *II Jornadas Internacionales sobre Moda y Sociedad*. Granada, Universidad, 2001, pp. 263-292.

4 Existen numerosas copias impresas de estas pragmáticas que eran vendidas al público en las imprentas para que todos los que estaban inmersos en el proceso de producción, venta y consumo de trajes pudieran contar con una copia accesible. He manejado para este trabajo la que se encuentra en la Real Academia de la Historia (R.A.H.) 9/37774 (18) y (31) publicada en Madrid en 1691 e impresa en el establecimiento de Juan de Paredes.

de «tener fuerza de ley y pragmática sanción como si fueran hechas y promulgadas en Cortes», no habían sido obedecidas.

Son dos tipos de razones las que suelen esgrimirse para explicar las necesidades que impulsaron a la Corona a emitir durante este período, con más insistencia que nunca, ese género de legislación. Por un lado se argumentan causas de tipo económico: las pragmáticas serían según esta teoría el instrumento de una política mercantilista, y por tanto proteccionista, que pretendía alentar la producción textil interior y combatir la dependencia casi absoluta de los mercados internacionales en todo tipo de productos de lujo. Sus objetivos serían estímulo a la industria interior y ahorro.

Pero de otra parte se insiste en que su intención última consistía en cumplir una función social, que era la de restringir el uso de productos suntuarios a aquellos sectores sociales que, —aún contando con recursos económicos—, no pertenecían al círculo aristocrático. Esta razón se esgrime a lo largo de todo el Antiguo Régimen y queda claramente resumida en el argumento de Campomanes, cuando en el último cuarto del siglo XVIII afirmaba que:

> ...es absolutamente imposible conservar el decoro de la nobleza y de las dignidades entre los hombres si todos se nivelan a un mismo gasto y vestido[5].

Sin embargo, las leyes del mercado se impusieron a las ordenanzas, y, bien fuera a través de la práctica del contrabando o mediante la concesión de licencias de importación a determinados comerciantes[6], aquellos productos de lujo teóricamente prohibidos, particularmente telas y complementos de vestuario, llegaron a las manos de las personas que, con suficiente poder adquisitivo, demandaban aquellos productos para su particular consumo.

Los tejidos prohibidos durante la segunda mitad del siglo XVII eran el brocado, las telas de oro y plata, la seda que tuviera fondo o mezcla de oro y plata bordados, las puntas, los pasamanos, los galones, los cordones, los pespuntes, los botones de oro y plata, y los aderezos de los vestidos que contuvieran aceros, vidrios, talcos, perlas, aljófares y otras

5 Rodríguez Campomanes, Pedro, *Apéndice a la Educación Popular*, Madrid, 1775, Tomo I, p. 447.

6 Sobre el contrabando de productos de lujo y su comercialización en general durante el periodo que nos ocupa véase Herrrero, M., «La política de embargos y el contrabando de productos de lujo en Madrid (1635-1673). Sociedad cortesana y dependencia de los mercados internacionales», *Hispania*, LIX/1 núm 201 (1999), pp. 171-191.

piezas similares que se les parecieran, aunque fueran falsas. En principio la restricción iba destinada a todo género de personas, y sólo quedaba exceptuado el clero en las ceremonias de culto divino.

Los comediantes eran un género de personas que, por su condición social, quedaban excluidos del uso y disfrute de los vestidos suntuosos. Sin embargo, su actividad profesional y el decoro y magnificencia que demandaban muchas de las representaciones teatrales que realizaban requirió la utilización de trajes llamativos y bellos que procuraran una puesta en escena digna y lucida[7]. Los principios estamentales y los de utilidad también chocaban en esta ocasión, y en la letra de la ley se impusieron los primeros a los segundos a través de un artículo específico que se ocupaba de los comediantes y de sus vestidos. Éste se reproduce en las pragmáticas de 1674, 1684 y 1691, y dice así:

> ...Mandamos que la prohibición referida de los trages se entienda también con los comediantes hombres y mujeres músicos y demás personas que asisten en las comedias para cantar y tocar y sólo se les permitan vestidos lisos de seda negros o de colores, como sean de fábrica destos reynos o de los dominios o provincias amigas...

Esta cláusula, entendida —y sobre todo aplicada— literalmente podía ser un atentado directo contra la práctica escénica. El vestido teatral funcionaba como signo de la clase social, la situación o el ambiente que pretendía recrearse[8] en las tablas, y la limitación en ese recurso empobrecía la representación.

Si en las pragmáticas de 1674 y 1684 no hubo ninguna adición a esta orden, en la de 1691 se añadía además un límite temporal a partir del cual los comediantes no podrían hacer uso de ningún vestido que contraviniera la ley:

> Y les damos de término hasta el día del corpus del año que viene de 1692 para el consumo de los vestidos que tuvieren hechos

7 Respecto a la defensa teórica del uso de trajes lujosos en el teatro véase García García, Bernardo J., «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2001), pp. 165-190, en especial pp. 178-180.

8 Sobre la importancia del vestuario en el teatro del Siglo de Oro véanse Díez Borque, José María, «Aproximación semiológica al teatro del Siglo de Oro» en Díez Borque, J. M.ª y García Lorenzo, L. eds., *Semiología del Teatro*. Barcelona, 1995, pp. 50-92, y Ruano de La Haza, José María y Allen, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, 1994, pp. 295-321. También el volumen coordinado por Reyes Peña, Mercedes, *El vestuario en el Teatro Español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico,* 13-14 (2000).

> al presente y excedieren de la regla que ahora se les da. Con declaración que ésta se ha de entender y observar inviolablemente desde el mismo día del Corpus inclusive...

Según estas directrices, el Corpus del 92 en Madrid prometía ser muy pobre en materia de vestuario. Pero, del mismo modo que ocurriera con otros individuos o colectivos a los que el rey concedió permisos especiales para contravenir las normas que la misma Corona había promulgado[9] desde 1692, y dado que en la Orden Real del año anterior se especificaba que a partir del siguiente los comediantes no podían exhibir en los tablados vestidos «ilegales», surgió un decreto de propia mano del rey, fechado el 9 de mayo de 1692 —es decir, poco antes de que expirara el plazo otorgado en la pragmática del 91—, por el que se permitía una prórroga en el uso de aquellos vestidos, y se informaba de la decisión al Consejo de Castilla:

> He resuelto que a las compañías de representantes en Madrid se les permita por otro año hasta el día del Corpus del que viene del Noventa y tres, el uso de los vestidos contra premática que tienen hechos...[10]

Sin embargo la determinación de la Corona era controlar su uso más de lo que lo había hecho en otras ocasiones, y por ello en la misma ordenanza disponía:

> que sólo los puedan traer en las tablas, los sellen y registren a fin de que no puedan hazer otros...[11]

La intención de la Corona parecía clara, y podía tener consecuencias nefastas para la práctica teatral. La renovación de los hatos de comedias era uno de los preceptos básicos para que las compañías ganaran prestigio y continuidad, sobre todo en las representaciones del Corpus. No

9 Es frecuente encontrar este tipo de fenómenos a lo largo de los siglos XVI y XVII, y en especial en las relaciones que los súbditos mantenían con la Real Hacienda. Con frecuencia, para que una determinada ley ya promulgada no tuviera vigencia respecto a un colectivo o un individuo, el rey concedía licencias, muchas veces previo pago, para eximir a esos particulares del cumplimiento del precepto legislativo. Desconozco si en el caso de los comediantes de la Corte medió algún género de pago para conseguir que la pragmática no se aplicara en el año 92 pero, dadas las enormes dificultades de la Hacienda Real en esos momentos, tampoco sería extraño.

10 Agradezco a Agustín de la Granja las noticias que me pusieron en la pista de esta documentación. A.H.N., *Consejos,* Lib. 1277, año 1692, fol. 163.

11 *Ibíd.*

hay duda que la aplicación estricta de la ley hubiera acabado con la práctica escénica en un corto periodo de tiempo, lo que no sucedió; aunque quizá sí debió influir parcialmente en una cierta sensación de decadencia percibida por los contemporáneos.

Tras la orden del 92 comenzó un exhaustivo proceso que dio como resultado una rica documentación que, si en su momento pretendía, como es lógico, hacer recuento de los vestidos «prohibidos» que existían en los entornos teatrales de la corte, y de quienes eran sus poseedores, ofrece para nosotros un interés capital desde varios puntos de vista. En primer lugar da noticias sobre la puesta en escena real —en materia de vestuario—, de las comedias representadas en este periodo, pero además ofrece una aproximación a los recursos materiales de las compañías teatrales asentadas en la Corte y de las personas ocupadas en la actividad teatral por esos años.

El auto emitido por la Sala de Alcaldes de Casa y Corte el 13 de mayo de 1692 ponía en marcha un procedimiento por el que se ordenaba notificar a:

> Agustín Manuel y Damián Polope, autores de las compañías de las comedias de los corrales de esta villa...

que entregaran en la Sala de Alcaldes de Casa y Corte una memoria de los hombres y mujeres que cada uno tenía en su compañía representando en ese momento, y también de los que estaban retirados pero seguían residiendo en la corte, con notificación expresa de sus domicilios para que todos fueran visitados con el fin de hacer recuento y descripción de los vestidos que poseían y que contravenían la ley[12].

Sólo 8 días después, el 21 de mayo, se mandó fabricar un sello especial:

12 A.H.N., *Consejos,* Lib. 1277, año 1692, fol. 164v. «Según las noticias de la *Genealogía,* Agustín Manuel de Castilla «Calancilla», fue el hijo bastardo de Pedro Manuel de Castilla. Estuvo haciendo galanes en Madrid con gran aplauso por haber sido uno de los más célebres representantes que se han conocido en estos tiempos, y fue también autor hasta que murió en Madrid en 1694. Regaláronle mucho los señores que le favorecían por su habilidad pero sus desperdicios y prodigalidad le ponían en estado que a veces no tenía con qué salir a las tablas». Respecto a Damián Polop, fue hijo de Blas Polop y María de Valdés. «Casó por poderes estando en el Escorial con María de Salazar que estaba en Madrid en el año de 1676. Estuvo en Valencia haciendo segundos galanes en año 1676 con la compañía de Manuel Vallejo y después, al siguiente año, volvió a Valencia con la misma compañía haciendo galanes por la muerte de Alonso de Olmedo y después prosiguió esta parte en las compañías de Madrid con mucho aplauso». (Ambas noticias están extraídas de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España,* London, Tamesis, 1985, pp. 132 y 141, respectivamente.)

> ...con un castillo y dos leones a los lados con una corona encima [...] para el efeto de sellar los vestidos a los representantes...[13]

El proceso de sellado se inició el 31 de mayo. A pesar de la voluntad de control por parte de las autoridades del Consejo de Castilla expresadas en este minucioso procedimiento, lo cierto es que varias contingencias podían hacer que parte de los hatos no se controlaran puntualmente, y a veces los representantes

> ...tienen algunos vestidos así por las vacantes de Cuaresma como por los gastos de Corpus empeñados y para poder usar dellos dirán dónde están para que se vean y registren...[14]

En este caso voy a hacer un uso muy parcial de la fuente aludida, refiriéndome sobre todo a los vestidos que poseían y exhibieron algunas de las actrices que en 1692 trabajaban en las compañías de los dos autores citados para representar el Corpus de aquel año. Varias de ellas fueron en algún momento autoras de comedias en solitario. En concreto Teresa de Robles, María de Navas, Sabina Pascual o Eufrasia María de Reina[15]. La información más exhaustiva sobre las actrices es la que proporciona Agustín Manuel de Castilla, pues no sólo indica el orden jerárquico que cada una ocupaba en la compañía, sino que facilitó en la memoria su domicilio en la Corte, tal como se le había solicitado[16]. Formaban parte de su agrupación:

María de Navas	1ª dama	Calle Cantarranas
Sabina Pascual	2ª dama	Calle Cantarranas
Margarita de Zuazo	3ª dama	Calle Huertas
Manuela de la Cueva	4ª dama	Calle Huertas
Ángela de León	5ª dama	Calle Huertas
María de Villavicencio		Calle Cantarranas
Manuela de Lavaña		Calle Cantarranas

Nombraba también como sobresalientes

13 A.H.N., *Consejos*, lib. 1277, fol. 169r.

14 A.H.N., *Consejos,* Lib. 1277, año 1692, fol. 165r.

15 Sobre el periodo en el que fueron autoras de comedias véase Sanz Ayán, C., «Las autoras de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», en Alcalá Zamora, J. y Belenguer, E., coords., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, C.E.P.C. y S.E.N.M., Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales, 2001, vol. II, pp. 543-579.

16 A.H.N., *Consejos*, lib. 1277, fol. 165r. y v.

> ...para las fiestas de S. Mg. y para los papeles que suelen faltar en la fiesta del Corpus y para las enfermedades que suelen acontecer en las compañías de Madrid...

a:

Josefa de San Miguel	Calle Huertas
Francisca de Medina	Calle Huertas
Josefa de San Román	Calle Huertas
Ángela de San Román	Calle Huertas
Alfonsa María	Calle Huertas
María de Morales	Calle Cantarranas
Feliciana de la Rosa	Calle Cantarranas

En total siete mujeres que integraban la compañía, y nueve sobresalientes de las que se disponía cuando era necesario[17].

En el caso de la compañía de Damián Polop se facilita el domicilio, y suponemos que el orden en que se nombraban guardaba cierta relación con la jerarquía que ocupaban en la agrupación[18]:

Eufrasia María de Reina	Calle Atocha
Agueda Francisca	Calle Atocha
Teresa de Robles	Calle Atocha
Paula María	Calle Huertas

17 Había sin embargo doce hombres integrados en el elenco directamente, y sólo un sobresaliente, Joseph de Mendiola, esposo de Francisca Medina. Éstos eran:

Agustín Manuel	1°	Calle de Sta. María	soltero.
Damián de Castro	2°	Calle Huertas	casado y separado de Eufrasia M.ª de Reina.
Gaspar de Olmedo	3°	Calle Huertas	casado con Margarita Ruano.
Francisco del Castillo	4°	Calle Huertas	casado con Ana de Dios.
Carlos Vallejo		Cantarranas.	
Pedro Vázquez		Calle Francos	casado con Antonia Alvarez.
Hipólito de Olmedo	Gracioso	Calle de Sta. María.	
Carlos de Villavicencio	Gracioso	Calle Cantarranas.	
Antonio Ruví		Calle Cantarranas.	
Francisco de Fuentes	Vexete	Calle del Niño	casado con Gerónima de Quirante.
Manuel de Villaflor	Músico	Calle Cantarranas	casado con Sabina Pascual.
Juan Bautista Chavarría		Calle Huertas.	

Incluyo el estado civil de los componentes según noticias extraídas de la genealogía. Nótese que existen pocos matrimonios entre los miembros de la misma agrupación.

18 A.H.N., *Consejos*, Lib. 1277, año 1692, fol. 166.

Josefa de Cisneros	Calle del Niño
Josefa Laura	Calle de Sta. María[19]

Por parte de las autoridades se hicieron dos tipos de recuentos; los de vestidos concretos que iban a ser utilizados para la fiesta del Corpus del 92, y, por otro lado se pidió memoria a los representantes de todos los vestidos que poseían. Esta segunda parte del trabajo resultó mucho más dificultosa que la primera, ya que el encargado de hacer las visitas a los comediantes en sus casas calló enfermo, y los representantes, a pesar de dar la apariencia de colaborar, tampoco facilitaron en exceso la labor.

Por cuestiones de espacio reproduzco en apéndice tan sólo los vestidos que se utilizaron en el Corpus según testimonio de las actrices más importantes, y que parece, según los testimonios, se sometían al sellado por primera vez. (Apéndices I y II.)

A la vista de estos datos parciales, la inmediata conclusión que se extrae del análisis de los listados es la ineficacia de las pragmáticas anteriores. Todos los representantes poseen vestidos en buen estado que contradicen las leyes contra el lujo, lo que nos hace pensar que los habían renovado a medida que se deterioraban, a pesar de las reiteradas prohibiciones.

En segundo término, es frecuente pensar que los vestidos exhibidos por los representantes en las tablas eran de «atrezzo», es decir, falsos en su valor aunque de rica apariencia; pero a la vista de estas descripciones y de otras no incluidas en este trabajo, cuando los adornos y guarniciones de los trajes son falsos, se dice explícitamente en el inventario del mismo modo que se señalan las telas y adornos de calidad. En el caso que nos ocupa predominan los materiales «nobles» sobre los que

19 En esta compañía había trece hombres:

Miguel Ferrer	Músico	Calle Santamaría.
Alfonso Flores	Arpista	Calle Cantarranas.
Damián Polop		Calle de Santamaría.
Gregorio Antonio		Calle de San Juan.
Juan de Cárdenas		Calle de las Huertas.
Manuel de Mosquera		Calle del Niño.
Manuel de Lavaña		Calle de Cantarranas.
Juan Navarro		Casa del Almirante.
Diego Rodriguez		Calle de Santamaría.
Rosendo [¿López?]		Calle de Santamaría.
Juan Francisco Tejera		Calle Cantarranas.
Joseph Garcés		Calle Santamaría.
Cristobal Gómez		Calle Huertas.

no lo eran. Esto corrobora la teoría tantas veces repetida según la cual los «capitales fijos» de las empresas teatrales eran sus hatos.

En tercer lugar hay una relación directa, en el caso de las actrices, entre los vestidos que poseían y su capacidad para convertirse en autoras de comedias en un momento determinado. Son los casos de Teresa de Robles (45 vestidos de comedia declarados en su inventario general) o de Eufrasia María de Reina.

Cabe señalar, por último, que, a pesar del intento de control por parte de las autoridades y de los —aparentemente— estrictos registros, el hecho de que los vestidos permanecieran empeñados o en depósito permitió que muchos de ellos escaparan al control ejercido por la sala de Alcaldes de Casa y Corte. Por esta razón es frecuente encontrar en la realización del inventario expresiones como:

> ...y por no haber traído más vestidos y haber dicho no tener más por ahora se quedó esta diligencia en este estado [es decir, incompleta].

Cabe contemplar la hipótesis de que un intento de control más exhaustivo sobre los vestidos utilizados en las tablas durante la última década del siglo XVII, determinara en cierto modo los repertorios teatrales que podían renovarse en menor medida, al estar condicionados por la utilización de un vestuario que ya existía y que contaba con la imposibilidad legal, —aunque no sabemos si real—, de ser renovado a partir de 1692. Quizá también este precepto legal pudo impregnar los escenarios de esa sensación de decadencia descrita por Bances Candamo para fines de la centuria[20].

20 Bances lamenta el estado del teatro en Madrid, precisamente en la última década del siglo XVII, denunciando entre otras cosas la escasez de estrenos teatrales, no sólo en los corrales, sino en las fiestas del Corpus. Quizá la falta de nuevas obras no estaba sólo condicionada por la escasez de escritores con genio, quizá los repertorios estuvieron determinados en parte por los vestidos que se tenían para representar, *y que legalmente no podían ser renovados*. Sobre esta impresión de Bances *cfr. Theatro de los Theatros*, ed. Moir, D.W., London, Tamesis, 1970, pp. 51-53.

APÉNDICE I: VESTIDOS PARA EL CORPUS DE 1692 EN MADRID, PROPIEDAD DE LAS PRIMERAS ACTRICES DE LA COMPAÑÍA DE DAMIÁN POLOP, SELLADOS SEGÚN REAL DECRETO DE 9 DE MAYO (A.H.N. CONSEJOS LIBRO 1277 FOLS. 172-173)

Eufrasia María de Reina

— Un manto de raso azul y encarnado dorado y negro con encajes de plata al canto de cuatro dedos de ancho.
— Una basquiña de raso color de gredelí arponado de oro, todo de oro y plata de realce.
— Más otra basquiña de raso liso encarnado bordado todo de oro y plata de realce.

Águeda Francisca

— Una basquiña de chamelote celeste con un encaje de a vara de plata y oro.
— Más una basquiña de raso lisa bordada en plumas todo él.
— Otra basquiña de raso color gredellín con una bordadura de gasa de colores cuajado todo él.

Teresa de Robles

— Un vestido de raso flor de Malva bordado todo él de seda verde y blanco cuajado todo él.
— Más otro de raso blanco bordado de sedas.
— Más otro de raso liso encarnado con encaje blanco de cortados.
— Más otro de raso verde listado con dos encajes bordados de plata y tres blancos de cortados con dicho anteado.
— Más otro de raso de oro y plata morado el campo.

Paula María

— Una basquiña de tela verde de oro y plata cuajada de bordadura de Cambray y perfil de oro.
— Una basquiña de chamelote amusco cuajada toda de bordadura de seda blanca.
— Más una basquiña de raso liso encarnado bordada toda de canutillo y perlas falsas.
— Más una basquiña de raso liso de color anteado bajo bordada toda de seda blanca y perfil azul.

APÉNDICE II: VESTIDOS PARA EL CORPUS DE 1692 EN MADRID, PROPIEDAD DE LAS PRIMERAS ACTRICES DE LA COMPAÑÍA DE AGUSTÍN MANUEL DE CASTILLA, SELLADOS SEGÚN REAL DECRETO DE 9 DE MAYO (A.H.N. CONSEJOS LIBRO 1277 FOLS. 170 –171R)

María de Navas

— Primeramente se selló un vestido de raso liso amusco bordado de Cambray con flores grandes hasta los pliegues.
— Más otro vestido de tela de joyas anteado y joyas de plata y oro
— Otro de tela de joyas el campo color de fuego, gallado de encajes blancos todo él de a cuatro dedos.
— Otro de raso liso verde con un encaje grande de cortados de una vara de alto.
— Otro amusco de tela de plata y oro.
— Otro de tela azul con joyas de oro y plata
— Otro vestido amusco con joyas de oro y plata con tres encajes blancos guarnecido
— Otro de tela de oro campo de raso blanco guarnecido con encajes negros de cortados de uno o dos dedos de ancho en arpón.

Sabina Pascual

— Un vestido entero de tela anteada guarnecido de encaje de plata moteado de negro. La basquiña con tres encajes grandes de al menos de a cuarta. Se selló el jubón en una faldilla y la basquiña junto a los pliegues.

Manuela de la Cueva

Una basquiña de tela el campo de color de fuego y flines de oro y seda afelpadas de color «perzeluna».

San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez: dos tentativas poéticas de llegar a lo divino

M.ª Ángeles Sanz Manzano

La obra de San Juan de la Cruz se proyecta sobre toda la poesía española del siglo XX como una luz potente e inextinguible. Los versos del santo de Fontiveros asombraron, iluminaron y guiaron a generaciones sucesivas de poetas de muy distinto credo estético. En medio de ese devenir frenético de movimientos, «istmos», vanguardias y demás corrientes que describe la trayectoria de la poesía contemporánea, la obra de San Juan logró mantener milagrosamente su vigencia.

En los primeros años del siglo, el modernismo, movimiento que sintetiza la novedad que por entonces representaba la poesía parnasiana y simbolista francesa con la mejor tradición lírica española, incluye a San Juan de la Cruz dentro de su selecta lista de poetas clásicos venerados por los jóvenes de entonces: Villaespesa, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez[1]. También en la primera década del siglo XX otro grupo de escritores, la llamada Generación del 98, vuelve sus ojos hacia el santo en busca de solaz para calmar su inquietud espiritual y de magisterio poético para hallar su camino estético[2]. El siglo avanza con su ritmo vertiginoso hasta que, en su segunda década, tiene lugar el advenimiento de una «Segunda Edad de Oro» para la poesía española, de manos del Grupo del 27. De la extensa nómina de poetas que lo integran sorprende constatar la omnipresencia de la figura de San Juan en la obra poética y crítica de la mayoría de ellos. Fascinados por la maravilla que encerraba el reducido número de poemas que dejó el santo, intentaron penetrar en su misterio dejando tras de sí estudios de gran interés. Jorge Guillén dedicó el capítulo «San Juan de la Cruz o lo inefa-

1 El principal precursor y adalid del movimiento en Hispanoamérica y en España, el poeta nicaragüense Rubén Darío, profesó gran admiración a la obra del santo (*cfr.* Watland, Charles D., *La formación literaria de Rubén Darío,* Managua, Ediciones de la «Comisión Nacional para la celebración el centenario del nacimiento de Rubén Darío, 1966, p. 162). No resulta extraño, pues, que aconsejara su lectura a sus jóvenes seguidores.

2 Fue sobre todo Unamuno, quien, llevado por su honda preocupación religiosa, prestó mayor atención a la obra del santo (*cfr.*, por ejemplo, «De mística y humanismo», en *En torno al casticismo,* ed. Luciano González Egido, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 121-146)

ble místico», dentro de su libro *Lenguaje y poesía*[3], al análisis de la obra de San Juan. Más intensa fue aún la labor de Dámaso Alonso, que consagró a la poesía del místico un trabajo monográfico, de título *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*[4], y varios artículos[5]. Otro de los poetas-profesores del 27, Luis Cernuda, también aplicó su saber literario al conocimiento de la obra del santo[6]. Gerardo Diego no pudo por menos que secundar a sus compañeros de generación en este esfuerzo por glosar la obra del místico en varios artículos[7]. El poeta, considerado por la crítica como epígono del grupo del 27, Miguel Hernández, también sucumbió gustoso al influjo de San Juan de la Cruz. Autodidacta y lector voraz de los clásicos, los libros del poeta de Orihuela dejan entrever la huella del santo[8].

En los años previos al estallido de la Guerra Civil, el denominado «Grupo del 36», encabezado por poetas como Leopoldo Panero, Luis Rosales, Gabriel Celaya, Luis Felipe Vivanco y Vicente Gaos, prolongan, a través de sus libros de verso, y, en ocasiones, también a través de su obra de reflexión crítica[9], la «presencia» de San Juan en la poesía española contemporánea[10]. Tras la guerra, la generación de poetas que cumple con la difícil misión de trasladar a sus versos el dolor de un país desgarrado prosigue con la mirada puesta en el santo de Ávila[11]. Entre este grupo de escritores de los años 40 destaca por su fervor san-

3 Madrid, Alianza, 1972, pp. 73-109.

4 Madrid, Aguilar, 1958.

5 «Sobre el texto de «Aunque es de noche»», *Revista de Filología Española,* 26 (1942), pp. 490-494 y «El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz», *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 219-305.

6 El santo de Fontiveros es uno de los autores abordados en su estudio «Tres poetas clásicos», en *Prosa completa,* Madrid, Barral Editores, 1975, pp. 746-776.

7 «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz», *Escorial,* 9 (1942), pp. 163-186 y «La naturaleza y la inspiración poética en San Juan de la Cruz», *Revista Española,* 108-109 (27, 1968), pp. 311-319.

8 El influjo de San Juan se hace especialmente apreciable en *El rayo que no cesa* (1936), libro en el que Miguel Hernández vierte en sonetos sus impulsos eróticos y místicos (*cfr.* Agustín Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado,* Madrid, Planeta, 1992, pp. 180-185).

9 Es el caso de Gabriel Celaya en su estudio «La poesía de vuelta en San Juan de la Cruz», en *Exploración de la poesía,* Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, pp. 153-198.

10 De rastrear la huella de San Juan en los poetas del 36 se ha ocupado Pilar Palomo en «Presencia sanjuanista en la poesía española actual», en *Simposio sobre San Juan de la Cruz. Ponencias,* Ávila, MIJAN, Artes Gráficas, 1986, pp. 131-150.

11 De buscar el eco de los versos del santo en los poetas de la postguerra se ha encargado Encarnación García Valladares en «Resonancias sanjuanistas en la poesía española de postguerra, con especial atención a la obra de José Ángel Valente», en *Actas del congreso internacional sanjuanista,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I (Filología), pp. 465-481.

juanista Blas de Otero. Su primer libro de versos, publicado en el año 1942, cuando se conmemoraba el cuarto centenario del nacimiento del santo, lleva por título *Cántico espiritual* en homenaje a San Juan. En las décadas que siguen, desde los años 50 hasta finales de siglo, las sucesivas generaciones poéticas han mantenido viva la influencia del místico. Poetas capitales como Carlos Bousoño y José Ángel Valente realizaron una lectura tan apasionada como lúcida de la obra de San Juan[12].

De entre este listado inacabable de poetas ungidos por la gracia de la poesía del santo voy a fijar mi atención en uno de los nombres citados: Juan Ramón Jiménez. Figura central de la poesía española contemporánea, su trayectoria discurre por la primera mitad del siglo XX[13], y su magisterio se prolonga desde el «Grupo del 27» hasta las generaciones de la posguerra. Juan Ramón se ajusta con precisión al perfil, tan frecuente en el siglo XX, del creador reflexivo capaz de analizar con sabiduría la obra propia y ajena. De este ejercicio de «crítica paralela» a la creación surgió una extensa obra en prosa que contiene alguna claves valiosas para determinar el sentido y el alcance de San Juan en la obra poética del andaluz.

Al autor de *Platero y yo* le preocupaba sobremanera determinar las fuentes de las que se nutría su poética, y, en consecuencia, consagró muchos de sus esfuerzos como crítico a tal fin. Era consciente de que su estética era deudora de una tradición sin la cual no hubiera sido posible la profunda renovación lírica que llevó a cabo en su obra[14]. Sin embargo, el poeta se mostró extremadamente selectivo a la hora de elaborar

12 No en vano sus estudios forman parte de cualquier bibliografía selecta del santo. A Carlos Bousoño se le deben los trabajos «San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo» en *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos, 1966, pp. 182-204, y «Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz», *Simbolismo,* ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, pp. 67-94. Por su parte, José Ángel Valente realiza dos estimables aportaciones al conocimiento del místico en «La hermenéutica y la cortedad del decir», en *Las palabras de la tribu,* Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 61-69 y en «San Juan de la Cruz, el humilde sin sentido» en *La piedra y el centro,* Madrid, Taurus, 1983, pp. 61-64.

13 Sus primeros libros, *Ninfeas* y *Almas de violeta,* se publican en 1900, coincidiendo con la llegada del nuevo siglo. La última de sus obras publicadas en vida del poeta, su *Tercera Antología,* apareció en 1957, un año antes de su muerte. Entre estas dos fechas media la publicación de un gran número de obras, algunas de las cuales (*Diario de un poeta recién casado, Eternidades, Piedra y cielo*) influyeron decisivamente en el rumbo de la poesía contemporánea (Una síntesis de la trayectoria poética juanramoniana puede encontrarse en Aurora de Albornoz y Antonio Campoamor González, «Cronología de Juan Ramón Jiménez», en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez,* ed. Pilar Gómez Védate, Universidad de Puerto Rico, 1981, pp. 7-18).

14 En uno de sus aforismos afirma Juan Ramón: «No puede haber personalidad sin tradición» (*Ideolojía (1897-1957) Metamórfosis, IV,* Barcelona, Anthropos, 1990, p. 636, núm de aforismo 3636). En otro, el poeta se muestra aún más explícito: «La tradi-

la lista de clásicos españoles de los que se reconocía heredero. Entre los autores salvados en éste, su particular, «donoso escrutinio», tan sólo figuran Jorge Manrique, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, y, por supuesto, San Juan de la Cruz[15].

Juan Ramón indaga en su memoria hasta encontrar el momento en el que tuvo lugar su primera lectura de la obra del santo. Recuerda, entonces, que tan importante suceso se produjo siendo todavía un niño, en el año 1893, durante su etapa de escolar en el colegio «San Luis Gonzaga» de los jesuitas del Puerto de Santa María[16]. El libro que sus maestros utilizaban para las clases de literatura, *Manual de retórica y poética*[17], contenía abundantes citas de autores clásicos latinos (Quintiliano, Cicerón, Virgilio, Horacio) y de autores del Siglo de Oro español: además de San Juan, sus páginas contenían fragmentos de la obra de Góngora, Cervantes y Quevedo. Considerando que a sus doce años, Juan Ramón sintió nacer dentro de sí una inclinación hacia la vida religiosa[18] y que todavía no vislumbraba con claridad su destino como poeta, es fácil deducir que su primera lectura de los versos de San Juan le conmovieron más por el fervor religioso que encerraban que por la perfección de su estilo.

En las cualidades estéticas de la escritura del santo le harían reparar pocos años después sus maestros modernistas. En 1900, Juan Ramón viaja a Madrid para «luchar por el modernismo», atendiendo a la invitación que le cursan Villaespesa y el mismo Rubén Darío. Al entrar en contacto directo con los círculos modernistas, descubre que uno de los poetas venerados por los jóvenes de entonces era San Juan de la Cruz[19]. Los precursores de la nueva poesía trataron de rescatar la obra lírica de

ción es fundamento útil sólo a los que tienen futuro, y que sólo llevando la tradición al futuro puede ser o es tradición. En los que no van al futuro, es letra muerta» (*ibíd.*, núm de aforismo 3625).

15 *Cfr. Juan Ramón de viva voz, I,* ed. Manuel Ruiz-Funes Fernández, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 283 y *La corriente infinita,* ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961, p. 158.

16 Contaba Juan Ramón por aquel entonces con doce años de edad. Han reconstruido y estudiado este período de la formación de Juan Ramón sus dos principales biógrafos, Antonio Campoamor (*Juan Ramón Jiménez. Nueva biografía,* Sevilla, Edición Especial homenaje de *El Correo de Andalucía,* 2001, pp. 21-30) y Graciela Palau de Nemes (*Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez,* Madrid, Gredos, 1974, pp. 44-65), así como Javier Blasco Pascual en su estudio *Poética de Juan Ramón Jiménez: Desarrollo, contexto, sistema,* Salamanca, Universidad, 1981, pp. 60-62.

17 Jerez de la Frontera, El Guadalete, 1890. Su autor era Nicolás Latorre y Pérez.

18 A. Campoamor se refiere en su biografía del poeta al despertar de una vocación sacerdotal que, sin duda, fue muy fugaz, *op. cit.* (nota 16), p. 28.

19 *Cfr. Conversaciones con Juan Ramón Jiménez,* San Juan de Puerto Rico, Ediciones de la Torre, 1959, p. 50.

San Juan; obra que, a juicio suyo, había sido injustamente olvidada durante los siglos XVIII y XIX[20]. Juan Ramón no sólo se dejó contagiar por esta corriente de entusiasmo sanjuanista, sino que él mismo se complació en seguir fomentando la lectura de la obra del santo entre sus «compañeros de jeneración» y también «entre los jóvenes que venían detrás de *él*»[21].

Tras estas primeras lecturas de San Juan, el poeta andaluz inicia una detenida relectura de la obra completa del santo entre 1905 y 1912, años en los que permanece retirado en su Moguer natal. Cuenta Juan Ramón cómo, en completa paz y soledad, lejos del bullicio de la vida literaria madrileña, se sumió con auténtico deleite en la obra de los clásicos españoles. San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León, llamados por el andaluz «poetas de espacio y tiempo jenerales»[22], llenaron aquellas horas y aquellos días en los que se fue consolidando su poética. Incluso dejó detallados los libros de los que se sirvió para sus lecturas. Se trata de la colección «Biblioteca de Autores españoles» de la editorial Ribadeneyra[23]. El tomo vigésimo séptimo albergaba la obra completa de San Juan[24].

En 1908, la huella del santo se hace, por fin, explícita en la obra del andaluz al elegir éste un verso del *Cántico espiritual* —«*La soledad sonora*»— para dar título a un poemario. San Juan se convertirá desde entonces y ya para siempre en lectura constante. Ejemplares de la obra del santo habrían de acompañar al poeta durante toda su vida, allá donde quiera que fuese. Su figura sería además objeto constante de su refle-

20 El poeta señala: «[...] los modernistas encuentran en el siglo XVI un hombre humilde que luego había de ser un santo de la Iglesia Católica, un hombre casi secreto, un místico auténtico, que en los siglos XVIII y XIX no había sido muy considerado, caso semejante en este aspecto al de su contemporáneo el Greco» (*Alerta,* ed. J. Blasco, Salamanca, Universidad, 1983, p. 95).

21 *Cfr. op. cit.* (nota 20), p. 96. En esta ocasión, como en todas las que se reproduzcan literalmente palabras de Juan Ramón, se respetará su peculiar ortografía.

22 *Cfr. El trabajo gustoso,* ed. Francisco Garfias, México, Aguilar, 1961, p. 231.

23 *Ibíd.*

24 Como he podido verificar en un ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura SA 860 BAE 27), el tomo comprendía: un prólogo, titulado «Vida y juicio del venerable San Juan de la Cruz», y las siguientes obras del santo: *Subida al Monte Carmelo, Noche oscura del alma, Cántico espiritual,* y *Llama de amor viva* –estas tres acompañadas de sus correspondientes comentarios en prosa– «Instrucción y cautelas que ha menester traer siempre delante de sí el que quisiere ser verdadero religioso y llegar a muy grande perfección», «Avisos y sentencias espirituales», un conjunto de coplas, canciones y romances bajo el título «Devotas poesías hechas a diferentes asuntos», «Cartas espirituales a diferentes personas» y «Censura y parecer que dio el beato Padre sobre el espíritu y modo de proceder en la oración de una religiosa de su orden».

xión, si bien siempre en términos encomiásticos, destacando su obra como uno de «los mayores logros líricos de nuestro idioma»[25].

Ahora bien, dentro de la larga trayectoria del poeta, que se extiende desde 1896 hasta 1956, el influjo de San Juan adquiere mayor relieve y significado en su última etapa, y, en concreto, en su obra *Dios deseado y deseante*[26]. Con este título proyectó Juan Ramón un gran libro de verso que habría de constar de varias secciones. Aunque el poeta tenía el propósito de terminar la obra en el año 1950[27], tan sólo una parte de la misma, *Animal de fondo,* vio la luz en 1949[28]. El libro, tal como fue concebido por su autor, jamás llegaría a ser terminado. Los poemas que forman esta versión incompleta del libro bastan para mostrar el eco de la obra del santo en la escritura juanramoniana. Interesa preguntarse, ahora, cuál fue el tipo exacto de influencia que ejerció San Juan sobre el poeta andaluz en estos últimos años de su vida creativa. ¿Acaso Juan Ramón le imitó, entendiendo por imitación la traslación a su propia obra de aspectos formales y temáticos de la de San Juan? El poeta andaluz no hubiera podido proceder de esta manera sin encontrarse con serios obstáculos. Los cuatro siglos que separan la trayectoria de los dos poetas abren un profundo abismo entre ambos. Para empezar, la configuración estética de la obra sanjuanista es diametralmente distinta a la de la juanramoniana. A juicio de Fernando Lázaro Carreter, San Juan sintetizó en su poesía la tradición grecolatina, la bíblica (sobre todo, a través de la traducción de los salmos), la italianizante, la cancioneril y la popular (canciones, villancicos, endechas, romances), sin olvidar, claro está, el influjo de Garcilaso[29]. Por su parte, Juan Ramón forja su estéti-

25 *Cfr. Ideolojía II (Metamórfosis, IV)*, ed. Emilio Ríos, Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998, p. 44; núm de aforismo 4303.

26 En este punto incide Antonio Sánchez Barbudo, que ve en «la poesía de San Juan de la Cruz» el único «antecedente» posible de *Dios deseado y deseante* (Introducción a su edición de *Dios deseado y deseante,* Madrid, Aguilar, 1964, p. 20). También otro gran estudioso de la obra juanramoniana, Antonio Sánchez Romeralo, coincide en señalar el último tramo de producción del poeta como el más directamente influido por San Juan (*cfr.* Sánchez Romeralo, Antonio, «En torno a la Obra última de Juan Ramón Jiménez», en *Actas del congreso internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez,* celebrado en La Rábida durante el mes de junio de 1981, Diputación de Huelva, 1983, vol. 1, p. 71).

27 Así lo afirma en una carta dirigida el 5 de noviembre de 1949 a Galtier (*cfr.* Crespo, Ángel, «Prólogo» a su edición de *Animal de fondo,* Madrid, Taurus, 1981, p. 25).

28 Esta primera edición apareció en Buenos Aires en la Imprenta López. Se trata de una edición bilingüe en francés y español. La traducción de los poemas al francés fueron confiadas por Juan Ramón al poeta Lisandro Z. D. Galtier.

29 *Cfr.* «Poética de San Juan de la Cruz», en *Actas del congreso internacional sanjuanista,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, vol. I (Filología), pp. 25-45.

ca asimilando elementos procedentes del modernismo, el simbolismo, las vanguardias y la lírica popular española, para conducirla, definitivamente, hacia su ideal de «poesía pura»[30].

Si la formación estética de los dos poetas era divergente, ¿qué decir de su pensamiento religioso? Cierto es que con frecuencia se ha utilizado la denominación «poesía mística» para definir tanto la obra del santo como el libro de Juan Ramón *Dios deseado y deseante.* Sin embargo, el concepto de «Dios» no puede ser más distinto en cada uno de los dos poetas. El «Dios» con el que San Juan aspira a unir su alma es el Dios cristiano, el Dios de los Sagradas Escrituras. Tanto celo puso el santo en orientar cada uno de sus versos y cada uno de los párrafos de sus comentarios en prosa a los dictados de la Iglesia que, como afirma Jorge Guillén, no es posible acusar al místico de «ningún abandono o posibles desvíos de la ortodoxia»[31].

El «dios» de Juan Ramón surge, sin embargo, como rechazo al «Dios» que le enseñaron a adorar sus maestros jesuitas[32]. El poeta se rebela contra esta idea de la divinidad y opta por forjarse la suya propia. Si San Juan reconoce a su Dios como «creador» de todo lo existente, el «dios» de Juan Ramón es, por el contrario, un «dios creado» por él mismo. No existe ni antes del poeta ni fuera del poeta. Juan Ramón liga la existencia de su «dios» a la suya propia. Es el suyo un «dios» «inmanente», un «dios-conciencia» que mora en su propio interior[33]. Para no dejar dudas sobre tan importante cuestión, Juan Ramón abre *Dios deseado y deseante* con estos versos:

30 Para un completo estudio de la poética de Juan Ramón, sus fuentes, su evolución y su progresivo avance hacia la consecución de la poesía desnuda y esencial véase Blasco Pascual, J., *op. cit.* (nota 16).

31 *Cfr.* «San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972, p. 88.

32 En unas «Notas» escritas, a modo de prólogo, para el libro *Dios deseado y deseante* afirma Juan Ramón: «[...] una de las luchas diarias de mi adolescencia, y sobre todo después de salir del colegio de los jesuitas, ha sido y sigue siendo pensar en Dios sin todo ese aparato y achaque que le han puesto los hombres durante tantos siglos, sobre su inefabilidad. Yo querría que, al decir yo «Gracias, Dios» [...], no me representara un ídolo, un ente idolátrico, un abuelo con barbas, raya en medio y una bola en la mano, ni un ojo en un triángulo, ni la trinidad con su paloma, ni el cordero con su banderita, etc.» (Cito por Carlos del Saz-Orozco, *Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Razón y fe, 1966, p. 194).

33 Esta concepción de «dios» deja traslucir la herencia krausista recibida por el poeta en su juventud (*cfr.* Blasco Pascual, J., «Introducción» a *Antología poética,* Madrid, Cátedra, 1993, p. 96).

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.
(...)[34].

Sin embargo, pese a mediar tan grandes diferencias entre los dos poetas, los versos de *Dios deseado y deseante* siguen indicando, de manera obstinada e incontestable, que el aliento de San Juan está presente en el libro. Descartada la posibilidad de que la influencia del santo sea de imitación, todo apunta a que debe tratarse de un tipo de influencia más sutil, más profunda, más honda. Y es que Juan Ramón encontró en la obra del santo un hallazgo de mayor trascendencia: en sus lecturas continuas de la *Noche oscura del alma,* de *El cántico espiritual,* de la *Llama de amor viva* o de otros poemas de San Juan, el poeta andaluz descubrió que, cuatro siglos antes que él, un poeta español ya había encontrado y recorrido el camino poético que conduce a lo absoluto[35]. Precisamente, llegar a lo absoluto tomando la poesía como única vía era el objetivo que se había trazado en su libro *Dios deseado y deseante*[36]. Puesto que ahora sabía que otro poeta antes que él había culminado con éxito esta empresa, debía aprovechar su «ejemplo» y recoger las claves de acceso a lo divino que encerraba su obra[37]. Con este fin, Juan Ramón

34 *Dios deseado y deseante, op. cit.* (nota 26), p. 49. Estas palabras fueron recibidas por algunos críticos con gran escándalo. Se acusó al poeta de narcisista, soberbio y anticristiano (véase Á. Crespo, «Introducción» a *Animal de fondo, op. cit.* (nota 27), pp. 30-31)

35 De entre el conjunto de poemas sueltos atribuidos a San Juan, el poeta andaluz sintió en sus últimos años una gran fascinación por el titulado «Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe». En particular quedaron grabados en su mente los versos: «Que bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche». En una conversación mantenida con Ricardo Gullón el 3 de diciembre de 1953, Juan Ramón, refiriéndose a este «cantar», comenta: «Este poema [...] se refiere a la Eucaristía, pero cuanto dice lo mismo puede aplicarse a la poesía, a la verdad y a la belleza. Es un ejemplo de poesía inefable» (*op. cit.* (nota 19), pp. 107-108). El poeta vuelve a glosar estos mismos versos en *El trabajo gustoso, op. cit.*, p. 47.

36 En las «Notas» escritas para este libro, declara Juan Ramón: «Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios» (*Dios deseado y deseante, op. cit.* (nota 26) p. 133).

37 En parecidos términos, define A. Sánchez Romeralo el influjo que San Juan ejerció sobre el «último Juan Ramón»: «La influencia poética de San Juan (que es influencia de ejemplo y sugestión, y no influencia de imitación) me parece honda y varia.

analizó con minuciosidad el trazado del camino a lo absoluto recorrido por San Juan en sus versos. Para asegurarse de que su poesía seguía el mismo rumbo, contrastó, tramo por tramo, el itinerario poético del santo con el suyo propio.

Comienza tratando de determinar cuál es el punto de partida, o mejor aún, el impulso inicial que mueve a San Juan a emprender su vuelo hacia lo divino. En estos versos de la *Noche oscura del alma* encuentra Juan Ramón la siguiente descripción de la fuerza que eleva al santo de Fontiveros:

> En la noche dichosa
> en secreto que nadie me veya
> ni yo miraba cosa
> sin otra luz y guía
> sino la que en el coraçón ardía[38].

La fuerza que arrastra a San Juan era interior y de naturaleza irracional. El santo no la sitúa en su entendimiento sino en su «coraçón». Al compararla con la que activa su alma, Juan Ramón se percata de su gran similitud. También él se siente impulsado por un fuego interno que consume y domina su voluntad al margen de su razón. Por eso coincide con San Juan en la utilización constante de imágenes relacionadas con el fuego y la luz. En *Dios deseado y deseante,* Juan Ramón dice sentir dentro de sí «un ascua roja / con resplandor de aire inflamado azul» y «olas de conciencia en luz»[39].

Como en San Juan, este impulso irrefrenable e irracional es deseo de querer fundirse con la divinidad[40]. Siguiendo con su indagación en la poesía del santo, Juan Ramón reconoce rasgos propios en la idea de lo divino de San Juan, si bien es cierto que antes le ha sido preciso descargar al «Amado» de toda la significación doctrinal que el santo le asigna en sus comentarios en prosa. Desnudo el «Amado» de toda su carga religiosa, y convertido únicamente en una invocación a lo absoluto, Juan Ramón descubre que San Juan atribuye a la divinidad los mismos do-

Yo diría que llegó a existir entre ambos poetas algo así como una *congenialidad*» (*op. cit.* (nota 26), p. 71).

38 Cito por *Cántico espiritual. Poesías,* ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Alhambra, 1979, p. 335.

39 *Dios deseado y deseante, op. cit.* (nota 26), pp. 52-53.

40 No en vano, la definición de la poesía que realiza Juan Ramón bien podría valer para describir la experiencia mística de San Juan. Sirvan de ejemplo estos dos aforismos del poeta: «Poesía, estado de gracia» (*Ideolojía, op. cit.* (nota 14), nº de aforismo 1751, p. 291) y «Poesía, contemplación y creación, éstasis y dinamismo en un solo y verdadero acto» (*Ideología, op. cit.* (nota 14), nº de aforismo 1752, p. 291).

nes que él a su «dios deseado y deseante». El primero de todos es el don de la «belleza». El «Amado» de la poesía de San Juan es «hermosura», y, aún más, «hermosura» que se derrama y expande a todo. A la estrofa quinta del *Cántico* pertenecen estos versos de San Juan:

> Mil gracias derramando
> pasó por estos sotos con presura;
> y yéndolos mirando,
> con sola su figura
> vestidos los dexó de hermosura[41].

Por su parte, Juan Ramón, en las «Notas» escritas para su libro *Dios deseado y deseante*, define a su «dios» como «conciencia única, justa, universal de la belleza»[42]. En uno de sus poemas canta, como hiciera San Juan, el poder transformador de la «belleza» de su «dios»:

> El sol, el azul, el oro eran,
> como la luna y las estrellas,
> tu chispear y tu coloración completa[43].

El segundo de los dones que comparte el «Dios» de San Juan con su «dios deseado y deseante» es el de la inefabilidad. El absoluto con el que ambos poetas aspiran a unirse ni puede conocerse por medio de la razón humana ni puede expresarse por el lenguaje. En uno de sus momentos de contemplación de la divinidad, San Juan confiesa su perturbación:

> Entréme donde no supe,
> y quédeme no sabiendo,
> toda ciencia trascendiendo[44].

Idéntico desconcierto siente Juan Ramón ante la inmensidad de un «dios» que todo lo desborda:

> Todos los moldes llenos
> estuvieron de ti; pero tú, ahora,

41 *Cántico espiritual. Poesías, op cit.* (nota 38), p. 122.

42 *Dios deseado y deseante, op. cit.* (nota 26), p. 131.

43 *Dios deseado y deseante, op. cit.* (nota 26), p. 112. Esta identificación de la divinidad con la belleza pone de manifiesto el común platonismo que subyace en el pensamiento de los dos poetas. En San Juan, este aspecto ha sido destacado por F. Lázaro Carreter en «Poética de San Juan de la Cruz», *op. cit.* (nota 29), p. 37, y en Juan Ramón, ha merecido el comentario de M.ª Luisa Amigo, en *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez,* Universidad de Deusto, 1987, p. 36-38.

44 *Cántico espiritual. Poesías, op. cit.* (nota 38), p. 338.

no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia
que no admite sostén,
que no admite corona,
que corona y sostiene siendo ingrave[45].

En definitiva, ambos poetas llegan a la misma situación límite, la más extrema a la que puede verse abocado un poeta: la de tener que expresar lo inexpresable. Si el lenguaje regulado por la razón se muestra incapaz de dar noticia cierta de la divinidad, no hay más opción que inventar un nuevo lenguaje irracional e ilógico. Y ambos poetas coinciden en elegir los «símbolos» como la única forma de expresión de lo inefable[46]. El «símbolo» se basa en la asociación «irracional y subjetiva» de dos elementos. No es preciso que exista entre ellos ninguna semejanza lógica, basta con que el poeta perciba algún tipo de «semejanza emocional»[47]. Así pues, mediante «símbolos» la divinidad puede asociarse, sin las restricciones que impone la razón, con todo lo existente, desde la naturaleza hasta el amor. Aunque no exista un «símbolo» total capaz de definir y acotar lo divino, en cada uno (la «llama», la «noche», el «agua») se van sugiriendo y desgranando sus atributos[48].

Que Juan Ramón, un poeta del siglo XX, heredero en buena medida de la poesía simbolista francesa de finales del siglo XIX, adopte este procedimiento, no sorprende en absoluto. Lo verdaderamente extraordinario es que un poeta del siglo XVI consiga, sin modelos estéticos, sin antecedentes, insertar en su poesía símbolos tan desasidos y liberados de la razón[49]. El propio Juan Ramón fue el primero en sorprenderse de la «modernidad» que encierra la poesía de San Juan, hasta el punto que no dudó en considerar al santo como el primer simbolista[50].

45 *Dios deseado y deseante, op. cit.* (nota 26), p. 50.

46 Con estas palabras resume el poeta andaluz este complejo proceso: «Poesía inefable existe. La poesía es una tentativa de aproximarse a lo absoluto, por medio de símbolos [...] ¿Qué es Dios sino un temblor que tenemos dentro, una inmanencia de lo inefable? Los místicos lo hacen, o al menos intentan hacerlo, y lo mismo procura a su manera cada cual, interpretándolo a su modo» (*Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, op. cit.* (nota 19), p. 108)

47 Para una rigurosa definición de los «símbolos» en poesía véase Bousoño, C., «Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz», *op. cit.* (nota 12), pp. 69-80.

48 Cito una pequeña muestra de los «símbolos» compartidos por los dos poetas.

49 No es extraño, por tanto, que C. Bousoño califique al poeta de Ávila de «revolucionario». «Es asombroso —prosigue el crítico— que San Juan, en el siglo XVI, haya podido ejecutar por sí solo tan gigantesca y radical enmienda a la estética de su tiempo, vuelta por él rigurosamente del revés» (*op. cit.* (nota 12), p. 92).

50 *Cfr. El Modernismo. Notas de curso (1953)*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Visor Libros, 1999, p. XXX, nota 34.

Tras todo lo dicho, queda puesta de manifiesto la vigencia de la poesía de San Juan en los líricos contemporáneos. Juan Ramón Jiménez, referente ineludible de la poesía del siglo XX, demuestra que el influjo ejercido por el santo vence el paso de las centurias. En sus versos, el poeta andaluz encuentra algo más que una cumbre de la poesía del XVI: halla a uno de los poetas pioneros en lengua castellana en la búsqueda de lo absoluto.

Bibliografía

Blasco Pascual, Javier, *Poética de Juan Ramón Jiménez: Desarrollo, contexto, sistema,* Universidad de Salamanca, 1981 (2ª ed. 1997).

Bousoño, Carlos, «Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz», en *El simbolismo,* ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, pp. 67-94.

García Valladares, Encarnación, «Resonancias sanjuanistas en la poesía española de posguerra, con especial atención a la obra de José Ángel Valente», en *Actas del congreso internacional sanjuanista,* vol. I (Filología), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 465-481.

Guillén, Jorge, «San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en *Lenguaje y poesía,* Madrid, Alianza, 1972, pp. 73-109.

Jiménez, Juan Ramón, *Dios deseado y deseante,* ed. Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Aguilar, 1964.

— *Ideolojía (1897-1957) (Metamórfosis, IV)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990.

— *Ideolojía II (Metamórfosis, IV)*, ed. Emilio Ríos, Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.

Juan De La Cruz, San, *Cántico espiritual. Poesías,* ed. Cristóbal García Cuevas, Madrid, Alhambra, 1979.

Lázaro Carreter, Fernando, «Poética de San Juan de la Cruz», en *Actas del congreso internacional sanjuanista,* vol. I (Filología), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 25-45.

Palomo Vázquez, M.ª del Pilar, «Presencia sanjuanista en la poesía española actual», en *Simposio sobre San Juan de la Cruz. Ponencias,* Ávila, MIJAN, Artes Gráficas, 1986, pp. 131-150.

Sánchez Romeralo, Antonio, «En torno a la Obra última de Juan Ramón Jiménez», en *Actas del congreso internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez,* celebrado en La Rábida durante el mes de junio de 1981, 2 vols, Huelva, Diputación de Huelva, 1983, pp. 65-82.

A vueltas con González de Salas*

Jesús Sepúlveda

Pese a que últimamente diferentes quevedistas han llevado a cabo una profunda revisión del papel que jugó José Antonio González de Salas en la edición póstuma de las poesías de Francisco de Quevedo de 1648[1], y pese a que sus posiciones coinciden en asignar al erudito una relevancia mucho menor que la reconocida mayoritariamente hasta ahora, merece la pena, a mi modo de ver, profundizar en el problema, con el objeto de precisar aún más el alcance de sus intervenciones en el plano material de la impresión y de comprobar si éstas se proponían condicionar la fruición del texto. Mi punto de partida serán, por consiguiente, las conclusiones a las que han llegado los mencionados estudiosos, que pueden resumirse en las siguientes palabras de Rodrigo Cacho: «González de Salas parece [...] haber tenido a su disposición un original muy cuidado de las composiciones quevedianas, aunque incompleto. Esto puede explicar la calidad textual de los versos del *Parnaso*, casi siempre versiones definitivas revisadas por el autor, y también su interrupción en la *Musa VI*», de suerte que «el papel de González de Salas como editor del *Parnaso* parece haber sido bastante menos destacado de lo que él afirmaba [...], su labor se centró en aspectos muy puntuales y no tuvo que alterar demasiado la estructura general de la obra planeada por Quevedo»[2].

Estas consideraciones, con todo, evidencian un claro desajuste entre el estatuto que reivindica el erudito y su papel efectivo como editor del *Parnaso*; incongruencia que, de alguna manera, habrá que explicar. Si,

* Pude llevar a cabo las investigaciones necesarias para iniciar y desarrollar el presente trabajo durante el verano de 2001 gracias a una beca de la Hispanic Society of America. Conste aquí mi profundo agradecimiento a la institución y muy especialmente a su presidente Theodore S. Beardsley Jr.

1 Citaré sólo a Rey, Alfonso, «Estudio introductorio» a Quevedo, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia)*, edición crítica y anotada por A. Rey, Madrid, Támesis, 1999²; Fernández Mosquera, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 329-353, y Cacho Casal, Rodrigo, «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universatario Orientale. Sezione Romanza*, XLIII, 2 (2001), pp. 245-300.

2 Cacho Casal, *op. cit.* (nota 1), pp. 253 y 296.

en efecto, el número y la calidad de sus intervenciones distara mucho de reflejar la importancia que él mismo les atribuye en diferentes ocasiones, no quedaría más remedio que tacharlo de jactancioso y afearle una vanagloria que, en última instancia, menoscababa los méritos del mismo Quevedo. Así lo han hecho numerosos investigadores, que han recordado, analizando sus demás obras, que González de Salas no se para en barras a la hora de celebrar sus propios méritos, ya fuera para enaltecer su labor textual en la edición del *Satiricón* de Petronio, ya para alabar sus propias traducciones o su comentario a la *Poética* de Aristóteles[3]. No es de extrañar, por consiguiente, que su innata vanidad lo llevara a declararse como el más estrecho confidente de Quevedo y su amigo más fiel[4].

Pese a todo, y aun dando por descontada su excesiva arrogancia, tampoco parece justo desacreditarlo por completo, aun cuando, como ya se ha visto, sus manipulaciones del *corpus* editado fueran mucho menores que las insinuadas. En realidad, toda vez que esta circunstancia ya ha quedado sancionada, poco importaría salvar, por decirlo así, su honradez intelectual y tratar de recobrar parcialmente la credibilidad de su palabra. Por ello, si merece la pena desviarse brevemente por este camino y alejarse de nuestro propósito principal es para explicar ciertas características de la *princeps* del *Parnaso* sobre las que casi no se ha reparado. Empezando por la portada[5], en la que, después del título —*El Parnaso español*—, se añade «monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas [...] que con adorno y censura, ilustradas y corregidas, salen ahora de la librería de Don Joseph Antonio González de

3 Véase al respecto la bibliografía recogida por Cacho Casal, *op. cit.* (nota 1), p. 246, nn. 2 y 3.

4 Como sugiere o asevera abiertamente en alguna que otra ocasión: «Confesaré, con ingenuidad mucha, haber sido el sujeto que mayor soledad me hizo con su privación en el discurso de mi vida, y que hasta hoy el tiempo nada ha podido mitigarla» (Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1999 [1969], vol. I, p. 133; mencionaré siempre, excepto allí donde se indique, los diferentes comentarios y aclaraciones de González de Salas por la pulcra transcripción ofrecida por Blecua en esta edición, indicando sólo el volumen y la página correspondientes). Para otros comentarios análogos, véase Cacho Casal, *op. cit.* (nota 1), p. 247.

5 Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648. He manejado los ejemplares R 4418 y R 7766 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y el custodiado por la Hispanic Society of America. Para una completa descripción bibliográfica del impreso, véase Blecua «Introducción», a Quevedo, *op. cit.* (nota 4), p. 46, y Rey, *op. cit.* (nota 1), p. 40, donde se recogen, además, las principales descripciones anteriores. A partir de ahora citaré el texto del *Parnaso* modernizándolo y señalando entre paréntesis la página correspondiente, salvo por lo que concierne a los ya mencionados comentarios de González de Salas.

Salas»[6]. Conviene señalar de inmediato que las dos cimas no son otras que las representadas por Quevedo y por el propio González de Salas. En efecto, en la dedicatoria al duque de Medinaceli afirma el editor:

> Partido se levanta en dos cimas, difíciles de vencer, aquel primero monte; y en dos, no sé si fáciles, se ha partido muy semejante éste, que adorno a España ha de ser; si menos hoy, alguno sin duda en otra edad más atenta, y propicia a los ingenios, que de los otros sobresalen. Su Apolo adoptivo tiene en él gran cumbre: menor es la mía (como ansí son las mismas del antiguo Parnaso), pero que sin la luz, y la asistencia, que ésta le prestó, nubes enlobreguecieran de aquella los más vivos esplendores (I, p. 89)[7].

Luego en la mente del erudito el texto era, en realidad, obra de dos autores, y como tal se la ofrecía al lector[8], si bien reconocía que su aportación al conjunto era menor. Con todo, como es bien conocido, no perderá ocasión de subrayar la importancia de su concurso, como en el último soneto de la musa *Polimnia* (CX), del que afirma en un breve comentario: «Discurriendo con don Francisco en la sátira 10 de Juvenal y 2 de Persio, donde se abomina la perversidad de los votos humanos, me refirió los cuartetos de este soneto, pidiéndome le añadiera los tercetos al propósito de lo que yo había discurrido» (I, p. 254), es decir, imprime una composición escrita a cuatro manos, con lo que confirma implícitamente tanto la amistad y la sintonía de sus ingenios como su protagonismo en ese *corpus* poético, auténtico fruto, a su modo de ver, de un monte Parnaso «en dos cumbres dividido»[9].

6 Como curiosidad, apuntaré que esta última indicación encuentra un paralelo en la portada de su edición del *Satiricón*, que reza: «T. Petroni Arbitri E. R. Satiricon extrema editio ex Musaeo D. Iosephi Antoni Gonsali de Salas E. H.».

7 Se recordará que el monte del Parnaso, consagrado a Apolo y a las Musas, y en cuyas laderas se hallaban la fuente Castalia y el oráculo de Delfos, estaba dividido en dos collados diferentes, como recordaba F. de Herrera al comentar el segundo verso del soneto XXIV y el 1284 de la égloga II de Garcilaso de la Vega (*cfr.* Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria, Pepe y Reyes, José María, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 436 y 884).

8 En las *Prevenciones al lector* insiste en ello: «En suma, con estas asperezas habemos erigido este Español Parnaso. Que habemos, digo, y al término quita la invidia la disonancia nuestra antigua y nunca contenciosa amistad, continuada en mutua ansí y benigna correspondencia» (I, p. 92).

9 Dos casos análogos representan el soneto LXXX («Son los vizcondes unos condes bizcos») y el romance XCIV («A los moros por dinero») de la Musa *Talía*. En el comentario que precede a éste, González de Salas afirma que lo completó y que, «para divertir el ánimo, a algunas otras poesías apliqué la misma diligencia, a unas más y a otras menos, conforme el defecto padecían» (III, p. 77)

Pero dejemos por ahora el problema de las dos cumbres y volvamos a la portada, pues en ella se anuncia que la intervención del editor ha avanzado en dos direcciones: adorno (de lo desaliñado y no limado, como él mismo dice en las *Prevenciones al lector*, I, p. 91) y censura (de lo literariamente imperfecto), para evitar cualquier posible vituperio («escoger o reprobar estuvo en mi albedrío» y «no admitiendo poesía alguna que le juzgase de averiguado desmérito»[10], I, p. 93). Estas advertencias son de sumo interés, considerando que se ha dicho ya todo lo pertinente en cuanto a las líneas maestras que guiaron la labor de lima y censura de González de Salas, pero muy poco en lo que atañe al «adorno»[11], campo en el que, según mi parecer, encuentra su más cumplida justificación el orgullo con el que González de Salas presenta la obra como producto de la colaboración de dos ingenios. Tanto es así, que en el proyecto de González de Salas sus disertaciones cumplían un papel fundamental en el conjunto literario, no sólo como sencillo marco explicativo. En el discurso contenido en la segunda sección de la musa *Erato*, el editor afirma: «Discurramos empero (para variar algún tanto la ligadura de los números con la desatada locución de estas disertaciones), en circunstancias singulares del modo con que en este modo de poetizar se procede» (I, p. 117). Alternancia de verso y prosa como manifestación esencial del principio de la *variatio* dentro del *Parnaso*, concebido como obra global en la que la expresión lírica y las disquisiciones eruditas se complementan y funden en un texto único, emanado del ingenio de dos autores.

Con el fin de hacernos una idea exacta de la cantidad de texto que razonablemente puede adscribirse a la pluma de González de Salas, convendrá efectuar un repaso de todo el material que rodea a las composiciones de Quevedo, indicando, en cada caso, su extensión:

10 Inevitablemente la censura se extendió también a lo que el erudito reputaba licencioso o amoral, como se transparenta también en el prólogo y en notas como la correspondiente a la famosa sátira de Juvenal contra el matrimonio (II, p. 124). *Cfr.* Cacho Casal, *op. cit.* (nota 1), pp. 269-273.

11 Covarrubias define *adornar* como «ataviar, enriquecer con joyas, engalanar alguna cosa para que tenga ostentación y buen parecer» (Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993, *s.v.*). Traigo a colación el artículo del *Tesoro* para justificar una interpretación del término que corresponde a la acepción con que lo emplea el propio González de Salas en otros puntos de la obra, como en el discurso dirigido a don Gregorio de Tapia, de la musa *Melpómene*, donde habla de «la Musa que ahora adornamos», o de «cuando con escogido adorno de erudición ilustra...»; en la introducción a la segunda sección de la musa *Erato*: «Donde se contiene también una disertación que la ilustra y *adorna*»; o en los preliminares a *Terpsícore*: «Viene a ser conveniente el dar alguna noticia de esa misma parte, ya ansí para ilustración suya que preceda a su lección, ya también para adornarla algo, si fuese posible, de erudición antigua y retirada» (I, p. 125). Luego *adorno* se vincula casi sistemáticamente con *erudición*.

- Preliminares: [1r]: portada - [1v]: epígrafe en latín - [2r-v]: dedicatoria de González de Salas al duque de Medinaceli - [3r]: tres epígrafes con versos de Garcilaso de la Vega - [3v]: soneto de González de Salas - [4r]: grabado representando a las nueve musas; en la parte inferior, junto a dos escudos con el retrato de Quevedo, a la derecha, y el título *Las nueve musas castellanas*, a la izquierda, aparece la indicación «D. J. A. Inv» - [5r-8r]: *Prevenciones al lector* de GONZÁLEZ DE SALAS, que se cierran con versos de Marcial impresos en doble columna junto a la traducción de González de Salas.
- Musa *Clío*: p. [1]: «Clío, Musa I. Canta poesías heroicas. Esto es, elogios y memorias de príncipes y varones ilustres» - p. [2]: epígrafe en latín - p. [3]: grabado con la musa Clío con, en el margen superior, una cita latina anónima y, al pie, dos redondillas firmadas con las iniciales D. J. A. - p. 31: portadilla («Elogio al Duque de Lerma, Don Francisco, cuando vivía valido feliz del Señor Rey Don Philippe III. Canción pindárica. Precede una breve disertación para el conocimiento de este género de poesía») - p. 32: «Melanippides Melio, ilustre poeta griego trágico», encabezamiento al que sigue una lira sobre la privanza - pp. 33-39: discurso de González de Salas, dedicado a Don Pedro Pacheco Girón, sobre «este género de poesía» (la canción pindárica) - p. 44: lira.
- Musa *Polimnia*: p. [47]: «Polimnia, Musa II. Canta poesías morales. Esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar» - p. [48]: epígrafe en latín - p. 48: grabado con la musa Polimnia con, en el margen superior, una cita de Virgilio y, al pie, dos redondillas, firmadas con las iniciales D. J. A. - p. 117: portadilla («*Sermón estoico* y *Epístola satírica*. Ambas poesías morales a la semejanza de las de Horacio Flacco. Precede una disertación compendiosa para ilustración de estos dos géneros de compostura») - p. 118: sexteto alirado - pp. 119-126: discurso de González de Salas a Don Juan Girón de Zúñiga - p. 146: octava alirada.
- Musa *Melpómene*: p. [147]: «Melpómene, Musa III. Canta ahora poesías fúnebres. Esto es, inscripciones, exequias y funerales alabanzas de personas insignes. La parte suya de acción trágica, que también le pertenece, queda remitida a la restitución de quien hoy la usurpa» - p. 148: epígrafe en latín - p. 149: grabado con la musa Melpómene con, en el margen superior, una cita latina anónima y, al pie, dos redondillas firmadas con las iniciales D. J. A.; en el borde superior izquierdo del marco se lee: «D. J. A. Inv» - p. 177: sexteto alirado - pp. 178-184: discurso de González de Salas a don Gregorio de Tapia y Salcedo sobre la musa Melpómene.

- Musa *Erato*:
  — p. 185: «Erato, Musa IV. Canta poesías amorosas. Esto es, celebración de hermosuras, afectos proprios y comunes del amor y particulares también de famosos enamorados. Donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte. Contenido todo en la Primera Sección de esta Musa» - p. 186: epígrafe en latín - p. 187: grabado de la musa Erato, a cuyos pies se lee «D. J. A. Inv» con, en el margen superior, un verso de Ovidio y, en el inferior, dos redondillas firmadas con las iniciales D. J. A. - pp. 211-212: presentación y comentario del soneto «Si de cosas diversas la memoria» (XXXVIII), que comprende la traducción en quintillas de González de Salas de un epigrama griego.
  — p. [253]: «Erato. La misma Musa IV. Canta con singularidad una pasión amorosa. Sección II. 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» - p. [254]: estancia - pp. 255-263: discurso de González de Salas a don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache - p. [264]: traducción en una cuarteta de un epigrama de Meleagro: «¿Como, por si huye tardas, / Lisi, en gozar tu hermosura? / Y, si no se gasta y dura, / ¿con qué recelo la guardas?» - p. 299: octava real - p. 300: composición tetrástica en latín.
- Musa *Terpsícore*:
  — p. [303]: «Terpsíchore. Musa V. Canta poesías que se cantan y bailan. Esto es, letrillas satíricas, burlescas y líricas, jácaras y bailes de música interlocución. Previénese la noticia, que aquí puede ser necesaria, con una disertación que ahora precede» - grabado con la musa Terpsícore, con, en el margen superior, una cita latina y, al pie, dos redondillas firmadas con las iniciales D. J. A. - p. [304]: epígrafe en latín - pp. 305-316: disertación de González de Salas (con la transcripción de dos versos de un epigrama de Marcial y la traducción correspondiente de González de Salas) - p. 397: quintilla - p. [398]: dístico latino.
- Musa *Talía*:
  — p. [399]: «Thalía. Musa VI. Canta poesías jocoserias que llamó burlescas el autor. Esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y de veras. Precede una disertación aquí necesaria» - p. [400] epígrafe en latín - p. [401]: grabado con la musa Talía, con, en el margen superior, una cita latina anónima y, al pie, dos redondillas firmadas con las iniciales D. J. A. - pp. 403-414: disertación de González de Salas (con la transcripción de un dístico latino

> y su traducción española, impresos a doble columna, en la p. 404, y la traducción, sin el texto original, de un epigrama de Marcial, en la p. 405) - p. 414: dístico latino - p. 666: dos redondillas.

En la labor de delimitación del material que corresponde a Quevedo y a González de Salas no se han tenido en cuenta, por lo general, todas estas considerables porciones de texto, cuya paternidad se remonta con seguridad, de una u otra manera, al segundo[12]. Para confirmar las conjeturas y suposiciones manejadas hasta ahora por la crítica, basta en realidad con acudir a las obras escritas por González de Salas y publicadas bajo su supervisión. Limitándonos a la *Nueva idea de la tragedia antigua*[13], no se han señalada hasta ahora, que yo sepa, ciertas coincidencias reveladoras con la *princeps* del *Parnaso*. Para empezar, el autor del grabado de la portada de la *Nueva idea de la tragedia antigua* no es otro que ese Juan de Noort cuyo nombre aparece al pie de la lámina de la portada y de la de *Melpómene* en el *Parnaso*. Además, el tratado de González de Salas cuenta entre sus paratextos con diferentes citas y epígrafes latinos de análogo tenor, colocación y función[14] a los del *Parnaso*. Por último, en dos de las tres secciones en las que se divide la *Nueva idea de la tragedia antigua*, su autor decidió situar poesías de apertura y de cierre, cuya colocación, metro y estilo denuncian la misma mano que las del *Parnaso*[15].

Pues bien, el hecho, como se decía, de que no se hayan valorado en su justa medida todos los materiales mencionados no es, en cierta medida, olvido de poca monta, dado que, si a Quevedo cabe atribuirle la

12 No es difícil seguir la pista de sus intervenciones. Basta con registrar todos los lugares en los que aparecen sus iniciales o en los que confiesa haber escrito, traducido o adaptado. Su afán de protagonismo, afortunadamente, ha dejado huellas en casi todos ellos.

13 González de Salas, Jusepe Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua*, Madrid, Francisco Martínez, [1633].

14 Si bien los protagonistas cambian, pues frente al absoluto predominio de Séneca, como se verá, en la edición de las poesías de Quevedo, en la *Nueva idea* tienen cabida citas de Horacio o de Quintiliano, como conviene, por otra parte, a un volumen de preceptiva literaria.

15 Se trata de redondillas que transcribo a continuación: «Cantemos, Musa, y veloz / llegue al más remoto clima / el canto, pues no se estima / si no se escucha su voz» (González de Salas, *op. cit.* (nota, 13), p. 255); «Nerón a los jueces después de haber cantado: Yo canté y, si vez alguna / pudo mi plectro acertar, / ¿qué importa?, si el agradar / es favor de la Fortuna» (p. 363); y «Cruel beldad, tan muerto vivo, / ansí peno, que en mal tanto, / trágica musa es si canto, / afectos tristes, si escribo. / Líbrese, pues, de la edad / impreso aquí mi dolor. / Nadie ignore que hubo amor / aun firme a tanta crueldad» (p. [387]).

composición de la casi totalidad de los versos contenidos en el poemario, su estructura y disposición (es decir, la parte fundamental), a González de Salas le pertenecen no sólo algunas correcciones, parte de los epígrafes, varias notas y comentarios, más la ubicación de algunos poemas, sino también los preliminares, las advertencias que preceden a cada musa, las digresiones eruditas y las composiciones que enmarcan cada apartado[16]. A todo ello habría que añadir la responsabilidad de la redacción de las portadillas, de la elección de las citas latinas que introducen cada musa y las que campean en las láminas, amén de diferentes traducciones de textos clásicos que encuentran cabida en los discursos eruditos (salvo en una ocasión, en la que aparece exenta). La consistencia de estos textos sobrepasa, cuantitativamente, casi el 15 % del total del volumen (100 páginas de un total de 682, 16 de los preliminares + 666 numeradas), porcentaje que podría aumentar si se añadieran los 9 folios de los «Sumarios» o índice[17]. Añádase que parece probable que él efectuara también la selección de los mencionados grabados que embellecen el volumen, obra del mencionado Juan de Noort, pues sus iniciales se sitúan en ellos en posiciones estratégicas.

Resumiendo, las poesías cuya autoría exclusiva pertenece, con toda probabilidad, a González de Salas son las siguientes:

- Preliminares: 1 soneto («Ésta que de este Monte hendida y ruda»).
- Musa *Clío*: dos redondillas firmadas con las inicales D. J. A. («A la Fama y a la Gloria») y dos liras sin firma («De rey el apellido» y «Ansí cantaba Clío»).
- Musa *Polimnia*: dos redondillas firmadas con las inicales D. J. A. («Del ánimo los afectos»), un sexteto alirado («Oíd, oíd, humanos, al espejo») y una octava alirada («Aquí, Polimnia, en tanto»).
- Musa *Melpómene*: dos redondillas firmadas con las inicales D. J. A. («Músico horror es mi acento») y un sexteto alirado («Con funesta armonía»).

16 Concuerdo, por tanto, con Cacho Casal, para quien los «poemillas y traducciones de autores clásicos que aparecen entre *musa* y *musa* y no van firmados, [...] deben ser atribuidos a Salas» (*op. cit.* (nota 1), p. 254, n. 21).

17 Su desglose arrojaría el siguiente cuadro: 64 páginas de dedicatorias y disertaciones (71 según Cacho Casal, (*op. cit.* (nota 1), p. 257), que agrupa aquí también los preliminares), 10 de portadas, 10 de citas latinas, 15 con composiciones propias (en las que se incluirían los seis grabados), 1 de los epígrafes de Garcilaso y otra con una traducción de un epigrama de Meleagro. No habría que cargar a su cuenta, evidentemente, la página con la suma del privilegio y de la tasa y los errores de la impresión [8v].

- Musa *Erato*: dos redondillas firmadas con las inicales D. J. A. («A las quejas del amor»), una estancia («Ved la etérea región de sola es una») y una octava sin firma («Cansada Erato ya de arder gemidos»).
- Musa *Terpsícore*: dos redondillas firmadas con las inicales D. J. A. («Mi canto, que en el penar») y una quintilla («Suspender quiso su canto»).
- Musa *Talía*: dos composiciones formadas por dos redondillas, las primeras («Burlas canto y grandes veras») firmadas con las inicales D. J. A. y las segundas («Ya aquí, dándola del codo»), no.

El elenco aporta datos relevantes, aunque no tanto por la cuantía como por la variedad y disposición de sus componentes. Da la impresión de que González de Salas quería demostrar su habilidad en las diferentes cuerdas poéticas, es decir, en los metros italianos y en los castellanos, pretensión a la que se añade un bien enmascarado, pero perceptible, afán de competición con Quevedo, actitud que trasluce también en la vanagloria con la que a menudo comenta la necesidad que ha sentido de perfeccionar, corregir y enmendar versos, e incluso composiciones, del poeta. Obsérvese, además, que González de Salas suele presentar en sus poesías variantes refinadas de los metros elegidos (tanto de la lira como del sexteto, la octava o la estancia)[18]. Por otra parte, la posición que ocupan las composiciones señaladas es, en todos los casos, estratégica. No en vano funcionan como presentación o cierre de cada musa (o de un determinado conjunto, como la sección II de la Musa *Erato*) y siempre ofrecen explícita o implícitamente una lectura de las mismas, lectura que queda reforzada siempre por las citas latinas que elige ya para imprimirlas al frente de cada una de ellas, ya para acompañar a los correspondientes grabados. El calado de estas operaciones es mucho mayor del que pueda suponerse a primera vista, pues encauza al lector hacia un camino interpretativo que no tiene por qué coincidir exactamente con el proyectado por Quevedo.

Por ahora será suficiente aducir un ejemplo para subrayar su valor como guía de lectura. Estoy refiriéndome a los tres epígrafes incluidos después de la dedicatoria (h. 3r, I, p. 90, ed. de Blecua) y que corresponden a tres citas de composiciones diferentes de Garcilaso: el soneto XXIV («Por vos me llevará mi osado paso / a la cumbre difícil de Helicona»), la elegía al Duque de Alba («Por estas asperezas se camina

18 Tampoco parece casual que los poemas que cierran las dos últimas musas remitan al cauce tradicional, mientras las de las primeras cuatro pertenecen al repertorio italiano.

/ de la inmortalidad al alto asiento, / do nunca arriba quien de aquí declina») y la égloga II («Bajaban, de él hablando, de dos cumbres / aquellas nueve lumbres de la vida / con ligera corrida iba con ellas, cual luna con estrellas, el mancebo / intonso, rubio Febo»). Evidentemente, las citas están relacionadas con las musas y con el Parnaso, si bien es muy significativo que González de Salas haya abierto la obra poética de Quevedo con versos del poeta que funda la tradición lírica moderna en español y que un papel tan destacado jugó en la polémica contra el culteranismo[19]. Además, los epígrafes funcionan también a modo de explicación (o justificación, según se mire) del subtítulo del libro, cuya referencia a las dos cumbres queda así inapelablemente refrendada. El orgullo de González de Salas no sólo se expresa a través de sus propias palabras; también las citas de otros autores contribuyen a robustecerlo.

Pero aún hay más. En un importante pasaje de los preliminares, citado una y mil veces, González de Salas afirma:

> 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; según yo juzgué por mejor la conveniencia y el acierto, lo dispuse (I, pp. 91-92).

¿A qué se refiere, en concreto, el erudito al hablar de las «profesiones que se le aplicasen a las musas»? Pues, como confirma en una disertación en la musa III[20], al tipo de composiciones que inspira cada una de las musas[21], que deberían agregarse, por lógica, en la sección homónima. Hay que señalar que la principal fuente que nos permite conocer, en su conjunto, tales «profesiones» son las explicaciones que sistemáticamente aparecen en las portadillas de apertura de cada musa y en las que, después de su nombre, su número y su caracterización general, se describe su contenido mediante una frase introducida siempre por el re-

19 Véase al respecto Matas Caballero, Juan, «La presencia de los poetas españoles en la polémica en torno a las *Soledades*», *Criticón*, 55 (1992), pp. 131-140.

20 *Cfr.* I, p. 110. En realidad, el erudito se extiende en diferentes ocasiones acerca de tales profesiones: véase, además de los puntos ya citados, I, pp. 112, 123-124 y 132.

21 Lo que el propio González de Salas llama en otro lugar «especies poéticas» (*cfr.* I. p. 124).

formulador *esto es*. De manera que, como se ha visto, «Clío» es la «Musa I», que «canta poesías heroicas», «esto es, elogios y memorias de príncipes y varones ilustres», igual que «Talía» es la «Musa VI», que «canta poesías jocoserias que llamó burlescas el autor», «esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y veras». Pues bien, si se analizan minuciosamente estas explicaciones, se observará que representan sólo un primer grado de introducción a la lectura de cada musa. Su papel, fundamental para orientar al lector, está reforzado por intervenciones de segundo grado que contribuyen a formar una estructura cuya cohesión, dentro de cada musa y en el *Parnaso* en su conjunto, queda al descubierto en cuanto se las pone en relación. Para empezar, todas las portadillas repiten dicha organización. A éstas les siguen siempre citas de Séneca en latín[22] y, a continuación, un grabado que contiene de nuevo en su parte superior otra cita latina (de autor conocido o anónima) y en la inferior dos redondillas de González de Salas. Además, cada musa concluye con una poesía, casi con toda seguridad, como se ha visto, del mismo editor. Todos estos elementos paratextuales componen un conjunto orgánico que contribuye a encauzar la atención del lector hacia el mismo norte al que apunta la presentación de las portadillas.

Veamos algún ejemplo. En *Clío* se insiste desde diferentes laderas en el recuerdo de los héroes más allá de la muerte, con lo que se carga la suerte sobre el concepto clásico de fama y sobre la visión de la poesía como *memoria*. Así es en la mencionada explicación de la portadilla («elogios y *memorias* de príncipes y varones ilustres»), en la cita latina («Ingeniorum *crescit* dignatio nec ipsis tantum habetur, sed quidquid illorum *memoriam* adhaesit ab *oblivione excipitur*»), en el lema del grabado («Clio gesta canens transactis tempora reddit»), en las estrofas de González de Salas al pie («A la *Fama* y a la Gloria / que yo doy, el tiempo cede / sus injurias, que no puede / la edad contra la *memoria*. / Plectro es mi pluma elocuente, / deidad mi voz que, atrevida, / vuelve al ya muerto a la vida / y hace lo que fue presente»), en la traducción de los versos de Meleagro («De rey el apellido / raro es aquel tirano que le alcanza; / más raro es, más, también aquel valido / que, *muerto*, la *alabanza* / puede alcanzar, que vivo en la privanza») y en la composición final («Ansí cantaba Clío; / al son de la trompeta de la *fama*; / y el numen, que la inflama, / suspenso aquí, desacordado y frío / cesó, y entre las flores / los vientos quiso oír murmuradores»).

22 Poco importa aquí que dos de ellas, las correspondientes a las musas V y VI, sean consideradas hoy en día apócrifas.

En *Polimnia* domina el concepto de la poesía moral como expresión de la verdad y enmienda de las malas costumbres, como se advierte tanto en la portadilla («esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y *costumbres* del hombre, procurándolas *enmendar*»), como en la cita de Séneca («Hoc maiores nostri questi sunt, hoc nos querimur, hoc posteri nostri querentur, eversos esse *mores*, regnare nequitiam, in deterius res humanas et omne fas labi. At ista stant loco eodem stabuntque paullulum dumtaxat ultro aut citro mota, ut fluctus»), en el lema, tomado de Virgilio («Amat Polymneia *verum*»), en las estrofas de González de Salas al pie del grabado («Del ánimo los afectos / represento yo, que llaman / *costumbres*; mis voces claman / ya virtudes, ya defectos. / Al mal en bien simulado / el disfraz quito, y después / lo que más perfección es / con elegancia persuado») y en el sexteto alirado que encabeza el *Sermón estoico* («Oíd, oíd, humanos, al espejo, / que la imagen del alma os representa; / lo que os dice, aunque amarga, no es afrenta, / *verdad* sí, y medicina. Gran consejo / clama su voz, de padre es, no enemiga, / que, porque ama, *castiga*». En la poesía final dicho concepto no se repite de forma expresa, pero se recupera indirectamente a través de la alusión al estoicismo («Aquí Polimnia, en tanto / que la estoica familia atenta imprime / en láminas su música sublime, / suspender quiso el canto; / pero ésta fue su cláusula postrera: / '*Del corazón en la inmortal esfera, / no en bronce o mármol que el cincel anime, / mortales, imprimid mi voz severa*'»).

En *Melpómene* se acude de nuevo al valor del recuerdo, si bien ahora mediado por el carácter fúnebre, y, sobre todo, condicionado por el tono trágico, aplicable, según el decoro, sólo a personajes ilustres, cuya vida pueda servir como modelo ejemplar. Se anuncia esta perspectiva en la portadilla («Canta ahora poesías *fúnebres*. Esto es, inscripciones, exequias y funerales alabanzas de *personas insignes*. La parte suya de acción *trágica*, que también le pertenece, queda remitida a la restitución de quien hoy la usurpa») y se ratifica en la consabida cita de Séneca («Dies iste quem tanquam extremum reformidas aeterni natalis est. Interea tamen scies *magnorum virorum* non minus praesentia esse *utilem memoriam*»), en el lema anónimo del grabado («Melpómene *Tragico* proclamat moesta boatu»), en las redondillas de González de Salas al pie («Músico horror es mi acento, / *tragedia* soy siempre, en tanto / que a las *exequias* el llanto / no ya acuerda mi instrumento. / Trueca aun Venus en feroz / semblante aquí su blandura; / y si amor cantar procura / lágrimas canta mi voz») y en el sexteto alirado final («Con funesta armonía / era ansí de Melpómene el lamento, / cuando, desacordado el instrumento, / al viento vago y a un *ciprés* le fía. / Él suspenso y su voz suspensa, en tanto / que el excelso *coturno* acuerda el canto»).

En *Erato*, en la sección I, prevalecen las referencias genéricas a la tradición amorosa, y no hallo una correspondencia especial entre la explicación de la portadilla («Esto es, celebración de hermosuras, afectos proprios y comunes del amor y particulares también de famosos enamorados, donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte. Contenido todo en la Primera Sección de esta Musa»), la cita de Séneca («Numquid ergo quisquam amat lucri causa? Numquid ergo ambitionis aut gloriae? Ipse per se amor, omnium aliarum rerum negligens, animos in cupiditatem formae non sine spe mutuae caritatis accendit»), el lema ovidiano del grabado («Erato, nam tu nomen Amoris habes») y las redondillas de González de Salas («A las quejas del amor / yo tan tierno templo el canto, / que ya suena dulce el llanto / y ya regala el dolor. / Si enciende hoy la tierra el ciego, / si el bendado triunfa aún hoy, / la gloria a su triunfo doy, / la llama doy a su fuego»). Mucho mayor interés poseen los materiales de la sección II, pues en ellos se subraya, en palmaria contraposición con la plural «celebración de hermosuras» declarada en la portadilla de la I, la predilección por la amada única; se privilegia, entre las metáforas más comunes, la del fuego de amor y se ensalza la pasión correspondida. Y así es desde la portadilla («Canta *con singularidad una* pasión amorosa»), en la composición de González de Salas («Ved la etérea región de *sola es una* / materia pura y firme; *una* es su *llama*, / que luz presta y calor y de él la vida. / No semejanza alguna / finge aun la elementar, que se derrama / en corrupción tan siempre repetida. / Será ansí, pues, mentida / la afección amorosa / si solo en *un incendio* no reposa, / pues no es etéreo spíritu quien ama / *la beldad dividida*. / Materia elementar es que se *inflama*»), en los versos latinos («Si quis amat, quod amare iuvat feliciter *ardet*, / gaudeat et vento naviget ille suo. / At, si quis male fert indignae regna puellae, / ne pereat, nostrae sentiat artis opem») y en la octava de cierre («Cansada Erato ya de *arder* gemidos / y de cantar suspiros y dolores, / cual nunca tiernos más fueron oídos, / templar quiso el desdén tantos rigores: / «Amad, amad, amad *correspondidos*, / dijo, si soys discretos amadores. / Y el que el desprecio no vengare necio, / la edad le vengará de aquel desprecio»).

En *Terpsícore* se advierte al lector del carácter musical (y, por tanto, festivo) de las poesías y de su poder como fuente de goce para el cuerpo y de distensión para el espíritu, tanto en la portadilla («Canta poesías que se *cantan* y *bailan*. Esto es, letrillas satíricas, burlescas y líricas, jácaras y bailes de *música interlocución*»), como en las redondillas de González de Salas («Mi *canto*, que en el penar / humano sabe a *deleite*, / es a manera de afeite, / con que se engaña el llorar. / Y al *movimiento* que más / es quien presta *salud*, sabe / mi *música* hacer süave / con *números* y *com-*

pás»), en la cita de Séneca («Nec alter *cantiunculae* et *saltationes animo* et una *corpori* subveniunt, *aegritdinesque medicantur*. Una exercent et recreant ac dum *melos* demulcet, fallitur labor») y en la quintilla final («Suspender quiso su *canto* / Terpsícore aquí, depuesto / su *instrumento*, porque tanto / peligra en ser, como el llanto, / ansí el *deleite* molesto»), mientras es poco lo que aporta en esta dirección el dístico latino conclusivo («Si mea materiae respondet Musa *Iocosae*, / vincimus et falsi criminis acta rea est»).

En *Talía* se destaca su contenido jocoso, pero, sobre todo, la mezcla de burlas y veras, con una interpretación moral que dignifica y justifica[23] la parte lúdica de toda la poesía satírica y burlesca. En la portadilla («Esto es, descripciones *graciosas*, sucesos *de donaire* y *censuras* satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de *burlas y veras*»), en la cita de Séneca («Minime enim *ludos* semper facit, qui saepe verbis *ludere* consuevit, sub Diogenes persona Zeno plerumque latet, alter tamen conviciatur, alter iocatur. Itaque ex utroque conflatur ioculare convicium quod ingeniosum documentum est»), en el lema anónimo del grabado («Mimica lascivo *gaudet* sermone Thalia»), en las dos redondillas del pie («*Burlas* canto y grandes *veras* / miento, que yo siempre he sido / *sermón stoico*, vestido / de *máscaras placenteras*. / Del *donaire* en mi ficción / cuide, pues, quien fuere sabio / que lo *dulce* sienta el labio / y lo *acedo* el corazón»), en el dístico («At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit; / si sapis ad numeros exige quaeque suos») y en las dos redondillas finales («Ya aquí, dándola del codo, / la dijo Euterpe muy fría: / «Señora doña Talía, / ¿piensa cantárselo todo?» / Ella dejó su canción / y en *chanza* volvió a su *queja*: / «*Ya eché la pulga en la oreja*, / haga agora operación») se repiten dichas ideas.

La amplitud y la cohesión de estos materiales habla a las claras de la importancia que les concedía González de Salas, quien dedicó, sin duda, mucha parte del tiempo del que dispuso para preparar la edición del *Parnaso* a elegirlos, componerlos y organizarlos. Además, su sistemática repetición dentro de cada musa traza un evidente paralelismo entre las distintas secciones en que se divide la obra, así como refuerza la unidad del conjunto, aspecto sobre el que convendría insistir.

Una vez considerados todos estos elementos, no es posible eximirse de proponer algunas conclusiones. A estas alturas parece meridiano que mediante la disposición paratextual, preparada hasta en sus más pequeños detalles por González de Salas, éste intentó orientar la mirada del

23 Siguiendo el principio ya adoptado en la musa anterior, en la que lo burlesco de jácaras y bailes se salvaba por los efectos terapéuticos del deleite.

lector y presentar una determinada interpretación de la poesía de Quevedo. El objetivo era ambicioso y los medios empleados sutiles, pues hay que subrayar que no sólo las explicaciones iniciales, citas latinas, traducciones y poesías presentan una notable armonía conceptual, sino que recogen condensadamente la lección de los discursos y disertaciones diseminados por toda la obra. Y lo hacen, además, de forma más efectiva, pues su concentración y, en los casos correspondientes, su carácter poético, facilitan su penetración en el ánimo del lector. La demostración de tal comunidad de pensamiento no es tarea difícil, pues basta acudir a dichas disertaciones y espigar, dentro de la selva erudita de razonamientos y explicaciones, los pasajes que denuncian sus ideas en torno a tal o cual género poético. En la disertación que precede, al final de *Clío*, a la varias veces mencionada canción pindárica, González de Salas insiste en la completa validez de un elogio dedicado a un favorito, escrito en vida de su protagonista, aun después de su muerte (I, p. 101); en el preámbulo al *Sermón estoico* y a la *Epístola satírica* de la Musa II, afirma que el «sermón» horaciano y el de Quevedo tienen en común «su materia, moral [...] en ambos, discurriendo en las costumbres del hombre; su forma, censoria y satírica, castigando lo que en las costumbres es culpable; el fin, la enmienda suya»[24] (I, p. 106); en la Musa III, en concreto en la disertación dirigida a don Gregorio de Tapia, insiste en el valor funeral y trágico de Melpómene (I, p. 110); en la disertación sobre Terpsícore recuerda en varias ocasiones el valor musical y de baile de las composiciones; y en los preliminares de la Musa VI repite que esa especie de poesía mezcla «las burlas con las veras», y que «deleita», aunque «también contiene [...] la utilidad, castigando y pretendiendo corregir las costumbres con artificiosa disimulación y mañoso engaño» (I, p. 135).

Indudablemente habrá que profundizar más en el análisis del conjunto de los paratextos que acompañan en el *Parnaso* a la poesía de Quevedo; no obstante, queda claro que un buen porcentaje no se remonta, con toda probabilidad, al plan original de Quevedo. Además, un primer y somero examen nos conduce a considerarlos como filtros ideados por González de Salas para presentar la producción lírica del madrileño bajo una luz

24 Y otro tanto afirma acerca de la *Epístola satírica*, que se diferencia del sermón no por su materia, forma o fin, sino por «hábitos y circunstancias» formales (I, p. 106). A lo largo de la «Disertación» el erudito retoma más de una vez estos conceptos, como cuando afirma que los metros de dichas composiciones constituyen un «artificio de que se han valido siempre todos los que han hecho medicina para el ánimo enfermo de las advertencias y censuras severas» (I, p. 107) o cuando insiste en que los versos de Quevedo «se deslizan casi siempre a censores de las costumbres» (*ibíd.*).

que hace brillar especialmente su componente clasicista y erudito, y que refuerza, en general, su valor moral, de matriz inequívocamente estoico[25]. A este respecto obsérvese el predominio absoluto de Séneca en el aparato de citas latinas[26], la significativa repetición del adjetivo *estoico* en las composiciones-marco en vulgar y la insistencia con la que se atribuye un valor moral a las poesías de tono más jocoso y burlesco, más allá de lo sensatamente defendible[27], y un efecto benéfico, con la *tranquillitas animi* como objetivo primordial. Adviértase, por último, que se trata, en todos los casos, de aspectos destacados por el propio Quevedo a lo largo y ancho de su obra, de suerte y manera que no es posible acusar a González de Salas de haber traicionado el pensamiento del poeta[28]. Sí es lícito, en cambio, notar que, enalteciendo a un cierto Quevedo y ocultando a otro, la lectura que propone es parcial, y, por consiguiente, empobrecedora. Debió de ser el erudito consciente de lo primero, aunque tal vez pensó que, merced a esa lectura sesgada, y, en parte, tergiversadora, favorecía la consideración póstuma de la obra de su amigo y consagraba sus propias dotes como humanista y editor. Lo cual justifica que a los elementos paratextuales examinados dedicara la mayoría del tiempo disponible para organizar la edición[29] y que el resultado, a juzgar por sus declaraciones, le satisficiera tanto, que a sus ojos el *Parnaso español* fuera, en realidad, cosa de dos.

25 Tanto es así, que en un lugar tan poco apropiado, teóricamente, como la disertación correspondiente a la musa más licenciosa, la última, la frase conclusiva reza: «Escuche ya, pues, V. S., sus ritmos y califique sus donaires, descubriendo, como máscara, son que miente risueña la melancólica más y estoica doctrina» (I, p. 137).

26 Y, en concreto, del Séneca moralista, no del literato, pues tres de las citas pertenecen a las epístolas *Ad Lucilium* y una al *De Beneficiis*.

27 Así, al concluir la disertación correspondiente a las letrillas, jácaras y bailes, apostilla que su «decencia y decoro creo habrá quedado calificado ya de todo nuestro discurso antecedente» (I, p. 129).

28 Rey (*op. cit.* (nota 1), p. 34) ha destacado la evidente comunión ideológica que se verifica entre comentarios que se pueden adjudicar a González de Salas y el pensamiento de Quevedo.

29 Recuérdese que Cacho Casal (*op. cit.* (nota 1), pp. 256-257) ha precisado que el erudito no dispuso de demasiado tiempo para afrontar esta tarea.

La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica

Jeong-Hwan Shin

I. Introducción

El barroco refiere generalmente a la tendencia cultural del siglo XVII. Era un giro importante en la historia de la literatura y del arte que supuso el inicio de la modernidad estética. En la época barroca la literatura española alcanzó un esplendor sin precedentes gracias a los eminentes escritores. La gloria del Siglo de Oro español ha dejado su impronta en toda la historia de la cultura hispánica. En efecto, el barroco no es una tendencia delimitada a un período de tiempo definido, sino que sigue mostrando su vigor en nuestro tiempo.

El esplendor de la literatura hispánica se repite después de tres siglos en Hispanoamérica, con los escritores de la llamada «Generación del boom». Muchos críticos literarios suelen denominar neobarroca a esta narrativa por sus características barrocas. Se trata de la resurrección triunfal del barroco, de tal manera que se confirma la tradición barroca como expresión típica del mundo hispánico.

No se han alcanzado, sin embargo, consensos académicos en cuanto al ámbito geográfico del barroco. En realidad, ni la literatura española del siglo XVII ha sido la única en atribuirse la categoría de barroca ni la narrativa hispanoamericana del siglo XX la de neobarroca. Más bien se considera que la nueva novela hispanoamericana debe su raíz estética a la tradición modernista y postmodernista anglosajona del siglo XX.

Este estudio se propone como objetivo averiguar la estirpe barroca de la narrativa hispanoamericana contemporánea, lo cual será un trabajo significativo por recuperar su raíz estética.

II. Tradición barroca del mundo no hispánico

Según Eugenio d´Ors, el barroco es una estética intemporal y constante que se repite en toda la historia del arte. Partiendo de Heinrich Wölfflin, que propone la morfología pura del arte, el crítico español divulga sus meditaciones sobre el barroco como una morfología o tipolo-

gía cultural ajena al tiempo. La concepción dorsiana presupone la universalidad del barroco, tanto geográfica como cronológica.

> El Barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas [...] y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente[1].

Todos los movimientos o escuelas culturales tienen un origen y un centro, por muy universal que sea su difusión, de manera que muchos estudiosos han propuesto ciertos países como escenarios privilegiados del barroco. Jakob Burckhardt, que se opone por primera vez al concepto despectivo del barroco como manifestación de «mal gusto», considera este movimiento como la decadencia del Alto Renacimiento en la florida arquitectura de la Contrarreforma en Italia, Alemania y España[2].

Italia es, en realidad, un lugar indiscutible donde floreció el arte barroco. Jean Rousset, especialista del barroco francés, reconoce que el barroco es un movimiento europeo y que sus fuentes de actividad están principalmente en Italia[3]. La Roma papal será, sobre todo, el centro de un arte contrarreformista que derivará hacia un barroco exuberante que influirá en todo el arte europeo del siglo XVII y parte del XVIII. El arte barroco de Roma se difunde por una triple vía a toda Europa: artistas foráneos que trabajan en Italia haciendo suyo el nuevo estilo, artistas italianos que viajan al continente, y la influencia de los modelos que serán la base de muchas de las obras del XVII[4].

Oswald Spengler, en cambio, niega el papel de las dos ciudades latinas, Roma y París, como centros culturales del siglo XVII. Según Spengler el núcleo es el espíritu germánico, que encuentra su expresión principal en el espíritu musical, fáustico y selvático del Barroco[5]. De igual manera, Albert Béguin, uno de los fundadores de la Escuela de Ginebra, afirma que el barroco comienza en Alemania y se difunde primero en España y luego por toda Europa[6]. En general, los estudiosos que ven en el barroco una expresión de la esencia de la raza germánica están contra el Renacimiento y tratan el barroco en la misma línea que el gótico que floreció en Alemania.

1 D´Ors, Eugenio, *Lo Barroco,* Madrid, Tecnos, 1993, p. 66.
2 Welleck, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos,* Barcelona, Laia, 1983, p. 52.
3 Rousset, Jean, *Circe y el pavo real,* Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 11.
4 Triadó, Juan-Ramón, *Las claves del arte barroco,* Barcelona, Planeta, 1986, p. 6.
5 Spengler, Oswald, *La Decadencia de Occidente,* Madrid, Espasa Calpe, 1943, vol. III, pp. 255-260.
6 Béguin, Albert, *Création et destinée,* [Paris], Éditions du Seuil, 1973, pp. 252-253.

Entre Italia y Alemania como fuente del arte barroco, Herbert Read muestra la postura mediadora. Según Read, el arte nórdico acentúa siempre la expresión de estados espirituales mientras que el arte clásico la explotación del material. Pero el arte italiano comienza a representar estados espirituales aferrándose aún a su gusto material. Es decir, es psicológico en la intención pero materialista en los medios[7]. Se trata de la contradicción estética donde surge la dificultad o rareza del arte barroco.

Por otra parte, Francia ha sido considerada como un país de escasa tradición del barroco, siendo reticente al derroche del movimiento en función de placer. Por ejemplo, René Welleck asegura en un artículo del año 1946 que Francia es el único país de importancia que prácticamente ha rechazado por completo la adopción del término «barroco»[8]. Eugenio d´Ors, sin embargo, fiel a su concepción universalista del barroco, intenta incluir a Francia en su propio concepto intemporal del movimiento, al que considera como la expresión artística del absolutismo y de la monarquía triunfante[9]. En particular, Jean Rousset afirma su existencia en este país diciendo que Circe y el pavo real son los temas principales del barroco[10]. De esta manera, Francia pasa a reconocerse en la crítica literaria como un país de tradición barroca. René Welleck, que negaba la existencia del barroco francés, cambia de opinión, reconociendo que en Francia se produjo un verdadero aluvión de escritos sobre la literatura barroca[11].

III. Tradición barroca del mundo hispánico

España entra en la querella para reivindicarse «patria del barroco» negando el origen italiano del mismo. El desafío fue lanzado por Sacheverell Sitwell y Hugo Kehrer. En su *Southern Baroque Art* (1924) Sitwell califica a España de país «barroco por predestinación», y Kehrer señala a España como «patria del Barroco» en su *Spanischer Barock*[12]. Pero es Helmut Hatzfeld quien ha afirmado con mayor vigor el espíritu hispánico del barroco. Él asegura que el pleno florecimiento del ba-

7 Read, Herbert, *El significado del arte,* Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 90-91.
8 Welleck, René, «El concepto de barroco en la investigación literaria», *op. cit.* (nota 2), p. 62.
9 D´Ors, Eugenio, *Las ideas y las formas,* Madrid, Aguilar, 1966, pp. 38-39.
10 Rousset, *op. cit.* (nota 3), p. 10.
11 Welleck, René, «Postscripto 1962», *op. cit.* (nota 2), p. 88.
12 Carilla, Emilio, *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas,* Madrid, Gredos, 1966, p. 432.

rroco transcurrió en España, y que ella ha desempeñado un papel decisivo por su contribución de obras barrocas a la literatura universal. Según Hatzfeld, el espíritu y el arte españoles tienen afinidad con el barroco desde los primeros tiempos, en contra del espíritu de armonía y geometría del clasicismo greco-romano[13]. En cambio, Werner Weisbach mantiene que el barroco es el arte de la Contrarreforma, llevada a cabo principalmente por los españoles.

Efectivamente, la literatura española ha mostrado más fecundidad en la creación que ninguna otra literatura europea, con escritores de fama universal tales como Cervantes, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Gracián... etc. De la misma manera, ningún otro pueblo ha aplicado con tanto fervor y frecuencia planteamientos y teorías vinculados al barroco. Emilio Carilla explica la fecundidad barroca española de la siguiente manera:

> La literatura barroca española es rica en corrientes, géneros y, por supuesto, obras. Son manifestaciones de la literatura barroca española, en diferentes perspectivas, el cultismo, el conceptismo, la novela picaresca, el teatro de Lope, el de Calderón, la abundancia ornamental de Balbuena, la novela de aventuras (de raíz bizantina), la epopeya burlesca, y otras líneas menos nítidas o perdurables (como la literatura de «emblemas»)[14].

No es gratuito que, con el apogeo de la literatura española, el continente americano se haya convertido en el lugar favorito del barroco. La existencia del barroco español fue posible por el descubrimiento del Nuevo Mundo, y la literatura novomundista empezó como barroca con la introducción del barroco español. Por lo tanto, si el barroco español es arte de Contrarreforma, el barroco americano es, como afirma Lezama Lima, arte de contraconquista[15]. Mejor dicho, el barroco fue introducido en América como un instrumento de colonialización, pero los americanos lo convirtieron en un instrumento para manifestar su propia identidad cultural. La literatura barroca enraiza firmemente en el continente americano y mantiene allí su continuidad durante dos siglos, aun cuan-

13 Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco,* Madrid, Gredos, 1966, p. 432. Hay innumerables estudiosos, además de Hatzfeld, que han proclamado el papel de España como foco del barroco: Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Orozco Díaz, Guillermo Díaz-Plaja, Karl Gebhardt, Nicolaus Pevsner, Ludwig Pfandal y Werner Weisbach, entre otros.

14 Carilla, *op. cit.* (nota 12), pp. 19-21.

15 Lezama Lima, «La curiosidad barroca», en *Confluencias,* La Habana, Letras Cubanas, 1988, p. 230.

do Europa y España abandonan el barroco para adoptar las normas del neoclasicismo[16].

El barroco americano, sin embargo, no debe su existencia sólo a Europa, sino también, como insinúa Lezama Lima, al modo de ser americano mismo. Carmen Bustillo propone al respecto cuatro factores para explicar la fecunda existencia del barroco americano: el arte precolombino, la naturaleza exuberante americana, el mestizaje racial, cultural y lingüístico de dos mundos, y, por último, el sentimiento de descentramiento[17].

En primer lugar, el arte precolombino es un factor importante que muestra la presencia del barroco independiente del europeo. Entre los muchos teóricos que defienden el barroco americano, Alejo Carpentier es el que ha difundido la idea de la «América Barroca» con mayor rigor, descubriendo una constante barroca en el arte de las antiguas civilizaciones americanas. El escritor cubano afirma que el arte americano fue siempre barroco, desde la espléndida escultura precolombina y los códices, hasta la mejor novelística actual americana, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente[18]. América Latina ignoró los estilos clásico, romántico y gótico, y pasó del barroco indígena al barroco español realizado por artesanos indios que añadían al barroquismo español el colorido, la imaginación y la proliferación de la forma[19].

Alejo Carpentier hace hincapié también en la naturaleza americana como un factor clave del barroco. América Latina tiene una naturaleza indomable a la que imponen un tremebundo pulso sus huracanes, ciclones, terremotos, maremotos e inundaciones, cuya fuerza y grandiosidad ya causaron el maravilloso asombro de los conquistadores y cronistas españoles[20]. La naturaleza indomada e incógnita no se limita a producir «lo real maravilloso», sino también a la necesidad de nombrarla «a tien-

16 Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en América Hispánica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 49.

17 Bustillo, Carmen, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso,* Caracas, Monte Ávila, 1988, pp. 81-93. Hay varios críticos que afirman la existencia del barroco americano antes de la llegada de Cristobal Cólon. Por ejemplo, Alfredo Roggiano enumera cinco elementos determinantes del barroco hispanoamericano: las culturas indígenas, el barroco español, el mestizaje, el negro y la iglesia y el Estado (Alfredo Roggiano, *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 44).

18 Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias,* Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 36.

19 Soler Serrano, Joaquín, «Alejo Carpentier: Las lenguas de Esopo», en *Escritos a fondo,* Barcelona, Planeta, 1986, p. 160.

20 Carpentier, *op. cit.* (nota 17), p. 24.

tos» por parte de los cronistas del viejo mundo. Según Carpentier, el barroquismo nace precisamente por la necesidad de «nombrar las cosas» americanas:

> No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas...[21]

Los barroquistas hacen suya la riqueza de esta naturaleza, reflejándola con un estilo recargado y rivalizando con ella por medio de las descripciones que intentan su recreación.

El mestizaje es el otro factor determinante como integrante inseparable de la configuración del continente americano. La historia de América constituye un largo y profundo proceso de mestizaje o transculturación de nivel racial, cultural, lingüístico, etc. de diversas culturas. El mestizaje habría favorecido el barroco tanto por las posibles afinidades de sensibilidad como por la misma oposición de contrarios superpuestos. Carpentier mantiene que el espíritu criollo es de por sí un espíritu barroco dado que «toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo»[22]. El mestizaje del lenguaje, sobre todo, debido a la incorporación en América de otros materiales lingüísticos, origina la tradición fértil de la heterogeneidad de las literatruas americanas, convirtiéndose en uno de los mayores factores del barroco literario. La literatura barroca novohispana, a su vez, abre las puertas al paisaje, a la flora y la fauna, y aun al indio mismo, apresurando así el mestizaje literario[23].

El mestizaje de la cultura europea, indígena y africana causa, según Bustillo, el último rasgo del barroco americano: el sentimiento de marginalidad frente al resto de Occidente. En efecto, el sentimiento de carencia de centro constituye, en buena parte, la mentalidad del hombre barroco tal como se materializa en la arquitectura barroca. El arte barroco —sobre todo la arquitectura—, a diferencia del clásico, prescinde del eje central y expresa «el horror al vacío». Además, todos los géneros barrocos en general nos muestran la acción centrífuga y ciertos núcleos proliferantes[24]. América Latina, fallida imitación del reino espa-

21 Carpentier, Alejo, *op. cit.* (nota 17), p. 36.

22 Carpentier, Alejo, «Lo barroco y lo real maravilloso», en *Ensayos,* La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 119.

23 Paz, Octavio, *Las peras del olmo,* Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 13.

24 Carpentier, *op. cit.* (nota 20), pp. 111-112.

ñol, se frustra en su intento de insertarse en lo europeo o universal, causando el sentimiento de marginalidad latinoamericana, como ha explicado bien Leopoldo Zea[25]. El arte barroco americano germina de su complejo de carencia de centro, causado por el aislamiento frente a la modernidad occidental[26].

IV. La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana

La tesis de que América Latina es intrínsecamente un continente barroco se prolonga en el debate sobre el neobarroco contemporáneo. Mejor dicho, el que defienden el barroco como signo vital latinoamericano define el neobarroco como cifra única de este mundo contemporáneo. Las figuras centrales de esta postura son Alejo Carpentier, Lezama Lima y Severo Sarduy. Carpentier y Lezama Lima son dos pilares que ejercen una gran influencia entre todos los partidarios del barroco y neobarroco americanos.

Carpentier argumenta que José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos escribieron prosas barrocas despertando la novela hispanoamericana. A partir de ese momento los novelistas empezaron a perderle el miedo al idioma barroco y el concepto neobarroco fue ganando cada vez más terreno en la literatura hispanoamericana contemporánea. Conviene decir que la mayoría de los partidarios del neobarroco americano son naturalmente los defensores del privilegio del mundo hispánico sobre el barroco. Así, el barroco constituye, según Carpentier, el legítimo estilo del novelista hispanoamericano actual[27].

Pero, como afirma Julio Cortázar, es Lezama Lima quien se considera como verdadero hombre barroco hispanoamericano, tanto por medio de la creación literaria como por medio de la teoría[28]. A diferencia del estilo cronista de Carpentier, que hace hincapié en el «contexto» his-

25 Zea, Leopoldo, *América en la historia,* Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 18-24.

26 No pocos críticos niegan el barroco como propia expresión latinoamericana. Se trata de Ángel Rama, Julio Rodríguez-Luis, Juan Durán Luzio, Arístide Natella, Leonardo Acosta y Reinaldo Arenas, muchos de los cuales apoyan la literatura de compromiso. Por ejemplo, Leonardo Acosta dice que lo barroco no es inherente a América, sino al contrario, superpuesto a lo americano, y condena al barroquismo americano como fatalismo estilístico inaceptable (Acosta, Leonardo, «El barroco de Indias y la ideología colonialista», *Unión,* La Habana, septiembre 1972, pp. 147-154).

27 Carpentier, *op. cit.* (nota 17), p. 36.

28 Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos,* Madrid, Siglo Veintiuno, 1984, tomo II, p. 46.

tórico en el que «las palabras no caen en el vacío», lo que busca el estilo lezamesco es el «texto» mismo, espacio poético dominado por el tiempo poético y por la verdad poética. Es el espacio donde se revela la analogía íntima del universo por medio de la metáfora y de la imagen, de tal manera que el barroco constituye señas de identidad siendo el paradigma hispanoamericano.

Por otro lado, Severo Sarduy trata de establecer la estética neobarroca en la base filosófica y cosmológica. El escritor cubano descodifica el mecanismo de la estética barroca y neobarroca que aparece en los escritores latinoamericanos tales como Lezama Lima, Carpentier, Pablo Neruda, Cabrera Infante, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes y un largo etc. Sarduy dintingue tres mecanismos de artificialización lingüística para señalar la instancia de lo barroco: sustitución, proliferación y condensación[29]. Junto a los tres mecanismos de artificialización que ayudan al análisis de la microestructura textual, Sarduy propone la parodia para descodificar el sistema barroco y neobarroco en un nivel macroestructural, que consiste, a su vez, en la intertextualidad y la intratextualidad[30]. Así, Sarduy procura ofrecer un criterio estético para descodificar el barroco y el neobarroco.

Los escritores hispanoamericanos preferidos por los defensores del neobarroco pertenecen, en su mayoría, a la generación del «boom» y el «postboom» de la nueva novela. Aunque resulta dudoso que todos ellos puedan ser calificados de neobarrocos, resulta justo señalar que la narrativa es el género preferido de la estética neobarroca. Arístide Natella explica el cambio de la novelística contemporánea debido a la explosión del «boom»:

> Dentro de la excitante novedad del «boom» de la nueva novela latinoamericana, no deja de sorprender al lector la profusión de contextos insólitos dentro de los cuales el narrador contemporáneo se explaya en la destruccción de las formas novelescas tradicionales, tanto la sintaxis como los contornos del argumento tradicional, junto con la destrucción del tiempo lineal, cronológico[31].

29 Sarduy, Severo, «El barroco y el neobarroco», en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura,* México, Siglo Veintiuno, 1978, pp. 169-174. Sarduy, sin embargo, no declara el privilegio exclusivo latinoamericano sobre el barroco a diferencia de Carpentier y Lezama Lima. Cabe decir que él procura establecer un tipo universal de estilo barroco y neobarroco como una actitud y una cualidad generales.

30 Sarduy, *op. cit.* (nota 29), p. 178.

31 Arístide Natella, A., «Reflexiones sobre el neobarroco en la ficción hispanoamericana de la actualidad», en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* Madrid, Cultura Hispánica del Centro de Cooperación, 1978, p. 377.

Natella atribuye esta ruptura estética a la resurrección del barroco, enumerando algunos rasgos característicos: la extraordinaria complejidad de *Rayuela* de Cortázar, la estructuración exagerada y artificiosa de *La casa verde* de Vargas Llosa, y la desmesura y la hipérbole de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, entre otros.

La universalización de la nueva novela hispanoamericana debe su triunfo a la creación de un nuevo lenguaje, lo cual significa una doble ruptura: la de la copia de autores metropolitanos y la de la copia de la realidad. El lenguaje se convierte en el verdadero protagonista en la nueva novela y «se vuelve críticamente sobre sí mismo»[32]. Rodríguez Monegal denomina esta novela como «novela del lenguaje», que supone el auge de la revolución lingüística, iniciada ya en la época barroca. El crítico uruguayo propone el lenguaje como la realidad única de la novela, y se refiere a *De donde son los cantantes,* novela neobarroca de Sarduy:

> Con esta novela de Sarduy, un tema que había sido planteado y puesto en cuestión por Borges y por Asturias, desarrollado luego deslumbrantemente por Lezama Lima y por Cortázar, que fue enriquecido por Fuentes y por Cabrera Infante, llega a un verdadero delirio de poesía prosaica. Es el tema subterráneo y decisivo de la novela latinoamericana de hoy: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que «realmente» ocurre la novela. El lenguaje como la realidad única de la novela[33].

Pero cabe decir que la nueva novela hispanoamericana se divide en dos fases de neobarroco, en términos cronológicos y lingüísticos. Si la narrativa de la generación del «boom» exhibe el primer neobarroco, el segundo neobarroco se refiere a cierta novelística del «postboom». Mientras que el lenguaje de la primera fue un medio para «decir algo»[34], el de la segunda se convierte en un fin en sí mismo «para transformar la realidad lingüística misma de la narración»[35]. De esta manera, el escritor lleva a cabo esencialmente la parodia, código clave del lenguaje barroco, como explica Sarduy:

32 Rodríguez Monegal, Emir, «Los nuevos novelistas», en Aurora Ocampo (selección), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea,* México, UNAM, 1984, p. 110.

33 Rodríguez Monegal, *op. cit.* (nota 32).

34 Carlos Fuentes dice al respecto que los novelistas hispanoamericanos debían llevar, a la vez, dos caballos: el estético y el político. Carlos Fuentes, «Salto mortal hacia mañana: Entrevista con José-Miguel Ullán», *Ínsula,* Madrid, XXII, 245 (abril 1967), p. 13.

35 Rodríguez Monegal, Emir, «Tradición y renovación», en César Fernández Moreno, ed., *op. cit.* (nota 29), p. 163.

> Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo...[36].

Pero las dos fórmulas del neobarroco coinciden, sin duda alguna, en demostrar un interés particular en el lenguaje. Por cierto, la preocupación por el lenguaje no ocurre por primera vez con el neobarroco, sino que ocupaba un lugar privilegiado en la literatura hispánica ya desde las crónicas de Indias por su necesidad de fundar una expresión americana, pasando por el barroco, el modernismo y la vanguardia poética. La novela del lenguaje constituye la culminación de la renovación y del movimiento autónomo del lenguaje barroco.

V. Conclusión

En el debate sobre la estética neobarroca se han desarrollado dos corrientes: una que encuentra la esencia del neobarroco en la narrativa hispanoamericana contemporánea, como hemos visto, y otra que ensancha su perspectiva de modo universal como lo hizo Eugenio d´Ors en cuanto al barroco. Omar Calabrese, por ejemplo, define el neobarroco como un «aire del tiempo» a través del análisis de la cultura contemporánea, sobre todo, de la cultura popular incluyendo el cine y la telenovela. Como un gusto predominante de nuestro tiempo, el neobarroco tiene, según el semiólogo italiano, las características siguientes: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos o no-sé-qué, y distorsión y perversión[37].

Sin duda alguna, sería absurdo delimitar un movimiento literario o cultural en cierto ámbito geográfico de manera exclusiva, porque eso significaría encerrar la rica tradición hispánica en sí misma. Además, los caracteres neobarrocos que proponen las dos posturas no conforman una relación antagónica, sino más bien analógica. Los nueve principios del neobarroco presentados por Calabrese pueden servir al estudio de la literatura barroca y neobarroca hispánica, y al revés también.

Sin embargo, el estudio del barroco y del neobarroco hispánicos nos ayuda a encontrar la verdadera corriente estética de la literatura actual. Por ejemplo, la estética de la nueva novela hispanoamericana ha sido

36 Sarduy, *op. cit.* (nota 29), p. 176.
37 Calabrese, Omar, *La era neobarroca,* Madrid, Cátedra, 1989, p. 44-196.

considerada como postmodernidad en el ámbito anglosajón, y Borges, García Márquez, Cortázar, Fuentes y Manuel Puig, entre otros, se califican como típicos postmodernistas. Pero la postmodernidad implica, como afirma Charles Newman, una literatura que carece de paternidad conocida[38]. Por lo tanto, interpretar la narrativa hispanoamericana actual según un criterio ajeno a la tradición hispánica implicaría el riesgo de perder de vista su rica tradición del barroco hispánico.

Bibliografía

Acosta, Leonardo, «El barroco de Indias y la ideología colonialista», *Unión,* La Habana, septiembre 1972.

Arístide Natella, «Reflexiones sobre el neobarroco en la ficción hispanoamericana de la actualidad», en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* Madrid, Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.

Béguin, Albert, *Création et destinée,* Paris, Editions du Seuil, 1973-1974, 2 vols.

Bustillo, Carmen, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso,* Caracas, Monte Ávila, 1988.

Calabrese, Omar, *La era neobarroca,* Madrid, Cátedra, 1989.

Carilla, Emilio, *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas,* Madrid, Gredos, 1966.

Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias,* Buenos Aires, Calicanto, 1976.

— «Lo barroco y lo real maravilloso» en *Ensayos,* La Habana, Letras Cubanas, 1984.

Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos,* Madrid, Siglo Veintiuno, 1984, tomo II.

D´Ors, Eugenio, *Las ideas y las formas,* Madrid, Aguilar, 1966.

— *Lo Barroco,* Madrid, Tecnos, 1993.

Fuentes, Carlos, «Salto mortal hacia mañana: Entrevista con José-Miguel Ullán», *Ínsula,* Madrid, XXII, 245 (abril 1967).

Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco,* Madrid, Gredos, 1966.

Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en América Hispánica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Lezama Lima, José, «La curiosidad barroca», en *Confluencias,* La Habana, Letras Cubanas, 1988.

38 Newman, Charles, *The Post-Modern Aura,* Evanston, Northwestern University Press, 1985, p. 87.

Newman, Charles, *The Post-Modern Aura,* Evanston, Northwestern University Press, 1985.
Paz, Octavio, *Las peras del olmo,* Barcelona, Seix Barral, 1986.
Read, Herbert, *El significado del arte,* Buenos Aires, Losada, 1964.
Rodríguez Monegal, Emir, «Tradición y renovación», en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura,* México, Siglo Veintiuno, 1978.
— «Los nuevos novelistas», en Aurora Ocampo (selección), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea,* México, UNAM, 1984.
Rousset, Jean, *Circe y el pavo real,* Barcelona, Seix Barral, 1972.
Sarduy, Severo, «El barroco y el neobarroco», en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura,* México, Siglo Veintiuno, 1978.
Soler Serrano, Joaquín, «Alejo Carpentier: Las lenguas de Esopo», en *Escritos a fondo,* Barcelona, Planeta, 1986.
Spengler, Oswald, *La Decadencia de Occidente,* Madrid, Espasa Calpe, 1943, tomo III.
Triadó, Juan-Ramón, *Las claves del arte barroco,* Barcelona, Planeta, 1986.
Welleck, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos,* Barcelona, Laia, 1983.
Zea, Leopoldo, *América en la historia,* Madrid, Revista de Occidente, 1970.

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

Guansú Sohn

El «chiasmus», o sea, la transposición en forma de equis, es una de las estructuras internas favoritas y características de los escritores del Siglo de Oro español, y también lo es de Borges. El «chiasmus» que forma las estructuras internas de «Los dos reyes y los dos laberintos», «Los teólogos», y «Tres versiones de Judas», de Borges, sirve de mecanismo para anular el sistema binario del pensamiento tradicional de occidente, y destaca el anti-logocentrismo. Ello aclara que Borges no crea que la razón humana sea todopoderosa e ideal para el bien de la humanidad, mientras que el pensamiento de los del Siglo de Oro demuestra el pro-logocentrismo que figura como el remedio a la locura en el *Don Quijote*, aunque Sancho la herede mediante la llamada «quijotización», como el castigo a la costumbre de mentir y engañar en *La verdad sospechosa*, en que Don García se casa con una doncella no deseada de identidad equivocada, y como el desengaño a la fantasía narcisista en *El lindo Don Diego*, en la que Don Diego sufre de identidad confusa y no se casa ni con las primas ni con la condesa de identidad disfrazada.

El «chiasmus» de Borges en «Los dos reyes y los dos laberintos» sirve de estructura en transposición de los dos reyes, el de Babilonia y el de Arabia: del vencedor al derrotado y del derrotado al vencedor, tal como un versículo bíblico: «Así los primeros serán postreros, y los postreros primeros y «el que quiera ser el primero entre vosotros será vuestro siervo» (San Mateo 20, 16-27). Babilonia es la tierra donde ocurrió la segunda rebeldía del hombre en contra de Dios por construir la Torre de Babel después de la primera de Eva en el jardín de Edén, y es una metáfora de Roma infiel (Pedro 5, 13). Borges narra en este corto texto que un rey de Babilonia mandó a sus arquitectos, ingenieros civiles e intelectuales construir un laberinto tan perplejo y sutil que los que entraban se perdían. Un rey de Arabia vino a su corte, y el rey de Babilonia lo hizo penetrar en el laberinto donde vagó e imploró socorro divino y dio con la puerta. Luego el de Arabia invadió con sus tropas Babilonia y capturó al rey y le dijo: «En Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escale-

ras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso». Y lo abandonó en medio del desierto, donde murió de hambre y de sed. Y el rey árabe da gloria a Aquél que no muere[1]. Este argumento concuerda con el concepto negativo de Borges sobre el helenismo: «un bajel perdido que busca una isla querida»[2], la aventura y el naufragio de Odiseo que insinúa las aventuras homocéntricas y científicas del occidente en búsquedas ideológicas tales como la democracia y el comunismo, e investigaciones tecnológicas tales como las armas nucleares y la clonación humana. Todo ello se inició con el «caballo de madera» de Troya, producto de la maña e ingeniería griegas, que fue al mismo tiempo el triunfo de la tecnología científica y, la catástrofe de Troya (igual que la industria y la tecnología modernas que han traído el mejoramiento de la calidad de vida, y, al mismo tiempo, desastres atmosféricos al mundo). Todos son resultados del libre albedrío humano o, en otras palabras, del esfuerzo y el deseo greco-occidental de buscar un mundo ideal como Atlantis, Ultima Thule y Utopía, pero se toparon con el mundo de la locura y la destrucción apocalíptica, es decir, con naufragios, cuyas características son espaciales y toponímicas de este mundo, no temporales ni celestiales del mundo venidero.

Como ya he mencionado, «Los dos reyes y los dos laberintos» de Borges presenta la idea negativa sobre la confianza excesiva del hombre en los valores de este mundo a través de la causa del argumento: el éxito de la construcción del laberinto sutil por el rey de Babilonia, tan confiado en sí mismo, en la ciencia y la tecnología, y el fracaso de su salvación junto con su muerte tan solitaria en el desierto. Así, los dos reyes contrastan muy claramente: el caso del rey de Babilonia, que ponía tanta confianza en los valores espaciales y toponímicos de este mundo, es un buen ejemplo del fracaso del homocentrismo en contraste con el del rey de Arabia, quien «imploró socorro divino y dio con la puerta» y dio «gloria a Aquel que no muere», lo cual comunica un mensaje de que el que confía en Dios se salva y el que confía en sí perece. Aquí el laberinto de Babilonia es una metáfora del mundo de la ciencia y la tecnología, que dan orgullo al hombre y son una repetición del Caballo de Madera griego, tan sutil que destruyó la ciudad de Troya. A través de la salvación del rey árabe por su fe en Dios, Borges exhorta a la sumisión incondicional a Dios y la recuperación de la humildad humana

1 Borges, Jorge Luis, «Los dos reyes y los dos laberintos», *El Aleph* (1949), en *Obras Completas*, p. 607.

2 Borges, Jorge Luis, «El Evangelio según Marcos», *El Informe de Brodie* (1970), en *O. C.*, p. 1070.

ante Él; o, mejor dicho, profesa la fe en la predestinación, porque vio cuán dañoso y destructivo era el libre albedrío del hombre occidental y lo que trajeron la ciencia y la tecnología en las dos guerras mundiales en el siglo xx. Borges ve que la soberbia homocéntrica, cuya encarnación es el «superhombre nietzscheano» occidental, proviene de la confianza excesiva en la razón, y, por extensión, en la ciencia y la tecnología, que victimará la humanidad como sacrificio al ídolo llamado ciencia y tecnología.

En la literatura del Siglo de Oro español, la imagen remanente de Carlos V queda ramificada en Don Quijote, el idealista melancólico que salió al campo para deshacer las maldades del mundo. Igual que Carlos V, el hidalgo trató de hispanizar el mundo bajo un monarca, un imperio y una espada, guerreando en contra de la Reforma. En Don García el maquiavélico cree que el fin justifica los medios, tanto como Carlos V y Felipe II, que fueron los ejecutores de la Contrarreforma y guerrearon con Francia, con el Papa Paulo IV, aliado de los franceses. Pero el imperio empezó a estar a la defensiva a partir de la derrota de la Armada Invencible, en 1588; y en Don Diego el narcicista pomposo que ignoró la realidad inmediata, tan cegado de egocentrismo como Carlos V, secundado por los españoles y dirigido espiritualmente por un grupo de consejeros influidos por las ideas de Erasmo[3] —y también, seguramente, de Machiavelo[4]—, iba a supeditar toda su política a la defensa del catolicismo, y quiso hispanizar Europa en la idea de la unidad católica, pero Carlos V vio la ruina de su obra unitaria por la Reforma, abrazada por los príncipes alemanes.

La decadencia política y la bancarrota del imperio se notan en un soneto de Quevedo («Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados... mi báculo más corvo y menos fuerte...Vencida de la edad sentí mi espada, / y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte»), en *El Quijote* («...miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita al palillo de dientes con que sale a la calle, después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos!» —p. 707, XLIV—), y en los cuadros de Velázquez, que guardan el cansancio imperial eternizado: el retrato de Don Juan, Duque de Asturias (1636), en el que el héroe de innumerables guerras muestra la gloria del gran imperio de España con el sombrero esplendorosamente ornamentado con plumas y la coraza a los pies pero la nariz quebrada, y la mirada como

3 Río, Ángel, del, *Historia de la Literatura Española*, tomo I, p. 195.
4 *Dong-A's Ecyclopedia*, p. 351. Seul, Dong-A Publishing Co., 1985, vol. 11.

la del perro que tiene entre las piernas, con la cola escondida, y con un cansancio que confiesa la gloria llena de heridas y la impotencia del imperio de España. Y el rostro lleno de aburrimiento e indiferencia en el retrato de Felipe IV revela el sino declinado del imperio, y las miradas de soslayo llenas de sospecha y conspiración en los retratos de los duques, condes y barones trascienden la atrocidad de eliminar a los contrincantes políticos a sangre fría. Todo esto, en conjunto, muestra el síntoma del envejecimiento del imperio.

El hecho de que Carlos V adoleciera toda su vida de ataques de depresión y melancolía respalda la idea de que era un renacentista que profesaba el libre albedrío. Este síntoma de neurosis del monarca, tan poderoso, puede hipotetizarse y diagnosticarse desde el punto de vista psicoanalítico: la relación de Carlos V con sus competidores potenciales, Francisco I de Francia y Enrique VIII de Inglaterra, ha sido hostil, y, como el Altísimo con los hombres, tras haber perdido la sensación de unidad entre ellos y el universo, siente que está realmente solo, enfrentándose al mundo como un forastero arrojado en un mundo infinitamente amenazador. Confiando en sí mismo, bajo la influencia del erasmismo, se siente libre pero al mismo tiempo solitario, aislado, amenazado desde todos los lados. Esta inseguridad oriunda de la posición de un individuo enajenado en un mundo hostil tiende a explicar la génesis de una huella del carácter que era característica del individuo del Renacimiento: la apetencia de fama. La idea de que Carlos V triunfó tratando de proteger la fe católica ante la Reforma no es más que la búsqueda de una razón justificable con la que calmar su inseguridad por su deseo de ganar la fama. Una fama empapada de un falso idealismo, que muestra la apetencia por lo excepcional que alimentaba la fiebre aventurera de los españoles, imbuidos por las riquezas ganadas a través de las aventuras en el Nuevo Mundo. Tal como refleja Don Quijote, el caballero andante parte en busca de fama, gloria y honor, que son la locura humana de tradición helénica, oriunda de *La Ilíada* y *La Odisea*. Si el sentido de la vida ha sido dudoso, si las relaciones con los demás y con uno mismo no ofrecen seguridad, la fama es un remedio para silenciar las posibles dudas de uno mismo. La fama eleva la vida individual desde las limitaciones y la inestabilidad al plano de la indestructibilidad. En otras palabras, si tu nombre era conocido por tus contemporáneos y podías contar con que perdurara en las memorias por los siglos venideros, entonces tu vida cobraba sentido y significado[5]. Carlos V, considerándose campeón de la fe católica, irónica y extrañamente no buscó la Providencia, sino que, conforme a su libre albedrío, trató de realizar su ambición —mundana o

5 Fromm, Erich, *Escape from Freedom*, p. 41.

ideal— de gobernar el mundo bajo un monarca, un imperio y una espada, buscando la fama, la gloria y el honor. Carlos V se fió en su poder imperial y en su libre albedrío, pero pronto se hizo ascético, lo cual caracteriza al arte español en forma de la oscilación entre la exaltación poética y la negación, entre la ilusión y el desengaño, entre la pompa y el misticismo, entre el gesto grandioso y la renuncia ascética, con su cínica secuela de burla en la picaresca[6].

La esencia de la Reforma, en contra de la que guerreó Carlos V, se basa en la creencia de que el hombre es un instrumento sin su propia fuerza motriz, sujetado por la mano de Dios. Ni nuestra razón ni nuestra voluntad deben predominar en nuestras deliberaciones y acciones[7]. Y, así, nuestro fin no debe ser buscar lo que pueda resultar expediente para nosotros conforme a la carne, porque esto sólo nos guiará —y muy eficazmente— a la ruina. La esencia de la filosofía erasmista enfatiza lo contrario, esto es, que el hombre puede vencer y superar las dificultades de la vida, o el destino trágico de la misma, por medio del libre albedrío, cuya base es la razón, teniendo responsabilidad propia por sus acciones[8].

La estructura interna de «Los teólogos»[9] es la transposición en forma de equis, del ortodoxo al heresiarca o viceversa, que es anulada por Dios: a Aureliano, teólogo profundamente absorbido en la metafísica griega, le gusta mucho citar a los filósofos griegos en sus argumentos teológicos, y compite en el debate de condenar a los heresiarcas a través de los argumentos o tesis con su colega Juan de Panonia, que cita sólo la Escritura Sagrada. Y aquél, que siempre pierde en el debate, arma una calumnia fatal por envidia de éste y lo pone en el fuego y muere también en un incendio causado por el relámpago. Los dos teólogos, un heresiarca y un ortodoxo, mueren quemados y son recibidos en audiencia ante Dios, quien ignora la diferencia entre el ortodoxo y el heresiarca, lo cual demuestra que la razón del libre albedrío o el razonamiento teológico humanista resultan locura pero que llegue a la unión con la Providencia. Aquí se atestiguan la nivelación, la anulación, la borradura del centro o la des-centralización del centro que sirven de base para diferenciar a uno del otro. El mundo mítico-metafísico helénico, según Borges, es tan confuso que los griegos repiten esas mismas anomalías que quieren resolver,

6 Río, Ángel del, *Historia de la Literatura Española*, tomo I, p. 200.

7 Fromm, Erich, *op. cit.*, p. 72.

8 Luther, Martin, *The Bondage of the Will*, tr. Henry Cole, Grand Rapids, Michigan, Erdmans Publishing Co., 1931, p. 74. y Pfandel, Ludwig, *Cultura y Costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Gili, 1942, p. 166.

9 Borges, «Los Teólogos», *El Aleph* (1949), en *O.C.*, p. 550.

y Borges lo rechaza en pocas palabras: «¿Tocar a nuestro concepto del universo por ese pedacito de tiniebla griega?»[10]. Borges cree que el temor indefinido e imbuido de ciencia es la mejor claridad de la metafísica, y que la ciencia es una esfera finita que crece en el espacio infinito y cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable[11]. Y además, Borges, al darse cuenta de que la metafísica griega influyó mucho en la formación de la teología cristiana medieval, insiste en que «Dios no debe teologizar»[12]. Y Borges también repudia la metafísica platónica porque la noción del tiempo es cíclica y apoya la transmigración y la noción de la eternidad como la ausencia del tiempo, que influyó luego en la teología cristiana para dar a luz a la herejía. Borges cree que el tiempo es sucesivo y lineal, y que en él se encuentran el comienzo (arche) y el fin (telos). Cree, pues, en la escatología cristiana, que respalda la noción del tiempo como «demora» llena de conmiseración y espera perseverante de Dios para la salvación del hombre.

En *La verdad sospechosa*[13], de Ruiz de Alarcón, el maquiavélico protagonista Don García, que no repara en medios para obtener lo que quiere está absorbido por un apasionado egocentrismo, una insaciable codicia por el cumplimiento de su ambición. Para Don García los otros individuos eran como «objetos» destinados a ser gastados y manipulados si convenía a sus propósitos. Su propio ser llegó a ser un objeto de manipulación para sí mismo, como lo habían sido otras personas, y así se hizo víctima a sí mismo. Parece que el libre albedrío acarreó dos consecuencias a Don García: una incrementada sensación de fuerza, y, al mismo tiempo, una incrementada sensación de aislamiento o marginación de los demás. Y, como resultando de todo esto, la angustia. Así se nota una sombra de Carlos V ramificada en Don García. Es la misma contradicción que se encuentra en las escrituras filosóficas de los humanistas como Erasmo. Junto con su énfasis en la dignidad humana, en la individualidad y el poder, ellos exteriorizaban a intervalos la inseguridad y la desesperación de su filosofía[14]. Las decepciones o engaños de Don García no simbolizan más la ilusoriedad o ilusión de este mundo temporal o la inhumanidad del hombre para con otro hombre, sino que

10 Borges, «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga», *Discusión* (1932), en *O. C.*, p. 248.
11 Borges, «Vindicación de Bouvard y Pécuchet», *Discusión* (1932), en *O. C.*, p. 261.
12 Borges, «El primer Wells», *Otras Inquisiciones* (1952), en *O. C.*, p. 698.
13 Ruíz de Alarcón, Juan, *Cuatro Comedias*, México, Editorial Porrúa, S.A., 1972. pp. 55-108.
14 Fromm, Erich, *op. cit.*, p. 41.

son estratagemas diseñadas para ganar un deseado objetivo social. Y la razón fortalecida funciona como remedio a esta maldad que se atestigua en las palabras de Don Beltrán: «...que juguéis contado / y habéis contadas razones» (Acto II, escena 4, vv. 1207-1208). Don García es un tipo renacentista que no sabe arrepentirse de su culpa porque actuó según su libre albedrío, lo cual atestigua que es producto de la época en la que el maquiavelismo prevalecía sobre la moralidad cristiana, pero es castigado según la nueva moral del barroco español. En *La verdad sospechosa*, el «chiasmus» sirvió de mecanismo causal de castigo por las fechorías de «no decir siempre la verdad» (Acto I, Escena 3, vv. 157) de Don García, quien tuvo que casarse como castigo por su pecado de mentir con la de la identidad equivocada.

En «Tres versiones de Judas»[15] Borges nos presenta un teólogo que insiste en que Jesucristo y Judas Iscariote son sacrificados para salvar el mundo —aquél como Mesías y éste como traidor—, y trata de llegar a la conclusión mediante el silogismo de que Cristo es Dios mismo y Judas es Cristo, de tal suerte que Judas Iscariote es Dios. Así se realiza la descentralización o la evanecencia de la línea divisoria entre el mismo y el otro, entre el bueno y el malo, tal como la relación vertical entre Dios el Altísimo y el hombre bajísimo e insignificante desaparece y se hace horizontal cuando «el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo» (San Mateo 27, 51). Borges señala cuán dañoso es el razonamiento imaginario del teólogo que trata de enjaular a Dios en su marco de la teología metafísica, inventado por su pequeño entendimiento. Borges insiste en que la realidad procede por hechos, no por razonamientos, y en que a Dios le toleramos que afirme «Soy El Que Soy» (*Éxodo* 3, 14), sin declarar ni analizar, como Hegel o Anselmo. Borges advierte que queda por ver cuánto adoptó la iglesia de metafísica y le confió un caudal que es superior a cuanto los años trasportan, porque Borges considera que la contaminación de la teología por la metafísica helénica es un acto de blasfemia que merece el castigo cruel del Juicio Final, como la masacre que se lee en los últimos dos capítulos de la *Odisea*[16], en que Odiseo mata a los veinte reyes y catorce criadas sin clemencia y salvación alguna.

En *El lindo Don Diego*[17] de Moreto, el «chiasmus» también sirve de mecanismo de castigo por las fechorías de Don Diego, que no se casa con ninguna de sus primas, no sólo por su acto indeciso, sino también por su propia identidad confusa. Si lo vemos según nuestro concepto de

15 Borges, «Tres versiones de Judas», *Artificios* (1944), en *O.C.*, pp. 514-518.

16 Borges, «Historia de la Eternidad», *Historia de la Eternidad* (1936), en *O.C.*, p. 363.

17 Moreto y Cabaña, Agustín, «El lindo don Diego», en *Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. Bruce W. Wardropper, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1970, pp. 787-845.

hoy, Don Diego debe de ser o un homosexual o un travestido, o sea, un converso sexual: «Pues es virtud mía que aseo, / porque siempre que me veo / me admiro» (vv. 495-196), «¡Qué airosa pierna es la mía!» (v. 590), «Ahora me alabo la pierna» (v. 681). Y se nota la posición invertida de la novia de Don Diego —de la prima Doña Inés de alto linaje a la criada Beatriz disfrazada en condesa— según su capricho, que resulta el fracaso de su matrimonio. Así Don Diego es castigado por su propia estimación excéntrica, narcicismo y por sus reacciones constantemente absurdas para la normalidad de su tiempo, lo cual se parece a la actitud anacrónica de Carlos V, quien trató de ir en sentido contrario a la corriente de modernidad europea.

La identidad establecida por el pensamiento lógico y la razón del hombre occidental resultan nulas, según Borges, por el límite fatal de la razón, que es la locura. Borges aboga por el «epoche», o sea, la suspensión de juicio en lugar de la razón, por la paradoja en vez de la lógica, y por la pluralidad, heterogeneidad y aporías en reemplazo de la identidad, que, según Borges, es inexistente. Esto concuerda con la doctrina de predestinación de San Agustín, Martín Lutero y Juan Calvino: el hombre no debe esforzarse por conseguir la virtud por la virtud misma. Eso sólo sería vanidad. Calvino también niega que las buenas obras lo lleven a la salvación[18]. Según la doctrina de la predestinación, la salvación o la perdición no son resultado del bien o del mal que alguien hace en la vida, sino que ya vienen predestinadas por Dios antes que ese alguien llegue a este mundo. ¿Por qué Dios salva a unos y condena a otros? Es un secreto divino en el que el hombre no debe penetrar. La decisión sobre el sino humano escapa completamente de nuestras manos y no hay nada que el hombre pueda hacer para cambiar esta decisión. No somos más que un instrumento impotente en manos de Dios[19]. Ninguna doctrina podría expresar más fuertemente que ésta la inutilidad de la voluntad y del esfuerzo del hombre.

Borges enfatiza el abandono de la voluntad o albedrío individual, renuncia y denuncia su fuerza individual, porque para él el único autor es el Espíritu Santo. El escritor humano es un mero compilador, copista, escribano, o traductor, según Borges, quien proclama la muerte del autor clásico como un pequeño creador de su mundo literario. Para Borges la literatura es una repetición del pasado en forma de palimsesto e intertextualidad. El destino del hombre como escritor queda fuera de sus propias manos porque es un instrumento sin su propia fuerza motriz,

18 Calvin, John, *Institues of the Christian Religion*, tr. John Allen, Philadelphia, Presbyterian Board of Christian Education, 1927, libro III, cap. II, p. 23 y cap. IX, p. 73.

19 Fromm, Erich, *op. cit.*, p. 75.

destinado a la disposición de Dios. Borges cree que todas las obras son resultado de un sólo autor, que es el Espíritu Santo. Cree que si la atención del Señor se desviara un sólo segundo de su mano derecha, la que escribe, ésta recaería en la nada como si la fulminara un fuego sin luz.

Así que la diferencia entre los escritores del Siglo de Oro español y Borges es cuestión de la fe: Borges profesa la completa sumisión a Dios porque Dios es el único autor y los hombres son meros escribanos y copistas, y sólo los que recibieron la gracia de Dios pueden escribir al dictado lo que Dios abastece, y pueden dejar obras inmortales que siguen emocionando y conmoviendo a los lectores en los siglos venideros, mientras que los del Siglo de Oro español enfatizan la razón y el libre albedrío, que no perdona la falta humana, y el castigo es la única respuesta para aquel que utilizó mal su libertad.

En conclusión, sucesos tan catastróficos como las Guerras Mundiales hirieron fatalmente el orgullo eurocéntrico y optimista de occidente, que confiaba tanto en el triunfo de la razón y la libertad humanas de la tradición helénica que aun los teólogos llegaron a creer que la fe cristiana y la Escritura Sagrada serían postergadas al cabo de cincuenta años. Justo en la madurez de esta tendencia loca, las dos guerras mundiales trajeron el derrumbe total al sistema de valores de origen helénico. La duda sobre la eficacia de la razón, la ciencia y la industrialización, y la sensación horripilante del posible desenlace de la historia humana, cuyo presagio ya se había revelado en el holocausto de los judíos en la Segunda Guerra Mundial, provocan el derrumbe de la fe en estos valores tradicionales que eran el orgullo de los occidentales, y aceleran la venida del posmodernismo. En vista de todo ello Borges llega a tener una visión negativa sobre el helenismo y a profesar la fe en el cristianismo, como está claramente manifestada en su concepto de autor literario: «Ese preciso cumplimiento en el hombre, de los propósitos literarios de Dios, es la inspiración o entusiasmo: palabra cuyo recto sentido es el endiosamiento» (p. 209, «Una vindicación de la cábala», en *Obras Completas*). Así Borges confiesa la fe en ser instrumento de Dios como escritor. Y se nota la negativa noción de Borges sobre la tradición helénica del occidente, que se caracteriza por el homocentrismo arrogante, el logocentrismo enloquecido, la metafísica palabrera, la ausencia de salvación en el tiempo cíclico y la transmigración, mientras que se atestigua la visión positiva de Borges sobre la herencia hebraica que se caracteriza por el teocentrismo absoluto, el fidecentrismo sumisivo y la escatología del tiempo lineal lleno de esperanza de salvación. Y los escritores del Siglo de Oro español oscilan entre las tradiciones, hebraica y helénica, dando más crédito a ésta en forma de apetencia por la razón humana y el libre albedrío del hombre, por la riqueza y el éxito material, por la exaltación del po-

der ilimitado del hombre y del valor humano, pero, al mismo tiempo, por la desvalorización ascético-estoica del mundo y del hombre como ser finito, la confluencia de la tradición clásica greco-latina y el espíritu cristiano, y, al mismo tiempo, la decadencia y descomposición de los valores clásicos renacentistas, y como integración de la naturaleza pagana y el universo de la fe católica[20]. Las experiencias literarias de Borges y los cumplimientos y frustraciones de los grandes españoles del Siglo de Oro en el proceso de conmover y gobernar el mundo proveen a la humanidad de un inconmensurable alimento para su madurez, expresado en forma de experiencias indirectas o de satisfacción extraída a los pueblos del mundo, que nunca habían tenido —y jamás tendrán— un imperio tan grande como el de Borges y el de España.

Bibliografía

Fuentes primarias

Alarcón, Juan Ruiz de, *Cuatro comedias*, México, Editorial Porrúa, S.A., 1972.

Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1973.

Moreto y Cabaña, Agustín, «El lindo Don Diego», en *Teatro Español del Siglo de Oro,* ed. Bruce W. Wardropper, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1970.

Literatura secundaria

Calvin, John, *Institutes of the Christian Religion*, trad. John Allen, Philadelphia, Presbyterian Board of Christian Education, 1927.

Dong-A's Ecyclopedia, vol. 11, p. 351. Seul, Dong-A Publishing Co., 1985.

Fromm, Erich, *Escape from Freedom*, London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1942.

Luther, Martin, *The Bondage of the Will*, trad. Henry Cole, M.A., Grand Rapids, Michigan, B. Erdmans Publishing & Co.,1931.

Río, Ángel del, *Historia de la Literatura Española*, vols. I y II, Nueva York, Holt, Rinehart, And Winston, 1963.

20 Río, Ángel del, *op. cit.*, pp. 191, 194, y 198.

Dinero y valor en el soneto «Valimiento de la mentira» de Quevedo[1]

Alina Sokol

El dinero es uno de los temas centrales en la obra de Quevedo. Sea ficción, escritos políticos, filosóficos o morales, el poeta siempre regresa al poder del dinero. El interés que Quevedo tiene en el tema se hace particularmente obvio en su poesía, que ofrece un caleidoscopio de diferentes manifestaciones del dinero: metales preciosos, todo tipo de monedas corrientes, letras de cambio... el dinero como el intercambio mismo[2]. Esta abundancia de referencias al dinero lleva a reconsiderar la importancia del dinero en la poesía quevediana frente a otros autores barrocos[3]. La añeja idea de que el dinero es una fuerza poderosa obtuvo una nueva importancia en España en los siglos XVI y XVII. La expansión imperialista del país, financiada por el oro y la plata coloniales, reforzó la creencia mercantilista en los metales preciosos, y por lo tanto en el dinero, como la base de toda felicidad y no sólo de una prosperidad económica. La autoridad del dinero creció más aún en el siglo XVII, cuando los problemas económicos pusieron de relieve los del imperio en general. No es sorprendente que muchos autores invocaran al dinero en sus obras. Sin embargo, el interés persistente que Quevedo tiene por el dinero difiere de las referencias accidentales al tema por parte de otros autores. Pienso que para Quevedo el dinero es una prisma para examinar la reformulación general de los valores que acompañan a los cambios históricos que ocurren en la sociedad en transición hacia la economía del mercado.

Quiero ilustrar esta propuesta con un análisis breve de la referencia al dinero que Quevedo hace en el soneto «Valimiento de la mentira»,

1 El argumento presentado aquí forma parte del libro sobre el dinero y valor en la poesía de Quevedo que estoy escribiendo.

2 La mayoría de los poemas que aparecen en la edición de Blecua contienen referencias al dinero.

3 Los estudios críticos han relacionado las referencias al dinero en la obra de Quevedo con la indignación del poeta con la sociedad; también se analizó la relación entre éstas y los escritos económicos de la época. Aunque estos estudios han enfocado aspectos muy interesantes del tema, no explican el aspecto teórico que puede tener el dinero en la poesía quevediana.

donde una moneda de cobre representa el cambio histórico-la legitimización de una realidad que carece sustancia.

> Mal oficio es mentir, pero abrigado:
> eso tiene de sastre la mentira,
> que viste al que la dice; y aun si aspira
> a puesto el mentiroso, es bien premiado.
>
> Pues la verdad amarga, tal bocado
> mi boca escupa con enojo y ira;
> y ayuno, el verdadero, que suspira,
> invidie mi pellejo bien curado.
>
> Yo trocaré mentiras a dineros,
> que las mentiras ya quebrantan peñas;
> y pidiendo andaré en los mentideros
>
> prestadas las mentiras a las dueñas:
> que me las den a censo caballeros,
> que me las vendan Lamias alagüeñas[4].

Aparentemente, este soneto es una defensa irónica de la mentira, a la que presenta como un instrumento útil: no sólo protege de la verdad, sino que también facilita la movilidad social. Según el narrador, los mentirosos tienen una vida cómoda que además es apoyada por la sociedad; se les otorga premios tan altos como promociones al «puesto». No es sorprendente que el narrador, como tantos a su alrededor, decida facilitarse la vida renunciando a la verdad en favor de la mentira. Sin embargo, llama la atención el modo en que se produce la renuncia: decide «trocar mentiras a dineros».

La referencia al dinero transforma este soneto de una presentación inconsecuente de la decepción a un examen de la reformulación de los valores éticos y económicos en el siglo XVII. El poema puede leerse como una propuesta de vender mentiras: se cambian por dinero, es decir, se miente y se cobra para ganarse la vida. Al mismo tiempo puede leerse también como la descripción de un cambio más general: con el paso del tiempo es posible convertir mentiras en dineros, es decir hacer que ciertas mentiras funcionen como el dinero en la sociedad. Se trata del replanteamiento radical de la percepción familiar de la mentira. En la España de Quevedo la mentira se entendía como una categoría ética que

4 Quevedo, Francisco de, *Poesía Original Completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, p. 579.

se refería a la distorsión de la verdad, algo que carecía de sustancia y valor[5]. El dinero, mientras tanto, se entendía como el medio de intercambio y la medida de valor de las cosas en el mercado[6]. El narrador, aparentemente, usa «dinero» como metáfora para «mentiras», proyectando las propiedades del dinero hacia la mentira. Sugiere que mentira puede funcionar como el medio del intercambio y la medida de valor de las cosas en la sociedad. La carencia de verdad y valor se convierte en la medida de valor de las cosas.

Una interpretación alternativa de «yo trocaré mentiras a dinero» presenta otro aspecto de este proceso. Mientras pueda leerse «dineros» como metáfora para «mentiras» también podrá leerse «mentiras» como la alusión a la moneda falsa. «Dineros» se refiere a las monedas, representación más familiar del dinero en el mercado. Se trata específicamente de las monedas que contienen metal precioso, la sustancia que aseguraba el valor intrínseco de la moneda. «Mentira» es el análogo viejo de la moneda falsa, específicamente de una moneda sin metal precioso. Cifrada dentro de «yo trocaré mentiras a dineros», entonces, está la propuesta de reformular el concepto existente del dinero. Convertir mentiras (monedas falsas) en dineros (moneda legal) significa hacer que una moneda sin valor funcione como la medida aceptada de valor.

Convertir mentiras (ya sea mentiras éticas o monedas falsas) en dinero parece absurdo dentro del contexto histórico que estamos analizando. En el siglo XVII los teólogos y moralistas todavía condenaban la mentira como pecado grave. No menos grave se consideraba el uso de la moneda falsa. Los falsificadores de monedas robaban al público, y también ponían en peligro la confianza de la población en el estado y la figura del rey, cuyo sello garantizaba el valor de la moneda. Los castigos que esperaban a los falsificadores y sus cómplices podían ser tan brutales como quemarlos vivos[7].

5 El texto canónico seguía siendo «De mendacio» de San Agustín. Para una interesante discusión sobre la historia de la mentira en Europa durante los siglos XVI y XVII *cfr.* Pérez Zagorin, *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution and Conformity in Early Modern Europe,* Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1990.

6 Los autores españoles de la época, (entre ellos el Padre Juan de Mariana, Martín González de Cellorigo y Pedro de Valencia) comparten el concepto escolástico del dinero como el medio del cambio y la medida del valor. El análisis detallado de esta percepción del dinero la ofrece Joel Kaye en su estudio *Economy and Nature in the Fourteenth Century. Money, Market Exchange, and the Emergence of Scientific Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

7 En su conversación con Sansón Carrasco, Don Quijote observa que «los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa». Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1994, p. 563.

Y, sin embargo, la propuesta del narrador no es tan absurda en una sociedad en la que la mentira y la moneda falsa ya se han hecho partes de realidad diaria. En la corte de Felipe II era imposible avanzar sin decepción y disimulación. La alusión al proverbio popular «dádivas quebrantan peñas» apoya la idea de que la mentira se ha convertido ya en la «moneda» de intercambio social. El título del soneto profundiza esta percepción de mentiras como la moneda aceptada de interacción social. «Valimiento de la mentira» contiene alusión a los validos, los políticos cuyo uso frecuente de las mentiras era una preocupación constante de Quevedo[8]. En la sociedad, donde la mentira se practica por los hombres de estado, por las autoridades involucradas en crear leyes, la mentira significa realmente dinero, esto es, instrumento estatal y legalmente aceptado del intercambio. De hecho, la mentira se convierte en el valido más importante del estado.

El contexto histórico también ofrece el testimonio de la posibilidad de crear moneda legal de una moneda carente del valor intrínseco. «Yo trocaré mentiras a dineros» puede ser la propuesta de un falsificador de moneda de ganarse la vida fabricando monedas falsas. Pero obtiene otro sentido en el país donde la mayoría de monedas falsas entraba en circulación, no en un taller secreto, sino en su fuente legal: las cecas del estado. En 1599, para remediar los problemas económicos de Castilla, Felipe III acudió a la devaluación de la moneda de vellón, mandando la fabricación de moneda de cobre puro, sin metal precioso. Durante los ochenta años de la inflación de la moneda de vellón, la moneda de cobre reemplazó casi completamente a la moneda de oro y plata, hasta el punto de que, en 1644 un notario describió las monedas de plata como una ficción de la imaginación[9].

«Yo trocaré mentiras a dineros» captura las tensiones de la sociedad en la que la contradicción y la confusión entre los valores establecidos y la realidad —entre la verdad y la mentira—, son tan reales como la moneda que se lleva en el bolsillo. Por una parte la mentira todavía se consideraba inaceptable, y se opina que debía disimularse bajo la apariencia de la verdad; en este sentido era de veras un «mal oficio», un negocio difícil de realizar. Y, sin embargo, el uso abierto de las mentiras por los representantes de las capas más altas de poder las afirmaba como el modo

8 Un ejemplo del ataque a los validos es «Política de Dios y gobierno de Cristo». Un análisis del tema del *valimiento* se encuentra en el estudio de Roncero-López, Victoriano, *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

9 «silver reals no longer circulate, and pieces of eight are a fiction of the imagination.» Citado por Hamilton, Earl, *American Treasure and the Price Revolution in Spain*, Nueva York, Octagon Books, 1977, 90.

oficial y legalmente aceptado de intercambio social. Esta contradicción se materializaba en el mercado en forma de la moneda de cobre. Esta moneda carecía de valor intrínseco porque no contenía el metal precioso, y por lo tanto no podía cumplir la función del dinero como medida de valor, pero al mismo tiempo tenía valor como la única moneda disponible que uno debía usar para sobrevivir. Así que el lector hace frente al mismo dilema que la sociedad española del siglo XVII. La noción de la realidad familiar estaba en flujo, y conceptualmente no tenía mucho sentido, pero la mera existencia de esta realidad —de la mentira usada por los hombres de estado, de la moneda falsa funcionando como la legal— requería su aceptación como la única realidad válida.

El soneto pone de relieve el control que tiene la esfera económica sobre el individuo. El narrador decide mentir esencialmente porque toda la sociedad miente. Sin embargo, por mucho que la sociedad mienta, el individuo tiene la opción de mentir o no mentir. Este problema, la determinación social de las acciones individuales, se complica cuando se trata de la mentira materializada en forma de dinero, algo a lo que debe recurrirse para formar parte de la sociedad. En la España de Quevedo, por muy honesto que fuese el individuo, para sobrevivir era necesario usar la moneda que circulaba en el estado. En la medida en que la moneda representaba la materialización de la mentira, el individuo se veía forzado a mentir. Consintiendo en usar esta moneda no sólo aceptaba el nuevo concepto del dinero, sino también, esencialmente, aceptaba el análogo figurativo de esta moneda, la mentira en su sentido ético. Dada la función del dinero como la medida del valor de las cosas, aceptaba el concepto de la realidad como algo carente de sustancia.

Describiendo la reformulación de los valores éticos y económicos, el poema llama la atención a los procesos económicos —cambio y circulación— que facilitan esta reformulación. El narrador sigue su propuesta de «trocar mentiras a dineros» con una serie de acciones: anda solicitando mentiras, las pide prestadas, las toma a censo y las compra. Estas acciones —cambiar, pedir prestado, tomar a censo, comprar— subrayan la analogía entre las mentiras y el dinero. Al mismo tiempo involucran a la sociedad en el proceso de mentir. Una persona que recibe información o moneda falsa y la pasa a otro sin saberlo no es ni mentiroso ni falsificador de la moneda. Sin embargo, transmite la mentira; asegura la circulación de las mentiras, y por lo tanto de la confusión en la sociedad.

El poema recrea la confusión que acompaña a la transformación de los valores[10]. En el principio del soneto, aparentemente se trata de la

10 En este sentido hace eco con *El monte de la piedad* (1627), de Antonio Mira de Amescua, que explora esta misma dinámica. *La fe de Hungria and El monte de la*

mentira como categoría ética. La frase «yo trocaré mentiras a dineros» pone en duda esta impresión. En el resto del poema no está claro a qué se refiere la palabra «mentira»: si al dinero legal o la moneda falsa, categoría ética o económica. Tampoco está claro a qué se refiere la palabra «dinero»: si a la moneda de metal precioso o a la moneda de cobre, medida de valor que carece de valor. Esta confusión culmina en el verso final. El narrador compra mentiras. Sin embargo, se ignora el método de pago que usa. Es posible que pague con la moneda de oro y plata, pero también es posible que pague con la moneda falsa que él mismo había fabricado o con la moneda falsa del estado que él había sacado a censo de los caballeros. No hay manera de saber si está mintiendo o si están mintiéndole a él, igual que no había manera de distinguir entre la mentira y la verdad, la moneda legal y la moneda falsa, lo ético y lo económico en la España de Felipe III y Felipe IV. De hecho, leyendo el soneto el lector se hace involuntariamente testigo de la fabricación y distribución de las mentiras. Si «yo trocaré mentiras a dineros» se refiere a la falsificación de la moneda, el lector también observa la distribución de moneda falsa. Según las leyes de la época se hace cómplice de un criminal y, por lo tanto, es un falsificador y un mentiroso.

Mediante la referencia al dinero Quevedo explora el proceso de la reformulación de los valores básicos que sostienen el concepto existente de la realidad. El funcionamiento de las mentiras como el dinero sugiere la inevitabilidad de aceptar la mentira, la carencia de verdad, como una nueva forma de economía e intercambio social, y por lo tanto como un nuevo valor. Además, el poema presenta la idea del dinero como la fuerza que sostiene el poder de la mentira. Las mentiras que circulan en el soneto sólo tienen valor mientras la mentira se percibe como el dinero, la medida de valor que se encuentra en un flujo constante. Uno compra mentiras y las pide prestadas para volver a venderlas, y este ciclo continúa *ad infinitum*, trayendo como consecuencia el cambio de los valores y la proliferación constante de las mentiras.

piedad, ed. James C. Maloney, New Orleans, Tulane Studies in Romance Languages and Literatures, núm. 7, 1975.

Cervantes y el problema de la representación en el *Persiles*

Juan Luis Suárez

Cervantes da comienzo al capítulo catorce del tercer libro del *Persiles* de la siguiente forma: «La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones» (p. 578)[1]. La reflexión acerca de las semejanzas entre las tres artes se extiende todavía unas líneas más para explicar las causas de que Bartolomé, el «bagajero del escuadrón peregrino» (p. 579), fuera capaz, «revolviendo en su imaginación» (p. 579) cierto cuento, de hablar a Periandro acerca del valor de la libertad. La extrañeza del caso y la necesidad de una justificación teórica proceden de la inverosímil combinación provocada por el nivel social y cultural del narrador y por lo elevado del tema elegido. Esto es lo que, en principio, explica la aparición del texto teórico al comienzo del capítulo; es decir, estaría dando entrada a un episodio más en el que las tradicionales normas de la narración han sido de nuevo puestas en cuestión por la práctica literaria de Cervantes. A la vez, serviría para hacer avanzar la historia.

Aunque esto es cierto, parece, sin embargo, que este texto inicial del capítulo catorce sirve, sobre todo, para cerrar una serie de reflexiones sobre la historia, la poesía y la pintura que van apareciendo a lo largo de todo el libro tercero.

La llegada a Lisboa, que constituye el comienzo de la historia meridional, está marcada por la doble admiración que producen, de un lado, el esplendor y grandeza de la ciudad en los bárbaros (pp. 430-431), y, de otro, la novedad que la llegada de tales personajes provoca en los habitantes de Lisboa (pp. 434-435). En ambos casos, Cervantes sitúa las reacciones de unos y otros en un contexto semántico dominado por la referencia a los sentidos, principalmente a la vista, de manera que los ojos se convierten en el nexo de unión entre algunas de las nociones, tales como la «admiración,» la «novedad», el «deseo» y el «gusto» (pp. 431, 434), que hasta entonces habían sido clave en los debates acerca de la idoneidad de la narración de Periandro durante el libro segundo.

1 Utilizo la edición de Romero Muñoz, Carlos, Madrid, Cátedra, 1997.

Hay que señalar, además, que Cervantes está provocando un sutil desplazamiento del debate hacia el ámbito de la vista y, como veremos, de la pintura, desde lo que hasta entonces había sido el reino del oído, es decir, la narración. El movimiento, que desembocará en el citado párrafo del capítulo 14, utiliza como excusa el deseo de poseer un lienzo que contuviera toda la historia septentrional desde su comienzo. El hilo que permite tal desplazamiento es el de la reflexión acerca de los límites de la expresión artística y los problemas que una narración tan larga y variada provoca a la hora de ser contada o pintada. ¿Cómo reducir lo largo de la historia vivida a lo necesariamente breve de una historia contada? Y, en un segundo paso, ¿cómo limitar la extensión, por reducida que ésta sea respecto al largo tiempo transcurrido en la experiencia vivida, a la concentración requerida en el espacio de un lienzo? En cierto sentido, lo que Cervantes está planteando es la viabilidad de relacionar formas de expresión artísticas que funcionan con códigos temporales diferentes, y, en última instancia, el desafío último de imitar la disposición del tiempo para cimentar las bases estructurales de los diferentes géneros de expresión artística.

En este primer capítulo, el traslado por tierra desde Belén hasta Lisboa había provocado tal alboroto entre la gente que al final los bárbaros son conducidos ante el virrey, quien les hace todo tipo de preguntas (p. 434). Periandro, «que ya traía estudiada la respuesta que había de dar a semejantes preguntas» (p. 434), según le convenía «relataba su historia a lo largo, encubriendo siempre a sus padres, de modo que, satisfaciendo a los que le preguntaban, en breves razones cifraba, si no toda, a lo menos gran parte de su historia» (p. 435). De un lado, Cervantes resuelve con esta intervención del narrador el problema de la imitación de una larga historia, ya que es capaz de verter en tres frases lo que hasta entonces habían sido los dos libros del *Persiles*. De otro, este mismo texto ofrece la explicación de cómo realizar tal imitación, o para el caso cualquier otro tipo de imitación, cuando vemos que Periandro se mueve como narrador entre los extremos marcados por el relato de su historia «a lo largo» y las «breves razones» en que cifraba la historia.

Después de satisfacer la curiosidad del virrey, los ahora ya peregrinos van a visitar la tumba del portugués enamorado, y «[d]esde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia» (p. 437). Con la petición de Periandro, Cervantes empieza a jugar con los límites de la representación pictórica de la misma forma que durante el libro segundo lo ha hecho con la representación «histórica,» con la narración oral de Periandro. Y, como digo, el juego es con los límites

que estas formas de imitación afrontan para ser efectivas. En el primer caso, el problema en el que se insiste una y otra vez es el de la falta de brevedad del relato, algo de lo que también podría acusarse al autor del *Persiles*. Se trata, por tanto, de un problema relacionado con la variedad, y con la dificultad técnica de imitar la diversidad de episodios de los que se compone la historia sin llegar a perder la unidad de la representación, es decir, de ser capaz de representar sin llegar a dejar ver que lo que se pone ante los ojos u oídos del espectador es sólo una representación. En el caso del lienzo, el problema se invierte ya que el objetivo ha de ser pintar la historia sin perder completamente la estructura temporal de la narración, el «a lo largo» al que había recurrido Periandro en su narración ante el virrey.

Aunque a tenor de lo que dice el narrador del *Persiles* «no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido» (p. 438), la pintura se realiza a través de una imitación intermedia que permite suavizar el paso desde el «a lo largo» de la historia hasta las cifras en que los episodios aparecen en el lienzo. Como explica Cervantes, «[e]ste lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese» (p. 438)[2]. Parece, pues, que la resumida versión de Antonio el mozo hace las veces de recopilación[3] de lo narrado en los dos primeros libros del *Persiles*, que a partir de ahora quedará también representado en el lienzo del pintor lisboeta.

Sin embargo, esto no debe hacernos perder de vista que la traducción de la historia vivida a diferentes géneros artísticos, ya sea historia, poesía o narración, es posible sólo porque debajo de todo el proceso traductor está funcionando el supuesto de que la realidad de lo ocurrido, la historia en cuanto tal antes de ser contada o pintada, no tiene consistencia, no tiene realidad propiamente dicha hasta el momento en que se representa en la mente del narrador, hasta que éste la recuerda y la proyecta en su imaginación[4] mediante imágenes, mediante representaciones. Más aún, la realidad de lo ocurrido no es tal, o mejor, el lenguaje que habla de «realidad» y de «representación» no es válido ya, puesto que lo designado bajo el nombre de «realidad» no es sino otra representación. Así, podemos decir que la traducción entre géneros artísticos

2 Este mismo pintor pinta un retrato de Auristela en la frase siguiente.
3 Nota del editor 30, p. 438.
4 El ejercicio de la imaginación es la actividad más veces repetida por los personajes del *Persiles*.

propuesta por Cervantes es una traducción de imágenes, de diferentes tipos de representaciones que podrían ser agrupados según dos criterios fundamentales: el sentido a través del cual se perciben inicialmente y el tipo de disposición temporal sobre el que descansa cada género artístico.

Las reflexiones acerca de la relación entre historia y pintura se cierran en el capítulo 9, cuando Antonio el hijo muestra a su abuelo «el lienzo donde venía pintada su historia» (p. 529). Éste es el momento que aprovecha el narrador para referirse a algunos de los pasos de la historia que no aparecían en la pintura. Surge de nuevo, por lo tanto, el problema de cómo concentrar la variedad de episodios de la historia en lo reducido de un lienzo[5]. Ante la posibilidad de mandar pintar un nuevo lienzo, Cervantes apuesta por la memoria del público como el mejor archivo de las cosas maravillosas ocurridas durante el viaje:

> Bien quisiera el anciano Villaseñor que todo esto se añadiera al lienzo, pero todos fueron de parecer que, no solamente se añadiese, sino que aun lo pintado se borrase, porque tan grandes y tan no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas (pp. 530-531).

En realidad, el problema del lienzo no desaparece del todo, ya que volverá a aparecer, con otro lienzo ahora, cuando en el capítulo décimo se nos cuente la historia de los fingidos cautivos de Argel. Curiosamente, la estructura de la reflexión cervantina es en este punto simétrica, ya que, a mi parecer, la pareja de capítulos dedicados a las relaciones entre la historia y la pintura, los capítulos primero y noveno, tiene su equivalente en los dedicados a las relaciones entre la pintura, el lienzo y el teatro en los capítulos segundo y décimo.

En el capítulo segundo del tercer libro, los cautivos llegan a Badajoz y se alojan en el mismo mesón «do se alojaba una compañía de famosos recitantes, los cuales aquella misma noche habían de dar la muestra, para alcanzar la licencia de representar en público, en casa del corregidor» (p. 441). La idea de «dar la muestra» nos pone en el contexto de una representación que no es del todo representación, puesto que no

5 Al comienzo del capítulo décimo Cervantes explica las dificultades que, en relación con la variedad, presentan las historias de peregrinos: «Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle...» (pp. 531-532).

tiene público, y de los límites institucionales —la autoridad ha de dar el visto bueno— que la sociedad impone a las posibilidades de la representación. De otro lado, los peregrinos van a ver la representación de la fábula de Céfalo y Pocris (p. 446), de forma que la comedia que van a ver se basa en una historia previamente contada por otros poetas, a la manera en que lo pintado en el lienzo de Lisboa se basaba en la recopilación hecha por Antonio el hijo. La diferencia en el caso de la representación teatral de una fábula mitológica estriba en que ésta no tiene referente real, puesto que, en el universo cristiano, los dioses paganos nunca existieron en cuanto tales dioses, y sus historias, como Pérez de Moya se preocupa de aclarar en su *Philosofía secreta*, no son más que fábulas con una finalidad moral. Es decir, el teatro aquí se convierte en representación de una representación, en un proceso en el que toda la realidad se da en cuanto representación artística. Pero la pregunta es, ¿no es eso también el *Persiles*?

El poeta de la compañía de farsantes será quien centrará la atención del narrador en este capítulo segundo. Los motivos son que, por un lado, esto permite a Cervantes hacer una elevada alabanza de la poesía (p. 442), y, por otro, usar tanto el desatado ingenio como el atrevimiento del poeta para así relatar sus intentos de hacer una comedia a partir de la historia de los bárbaros pintada en el lienzo: «Allí se vio él —dice el narrador— en la mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos [los trabajos de Periandro] una comedia, pero no acertaba en qué nombre le pondría...» (p. 443). El poeta se encuentra con dos obstáculos en su intento de traducir la historia pintada a comedia: el primero es el de la naturaleza misma del género resultante, puesto que, al no conocer más que el principio de la historia, no sabe si al producto de su traducción «le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia» (p. 443); el segundo problema es el de la inserción de un bobo o gracioso, a la moda de la comedia nueva, en tal escenario de mares, «islas, fuego y nieves» (p. 443). A partir de aquí, el narrador aprovecha para criticar el empeño del poeta por conseguir su objetivo «a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico» (p. 443), y el capítulo deriva hacia el intento de este mismo poeta de convencer a Auristela para que se hiciera «recitanta» (p. 444) y hacia la narración del estreno de la comedia en casa del gobernador.

El tema de las relaciones entre teatro, historia y pintura vuelve a surgir en el capítulo décimo, cuando los peregrinos llegan a «un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo» (p. 532), dice el narrador. En la plaza del pueblo se encuentran con una considerable cantidad de gente que se ha reunido para mirar y escuchar a «dos

mancebos que, en traje de recién rescatados de cautivos, estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo» (pp. 532-553). Los desafortunados recitantes se encontrarán con que uno de los alcaldes del pueblo había estado realmente cautivo en Argel. Ante las sospechas del engaño decide interrogar a los fingidos cautivos acerca de los detalles de la vida en Argel y sobre la disposición de la ciudad argelina. Como era de esperar, cuando los recitantes tienen que entrar en detalles de su historia, empiezan sus problemas, y, ante la inminencia del castigo, confiesan que no son más que estudiantes de Salamanca.

Lo que interesa destacar es que el episodio entero ofrece una doble lectura. De un lado, y a través de la discusión jurídico-penal entre estudiantes y alcalde, podemos ver la formulación de un principio de realidad, de un criterio de conocimiento que subsiste a la variedad e ilusionismo de las representaciones. El mundo del derecho, de la ley y las instituciones se convierte en el límite último del fingimiento, de la representación, especialmente cuando ésta se asocia a la consecución de beneficios económicos. De otro lado, el mismo Cervantes pone asedio al principio institucional de realidad que acaba de construir mediante su consideración del arte del fingimiento en términos de efectividad representativa.

Así, cuando el estudiante principal confiesa el origen del engaño, menciona que tomaron la idea de otros cautivos que pasaron por Salamanca, probablemente tan fingidos como ellos, a los que les compraron el lienzo y algo de información sobre las cosas de Argel (pp. 540-541). Esto les había parecido suficiente para «acreditar nuestro embeleco» (p. 541), es decir, para sustentar la imitación sin que se notara que era una falsa imitación. Por otra parte, el origen fingido de la representación original, la de los fingidos cautivos que pasaron por Salamanca, nos remite al origen también fingido de la fábula de Céfalo y Pocris en el episodio de la compañía de teatro en Badajoz. Estamos otra vez ante una representación de una representación, que, en el caso de los estudiantes, la audiencia toma como una imitación de la realidad hasta que aparecen los alcaldes. En ambos casos será la autoridad competente, el gobernador o los alcaldes, la que establezca los límites de lo representable. Por otra pate, los alcaldes se compadecen de la situación económica de los estudiantes y, movidos por su retórica[6], les invitan a la casa del primer alcalde para darles «una lición de las cosas de Argel, tal, que

6 Cuando el estudiante termina su discurso, uno de los alcaldes hace referencia a que el cautivo, aunque bien, había hablado demasiado (p. 544). Antes le había dado el consejo de «hablad menos, que os será sano» (p. 541).

de aquí en adelante ninguno les coja en mal latín en cuanto a su fingida historia» (p. 544). ¿Cuál es, por tanto, el problema de la representación? ¿Es una cuestión de legalidad o de efectividad imitadora?

Desde una perspectiva estética, el problema podría resumirse diciendo que el objetivo del artista sería conseguir que la representación apareciera como si fuera la realidad, es decir, imitar según el modo del naturalismo. Las representaciones, para ser efectivas en cualquiera de los ámbitos explorados por Cervantes, han de serlo primero en cuanto formas de imitación, es decir, en cuanto representaciones que no dejan ver que son precisamente eso, formas de representación. El objetivo del artista es parecer que se imita sin que se note que se imite, por eso es fundamental que los fingidos cautivos se aprendan la letra pequeña de lo que ocurre en Argel. Una vez superado el problema técnico, éste se convierte en uno cognoscitivo y metafísico, cuando la representación alcanza tal grado de perfección que no se aparece a los ojos como representación, sino como realidad. Si a esto unimos que el artista se da cuenta de que la técnica utilizada para representar externamente, en la pintura o en la historia, no es más que una reproducción, otra imitación, del proceso que la imaginación utiliza para proyectar los objetos en cuanto imágenes en la fantasía —el principio fundamental del racionalismo moderno—, entonces estamos ante el problema por excelencia del conocimiento en la modernidad y en la postmoderidad: la representación es todo lo que hay. Desde este otro punto de vista, el artista se da cuenta de que en este momento es ya la realidad la que se presenta como si fuera una representación, artística o cognoscitiva, pero representación al fin y al cabo.

Esto se pone de manifiesto en el episodio de los fingidos cautivos, en donde Cervantes opta por explicar una de las opciones del mundo moderno ante el problema de la representación y de la institucionalización de los criterios de realidad. Éste es el papel que tienen los alcaldes del lugar: establecer lo que es verdad y lo que es fingimiento, de manera que la sociedad sepa a qué atenerse y queden fijados los límites de la representabilidad. Pero Cervantes sabía que el tropo de la remisión al infinito de los escépticos acababa con esta posibilidad a no ser que se aceptara la existencia de un principio primero que fuera la fuente de la verdad y el origen de la realidad: Dios. El cautivo hablador es el que invoca este principio para escapar de ese mundo de representaciones que les conduce, una vez descubierto el engaño, de manera indefectible a las manos del verdugo. Así, para no caer en la paradoja del mentiroso, el estudiante inicia su verdadera confesión de la siguiente forma: «Porque, si va a decir verdad, que en fin es hija de Dios...» (p. 540).

Pero la cosa no queda ahí. Después de haber perdonado a los estudiantes, el primer alcalde se vuelve a los peregrinos y les pregunta:

«Vosotros, señores peregrinos, ¿traéis algún lienzo que enseñarnos? ¿Traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesto la misma mentira?» (p. 544). La historia de los peregrinos, narrada verbalmente o contada en el lienzo, tenía muchos más elementos para pasar por mentirosa que la de los cautivos, especialmente tal como estaba, llena de episodios fantásticos y maravillosos —recordemos que Periandro introduce hasta sus sueños como parte de las aventuras «reales» del viaje (p. 437)—. Además, y de la misma forma que los actores del teatro de Badajoz y los fingidos cautivos, los ahora peregrinos habían adoptado el disfraz de peregrinos en Lisboa para engañar la curiosidad de la gente y pasar desapercibidos en cuanto lo que habían sido en la parte septentrional de la historia, en cuanto bárbaros. Parece, por tanto, que su historia era menos creíble que la de los estudiantes. Lo que ocurre es que el grupo de Periandro puede echar mano del mismo recurso que simbolizan los alcaldes, la institucionalización de la verdad y del principio de realidad por medio de los documentos legales que les habían proporcionado las autoridades en Lisboa. Ante la demanda de los alcaldes, Antonio se apresta a sacar todas las «patentes, licencias y despachos» que explicaban quiénes eran y el objetivo de su viaje: «Por estos papeles —dice Antonio— podrá ver vuesa merced quiénes somos y adónde vamos; los cuales no era menester presentallos, porque ni pedimos limosna ni tenemos necesidad de pedilla y, así, como a caminantes libres nos podían dejar pasar libremente» (p. 544). Sin embargo, esta afirmación de Antonio es simplemente falsa. Es falsa porque toda la trama de la historia del *Persiles* de basa en la mentira inicial acerca de la relación entre Periandro y Aursitela, que es reproducida como verdad en los documentos expedidos por el virrey de Portugal. De manera que de Lisboa salieron, según el narrador, «con licencia del visorrey y con patentes verdaderas y firmes de quiénes eran y adónde iban» (p. 439). Parece ser cierto que salieron de la capital portuguesa con el citado permiso y con destino conocido, pero no habiendo expresado su verdadera identidad. ¿Qué habría pasado si los alcaldes hubieran examinado a los peregrinos «en lo particular» (p. 536) como hicieron con los estudiantes? ¿Está afirmando Cervantes que la institucionalización de la verdad oficial por medio de la administración y la ley se basa en el mismo proceso que utilizan pintores, poetas y escritores para crear su realidad? ¿Está diciendo Cervantes que todo esto no son más que imaginaciones, como luego afirmará Calderón en el título de una de sus comedias, representaciones sin ningún fundamento «real», que son aceptadas sin más cuestionamientos en el caso de la vida institucional de la sociedad?

En caso afirmativo, habríamos de concluir, entonces, que no sólo la historia, la pintura y poesía se «simbolizan entre sí», como afirma el na-

rrador al comienzo del capítulo catorce del tercer libro, sino que este parecido se podría extender a cualquier tipo de representación que se presente como tal, es decir, con apariencia de realidad. También a la historia oficial que las sociedades anclan en la apariencia de verdad otorgada por sus propias instituciones. Éstas, parece decir Cervantes, serían otras representaciones.

La profanización del mito de Venus Anadiomena en Rojas y Calderón

Ana Suárez Miramón

Dos elementos muy diferentes se unen en el teatro de Rojas y Calderón, sobre todo, para formar un motivo plástico y sugerente de gran efectividad dramática como es el de la mujer que se baña. Uno es el costumbrista y el otro el mitológico, procedente de la imagen de Venus Anadiomena. En cuanto al costumbrismo, pocos son los escritores del XVII que no criticaron la moda de bañarse en el Manzanares con poca ropa y poca agua, especialmente en la fiesta de Santiago (25 de julio). Cronistas, dramaturgos, costumbristas y satíricos hablan de hombres y mujeres desnudos, de «mozas en cueros vivos» y de las riberas del río madrileño como todo un espectáculo para los cinco sentidos[1]. Los dos dramaturgos, que vivieron y crearon en Madrid, del que conocían muy bien sus rincones, paseos y alamedas de la Florida, no desaprovecharon esta costumbre popular para fundirla con el mito del nacimiento de Venus, pues no de otra manera que como una diosa se presenta a los ojos del hombre la mujer que se baña. Como en otros temas y motivos, lo culto y lo popular se hermanan perfectamente en estos autores, y, lo mismo que la mujer se eleva a diosa, ésta se humaniza en cualquier mujer. La analogía y correspondencia entre la esfera celeste y la terrestre, que ya contaba con una larga tradición culta, se ve reforzada en este motivo por sus implicaciones pictóricas y por la moda de los nobles y del propio rey de reunir pinturas mitológicas. El motivo del nacimiento de Venus, que desde la Antigüedad se había representado con formas perfectas y casi desnuda, como la descubierta en Cirene, o las que fueron destruidas en el siglo XIV por los tabúes cristianos ante los desnudos femeninos, cobra actualidad en Italia a fines del XV, con la escultura de Lorenzo di Credi y la pintura de Botticelli.

La Venus Anadiomena («la que surge del mar»), reaparece en el arte después de mil años de ausencia. Fue el pintor florentino quien primero realizó una reproducción casi a tamaño natural de una mujer desnuda. En el *Nacimiento de Venus* Botticelli rescató a la más bella hija del

1 Puede verse un panorama general en Deleito y Piñuela, J., *Sólo Madrid es Corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 236-241.

Cielo y del Agua, que, de acuerdo con el canon clásico, respondía al ideal de armonía y belleza. No hay duda de que el *Nacimiento de Venus*, coincidente con un poema de Poliziano, poeta con quien colaboró el pintor, así como los jardines de Venus que ambientan la *Primavera,* responden al sentido humanístico de destacar la belleza y perfección de la mujer en un sentido material y espiritual (o pagano y cristiano). Apoya esta versión la obra de Ficino, asesor ideológico de Botticelli, defensor de la unión de lo profano y lo cristiano y para quien la Venus celestial, en contraposición a la terrenal, abría a los mortales las puertas del cielo. La blancura y luminosidad de la Venus nacida de la espuma y emergiendo del mar bien podía actuar de fanal iluminador para el hombre. Años más tarde (1538), Tiziano[2] convierte a esa diosa en mujer, y la coloca, con los mismos atributos, en una estancia doméstica, ya tumbada en una cama o recreándose con la música. A estas *Venus* les suceden otras, como la *Venus de la fuente*, de Poussin, que muestra a la diosa apoyada en una fuente, y otras muchas, algunas de las cuales eran familiares en las estancias de los Austrias. Estas variantes de Venus, en la casa o en el jardín, van a ser utilizadas por la literatura, primero por la lírica y después por el teatro, con una clara intencionalidad dramático-narrativa, objeto de este trabajo.

Hay que recordar también cómo la pintura de desnudos, de tema mitológico, denominada *poesía* por Tiziano, reservada a los ambientes aristocráticos o reales y ubicada en estancias cercanas al jardín[3], había cobrado un gran interés entre los nobles a pesar de las condenas de los eclesiásticos. Parece que llegó a ser frecuente poseer un cuadro, estampa o dibujo de la Venus. El testimonio de Pacheco, muy severo con la pintura de desnudos, es muy elocuente respecto a la afición y al temor que se conjugaba en esta figura. Dejó escrito en su testamento que a su muerte entregasen al inquisidor del Santo Oficio una lámina grande de Venus que poseía[4], y de la que en vida no había querido desprenderse. Pero, ade-

2 La Venus de Tiziano fue una de las obras más queridas para Felipe III, hasta el punto que, cuando se incendió el palacio del Pardo, afirmó que si aquella Venus no se había quemado, lo demás importaba poco. Véase Gállego, Julián (*Visión y símbolos de la pintura española*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 51), y las citas que recoge de J. Sánchez Cantón.

3 Véase la ubicación correspondiente al palacio de Oñate, según un inventario del siglo XVIII que recoge Portús Pérez, Javier, en «*Ut pictura poesis* en la España del Barroco. Una aproximación desde su iconografía», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, pp. 177-194.

4 Tomo la cita de Martín González a través de Díez-Borque, José María, «Calderón y el «imaginario» visual. Teatro y pintura», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, *op. cit.* (nota 3), pp. 195-219, p. 201. En realidad hubo partidarios y de-

más, y por los mismos años que escriben Calderón y Rojas —en torno a 1636—, ingresaron en la pinacoteca real una serie de pinturas de esta Venus Anadiomena (de Cornelis de Vos, Francesco Albani, Annibale Carracci, Tiziano, Velázquez y tantas otras, que ocupaban los reservados de Felipe IV). La interesantísima relación de cuadros de desnudos que desde Felipe II habían ido engrosando las pinacotecas españolas, así como las condenas de los moralistas, que veían un peligro tanto para el pueblo —por su «eficacia sensual»— como para los nobles[5] demuestran el gran interés social por los desnudos profanos. No hay que insistir en la relación entre pintura y literatura en el teatro de Lope de Vega[6] y en cómo estructura la trama argumental a partir de un cuadro (por ejemplo, en *La quinta de Florencia*). La profusión de desnudos que contenía el Alcázar (en el cuarto bajo de verano y en el retirado para la siesta del monarca), y la importancia artística que se daba a esta pintura-poesía, junto a la creciente afición de los españoles por la reproducción de cuadros, explica su rápida introducción en el teatro, convirtiéndose el cuadro en un recurso paralelo al del teatro en el teatro. Además, revisando los temas pictóricos y la reconstrucción de la Sala Reservada[7], no puede sorprender el interés de Calderón por Venus, tan reiterado en su obra (como personaje, alusión o comparación), hasta el punto que creemos merece un estudio detenido por sus variadas implicaciones, ni tampoco el interés por parte de Rojas, fiel discípulo del anterior, cuyo gran mérito consistió en popularizar temas reservados a una minoría. Coincide también por esos años el encargo de Felipe IV a Rubens de una gran colección de 'fábulas' para decorar las estancias de la Torre de la Parada[8], y la llegada de muchos artistas para adornar los distintos palacios del rey (el Veronés, Tintoretto, Parmesano y el caballero Massimo, Mitelli, Colonna), algunos por iniciativa de Velázquez. Es el momento en que arrecian también las críticas de los moralistas.

tractores del desnudo, y no sólo por cuestiones morales, sino por una diferente concepción del arte (Véase Gállego, J., *op. cit.* (nota 2), pp. 71-73).

5 Pueden encontrarse varios ejemplos de la actitud de los moralistas ante el tema en el Catálogo *La Sala Reservada*, (cit. en nota 7), pp. 26-37, y en la bibliografía señalada por Pierre Civil («Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IX, Madrid, UAM, (1990), pp. 39-49).

6 Ya ha sido destacada la relación entre Rubens y Lope de Vega en diversos trabajos. Remitimos al libro general de Voster, Simon A., *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra,1990.

7 Pueden verse los trabajos de Portús Pérez, Javier, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española.* 1554-1838, (Madrid, Museo del Prado, 1998), y el catálogo recientemente publicado para la exposición correspondiente, *La Sala Reservada y el desnudo en el Museo del Prado* (Madrid, Turner, 2002).

8 Véase Gállego, Julián, *op. cit.* (nota 2), p. 51.

En cuanto a la tradición literaria, tras la influencia de los humanistas, especialmente de Poliziano (colaborador de Boticelli y discípulo de Marsilio Ficino), hasta el barroco, se articula toda una tradición poética desde el primer ejemplo del *Cancionero de romances* de Amberes hasta la poesía de Garcilaso, y sobre todo la de Góngora, para quien la imagen de Venus moldea todas las divinidades acuáticas y reaparece con toda su fuerza en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, y allí, la blanca ninfa en pleno calor del verano se convierte en «bello imán» de Acis, de toda la Naturaleza y del propio cíclope. La fuente y el río quedan definitivamente unidos como reflejo del amor, y la ninfa, síntesis de mito, pintura y literatura anterior, pasa a ser centro sensual que utiliza la literatura posterior para ahondar en el erotismo o para trascender esa visión material y convertirla en centro ideal.

Calderón y Rojas utilizan esta imagen plástica para comunicar todo el valor de la mujer en su sensualidad y trascendencia. Se trata ya de una imagen poetizada por la tradición literaria y actualizada en los modelos pictóricos, ya de raigambre costumbrista, que sin duda pudo conocer directamente Calderón en las residencias reales. Lo interesante en estos dos autores es su coincidencia en utilizar el motivo de Venus Anadiomena, no como una imagen aislada sino como una forma de conseguir el clímax dramático en una comedia. Aprovechando una costumbre popular, también censurada por los vigilantes de la moral, como era el baño en los ríos, los dos dramaturgos incorporan las cualidades pictóricas del mito para integrarlas en la realidad. Como en otros temas, se profana la deidad y la Venus se transforma en mujer mortal, sin perder por ello sus cualidades misteriosas. La diosa-mujer, bañista de un río cercano al espectador, normalmente el Manzanares (o el Pisuerga), o bien ubicada en una fuente de tantas como existían en la capital, aparece transmutada en una realidad del imaginario femenino de la época pero conservando los rasgos de la primitiva Venus botticelliana, rasgos que coinciden, por otra parte, con las cualidades que el neoplatonismo y el amor cortés había asignado a la mujer. En esta dualidad, manifestada también en estilo pictórico, se concentran todos los resortes dramáticos de la obra.

Hay que destacar, así, cómo nuestros dramaturgos sintieron el símbolo de la Naturaleza viviente y eterna y esa misma fascinación por Venus al incluir este motivo en el código de la comedia, insertando a la propia diosa, ya democratizada, aunque sin perder el misterio de su seducción, en una realidad cotidiana e incluso popularizada. La belleza y la luz que rodean esa visión permiten articular la intriga, mantener la atracción por lo femenino y derrochar un discurso eminentemente pictórico. Es evidente que el teatro recogió este motivo y, como otros re-

feridos a la mujer, como el de «la dama dormida»[9], asumieron una funcionalidad dramática no exenta de erotismo (como han demostrado los trabajos[10] de Porqueras sobre Calderón, de Pilar Palomo (1978) sobre Tirso y de María Grazia Profeti (1982) sobre Pérez de Montalbán).

Éste de la profanación de Venus resulta de gran importancia dramática en algunas obras de Calderón y de Rojas, e incluso de alguno de sus seguidores, como Rosete Niño. En el caso de Rojas es un motivo más para expresar el sensualismo, característico de su teatro, como muy bien observó Ortigoza (1954), y muy superior al de sus contemporáneos Lope, Alarcón y Tirso[11]. En la misma línea se manifestaron Leavitt (1966), Duncan Moir (1970), Testas (1975) y MacCurdy (1979). Toda la crítica ha coincidido en destacar su preferencia por las alusiones sexuales tanto en el lenguaje como en las creaciones escénicas[12].

En Calderón, autor para el que la crítica no ha valorado suficientemente esta misma capacidad de sugerir sensualmente, el motivo de Venus representa un juego de sobreilusión, del mismo modo que lo hace el sueño, el teatro dentro del teatro o los elementos de magia. En esa ilusión la mujer es la propia Venus, en muchos casos, y en otros resulta evidente su parecido puesto que reúne todos y cada uno de los atributos de la diosa del amor. El apunte erótico y la capacidad de sugestión visual expresada mediante la técnica del *flash-back* y del *monólogo narrativo*, que actúa como eje temático para el desarrollo de la intriga, permite presentar en escena, aunque con palabras, a la mujer que, entre ser divino y sensual, atrae al hombre, espectador silencioso de su baño.

9 Véase el trabajo de Porqueras-Mayo, Alberto «La imagen de la bella dormida en el teatro de Calderón», en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano*. Archivum Calderonianum, ed. Hans Flasche, Wiesbaden, Franz Heiner, 1983, vol. 2, pp. 48-64.

10 Palomo, Pilar, «El estímulo erótico de la dama dormida (Un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)», en *El erotismo y la literatura clásica española. Edad de Oro, IX*. Madrid, Universidad Autónoma, 1990, pp. 221-230; Profeti, María Gracia, «La bella dormida: repertorio e codice», *Quaderni di lingue e letterature straniere*, 7 (1982), pp. 197-201.

11 En palabras de este crítico: «este sensualismo, transformado en una concupiscencia más realista, feroz y confesada, que sin remedio arrastra a sus personajes de aliento trágico, le distingue de todos los demás autores, que atenúan esta fuerza pasando por ella como sobre ascuas: Lope y Calderón, que a menudo mueven a sus personajes a la lascivia, no se detienen ni vuelven sobre el tema, como lo hace Rojas».

12 El profesor Leavitt ha demostrado con gran número de ejemplos la superioridad de Rojas sobre otros autores dramáticos de su época en presentar actrices semidesnudas. Por su parte Duncan Moir, refiriéndose a la capacidad de Bances para sugerir una situación de desnudo femenino, se escandaliza de la diferencia entre la sutileza y el delicado sentido del decoro de este autor frente a «las exuberantes y detalladas descripciones que da Rojas» (*Theatro de los theatros*... London, Tamesis, 1970, LXXXVIII).

El halo de luz que la envuelve, su perfección, misterio, naturalidad y vitalidad, actúan de guía tanto para los personajes como para los espectadores. La acción no representada se convierte así en la escena de mayor contenido lírico y teatral, pues la pintura llega a cobrar realidad por la palabra mientras que la acción anterior permanece detenida.

Se pueden señalar múltiples ejemplos en Calderón, en donde utiliza este motivo como resorte dramático pero, ante la densidad de textos y la brevedad de espacio del que disponemos para analizar las diversas circunstancias, sólo vamos a centrarnos en el tratamiento coincidente en los dos autores, aunque adelantamos que en Calderón hay todo un proceso de transformación gradual muy interesante entre la diosa y la mujer. Los dos autores coinciden en situar en el Manzanares madrileño a las nuevas Venus humanizadas, o en los jardines del Prado, que pasan a ser nuevos jardines de Venus. En *Fuego de Dios en el querer bien*, por ejemplo, es la Florida; en *Antes que todo es mi dama*, es el famoso jardín del Prado. Incluso como recurso ya tópico, en *Los tres mayores prodigios*, un personaje advierte a las damas que no se preocupen porque no ha llegado a verlas desnudas saliendo del baño. Asimismo, las alusiones a Venus, directamente o por sus atributos (concha, rosas, mirtos), o a su propio nacimiento de la espuma, se multiplican en sus versos. Puede afirmarse que hay una total gradación en la interpretación del motivo, desde la mitología a la sátira.

En Rojas, sin embargo, no hay tanta variedad pero sí intensidad, y se decanta más por la fusión entre el costumbrismo y la idealización, también muy frecuente en Calderón. Los dos dramaturgos introducen un elemento costumbrista, como suele ser el coche (o unas cortinas, o incluso una prenda que sirva de cortina), con el que rompen toda la magia de la narración. Rojas utiliza el recurso al principio de la segunda jornada en todos los casos, y la presentación corre a cargo de un hombre que lo cuenta siempre a otro hombre. Así sucede en *Entre bobos anda el juego*, *No hay padre siendo rey* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*. En los tres casos se repite el mismo esquema y los hombres relatan la misma visión, que queda actualizada en la escena gracias a la reproducción directa del diálogo mantenido en el pasado. Calderón utiliza más las cortinas (*Agradecer y no amar*) aunque también el coche. El escenario siempre es el mismo: un río, al que el protagonista llega cansado y sediento después de un gran esfuerzo, y una mujer que, desnuda, está bañándose en sus aguas. Hay que destacar el enorme poder de sugestión que tiene el agua para los dos autores. Para Rojas, los ríos, pero también los arroyos, las fuentes y los estanques conforman el ambiente preferido para situar las escenas amorosas. Es, sobre todo, el Manzanares —aunque también hay otros ríos anónimos—, el lugar más

citado en estas ocasiones como idóneo para descubrir el amor. En cuanto a Calderón, el agua pasa de ser una sugestión en su obra para convertirse en un elemento estructural y simbólico. En una de sus últimas obras, *Fineza contra fineza*, Calderón reproduce en Diana todo el encanto de Venus, y, con la misma escenografía del agua y las ramas como telón del segundo escenario narrado, se refiere a la costumbre de utilizar «retóricas pinturas» en las que «peligra lo decente», pues ya se sabe que «donde hay baños y beldades» hay desnudos (I, 2103).

Antes de presentar el paisaje, convertido siempre en verdadero *locus amoenus*, se precisa la época del año en que transcurre la acción (siempre en julio cuando hay río, o primavera cuando es un jardín): «Era del claro julio ardiente día» (*Entre bobos*); «Era el julio, ardía el sol, el mundo ardía» (*Lo que quería ver*); «Era del día la estación ardiente» (*No hay padre*), coincidente con las fiestas de Santiago. En estas escenas desaparecen todos los personajes y sólo quedan los protagonistas: la mujer que, desnuda, disfruta libremente del agua, ajena a todo lo que no sea el disfrute, y el hombre que, guiado por una huella en la arena, una visión desde lejos, una prenda femenina que lleva el agua (cendal) o una voz, descubre su presencia. En todos los casos el encuentro es fortuito e inesperado. Bermúdez, por ejemplo (*En lo que quería ver*) cuando se precipita al agua en un paraje solitario y empieza «sin aliño» a desnudarse, escucha una voz, «una voz que hermoseaba el viento», a la que decide seguir después de algunas vacilaciones, hasta descubrir a quien pertenece. Gracias a la técnica dilatoria que utiliza en la descripción, Rojas consigue una gran intensidad dramática que comunica al personaje y a los espectadores. Más de setenta versos componen la minuciosa descripción del cuadro, cuyo dinamismo y luminosidad intensifican el ya perfecto espacio natural, para concluir con una nueva tensión que deja sin resolver el misterio de la mujer. La visión desaparece bruscamente de un modo inesperado gracias al contraste introducido por el objeto real del coche (que suplanta a la mítica nube que transportó a Aretusa), y cuyo abuso por parte de las mujeres fue tan criticado en ese siglo[13]. Con esta intromisión costumbrista se da un nuevo giro a la realidad de la acción:

El esquema utilizado por Calderón es muy semejante en *Agradecer y no amar*. La técnica dilatoria es la misma, hasta el punto de que el amigo que escucha la historia le pide en varias ocasiones que no se de-

13 Además de las informaciones de Deleito y Piñuela (1954), los entremeses de Quiñones de Benavente y los *Avisos* de Barrionuevo nos ofrecen un perfecto muestrario del interés de las mujeres por los coches, también criticados, por otra parte, por los moralistas.

tenga y acabe de una vez el relato. Por él sabemos que el protagonista, en un día caluroso, y mientras se recreaba en sus penas amorosas al lado del río, observa que la corriente se llevaba un cendal. Al buscar a su posible dueño, y guiado por unas voces, se encuentra con un *locus amoenus* en donde una «tropa de ninfas» está bañándose, y en medio de ellas lo hace «el mismo Amor», en cotilla y enaguas. Su descripción, «suelto el cabello, de ondeadas hebras de madejas de oro desplegadas por la nieve de su cuerpo», propia de los modelos pictóricos de Venus, se dilata entre largas comparaciones con la naturaleza hasta llegar al pie, en donde se detiene de nuevo y con el que bruscamente se rompe la visión. La cortina, en este caso, es una prenda que sustituye a la mítica nube que está en la mente del autor («¿Cuándo el sol eclipsó nube volante?»). El hombre, espectador cual nuevo Acteón[14], se recata entre las ramas y contempla la procesión de mujeres, que a modo de segunda parte relata a su amigo. El cuadro que introduce, de casi doscientos versos, es una llamada a los sentidos. Verbos como «suspender», «escuchar» y alusiones a la vista y el oído contrastan con los anticipadores términos becquerianos «recato», «recatar» o «cendal».

En *Entre bobos anda el juego*, el escenario idílico se traslada al conocido Manzanares, y, desde el mesón de Illescas, Pedro recuerda cómo se enamoró también en un día de julio, cuando buscaba solamente darse un baño. De nuevo la voz —voces en este caso— sirve de guía a este personaje, que trata de ocultarse entre las ramas, siempre confidentes del espectador hasta encontrar «a una deidad» con «Todo el cuerpo en el agua hermoso y bello». La insistencia en el término *gozar* y el detallismo en la descripción de cuanto se le permite ver o adivinar, primero a través del movimiento del agua, en especial su pie (con toda la tradición mitico-erótica que aportaba al desnudo femenino[15]), y después al ser vestida por sus criadas, convierten esta escena de más de cien versos en un modelo de sensualidad descriptiva. Vuelve a interrumpirse la agradable estampa por la irrupción violenta, en este caso de un toro (otro dato costumbrista de la realidad madrileña, que así festejaba las fiestas de Santa Ana) que desbarata la armonía de sus gracias porque de nuevo ella «entra dentro del coche» perdiéndose su imagen en la noche.

En *Fuego de Dios en el querer bien*, es también el Manzanares, en la misma fecha, el que ofrece un mismo imán de voces que llevan al personaje calderoniano a descubrir a una mujer en el agua, «una deidad» cuya «hermosura divina» impide al protagonista poder pintar al-

14 Recordamos que en la Sala Reservada ya citada había varios cuadros con el tema de Acteón (símbolo de la naturaleza canicular) y las ninfas.

15 Tema ya estudiado por Kossof (1971) en referencia a Cervantes y Lope.

gún rasgo. Las cortinas del coche en este caso rompen la magia de la escena.

En *No hay padre siendo rey* Rojas repite el mismo esquema. Además del monólogo narrativo que abre la segunda jornada, Rojas insiste en esta técnica para abrir la tensión dramática de la jornada primera en *Casarse por vengarse*. Otro hombre, el Condestable, cuenta a su criado el suceso que desencadenó su tristeza. De nuevo el *locus amoenus*, en este caso compuesto por prado y arroyo, sirve de escenario para el encuentro con una dama desnuda. El procedimiento es el mismo: en un día caluroso un joven se acerca a beber a un arroyo, y, cuando se dispone a hacerlo, tropieza su vista con una prenda femenina. Ahora el imán es un guante y por encontrar a su dueño descubre «Una mujer en traje de sirena». (También es un guante el motivo que aparece en *Don Diego de noche* y que se le cae a la mujer mientras corta las rosas). Como en los demás casos, el hombre se mantiene oculto entre las ramas (expresado con el becqueriano recatarse), y desde allí contempla cómo ella para lavarse la cara se va despojando, lentamente, de sus adornos y vestidos. La intensidad del relato va creciendo a medida que es más minuciosa la pintura de los detalles: «se quitó de los brazos dos manillas, / unos anillos luego, / y tocando en el agua tocó fuego». La pasión que se establece entre la joven y el mudo sentimiento del arroyo, resaltada con los términos del lenguaje amoroso (*gozar, enojos, atrevimiento, derretir),* en donde no está ausente el vocabulario de la lucha («metió paz en la guerra de sus ojos»), concluye con una acelerada acumulación de tiempos en presente, en contraste con la morosidad de los pasados anteriores, que marcan la desaparición de la mujer y la desesperación de él. Esta rapidez de las acciones puntuales y presentes permite volver a la representación, no sin haber mantenido antes suspensos los ánimos de los espectadores, como le ocurre a su criado («la relación suspende y maravilla») gracias a esos cambios de ritmo.

También en *No hay amigo para amigo* se introduce al principio de la obra el extenso monólogo narrativo (de unos doscientos versos) que da paso, con las mismas circunstancias bucólicas, a la descripción de la pasión amorosa que tiene lugar más tarde. Tras otra extensa disertación sobre la rosa viva y tronchada, símbolo anticipador del acto amoroso, el autor recurre al estilo adversativo, de oposiciones constantes («amante, pero remiso; / con amor, pero con miedo; / sin vista, pero con tino») para describir la lucha psicológica que mantiene hasta conseguir ser aceptado. Al final triunfa el amor, y la fuente, símbolo de Venus, queda como testigo de las relaciones.

En *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, Calderón sitúa en un estanque de los jardines de Aranjuez otra de estas escenas. Ahora es «una mujer recostada» en una 'margen de murta' (otro de los atributos de

Venus), la que despierta el interés del espectador, que, oculto, también observa cómo el paisaje va transformándose al paso de esta mujer en un paisaje de rosas y pintura. La tropa de ninfas se ha transmutado en tropa de mujeres de Ocaña, todas conocidas para el personaje excepto la principal que le seduce.

También en *Mejor está que estaba* es un jardín el lugar de la escena, pero en este caso una ventana abierta sirve de nube, no para cerrar, sino para contemplar una visión parecida, la del baño de Flora, que, ayudada por sus doncellas, se va despojando lentamente de cotillas y enaguas en un organizado esquema descendente, hasta llegar de nuevo al pie. Pero al espectador sólo le es dado contemplar, «entre lejos y sombras», «rasgos de nácar, / de un cendal azul turquí», porque enseguida otra cortina doble, primero «un rico faldellín» y luego las sábanas de la cama, rompen la ilusión. Tanto en el teatro de Calderón como en el de Rojas abundan las acotaciones (kinésicas y gestuales) en donde se apunta la presencia de la mujer a medio vestir, o semidesnuda, y tras sus gestos y actitudes deja ver el sensualismo como un puro juego bajo el que reflexiona sobre su propia libertad y madurez, al tiempo que nos transmite todo un mundo costumbrista[16] y vivo en el que la mujer, además de ser la posible reencarnación de un mito, es, sobre todo, un ser complejo y humano.

16 Todo el teatro de Rojas resulta un extraordinario mosaico del costumbrismo de la época, sobre todo en lo que se refiere al mundo de la mujer. Academias literarias llevadas por mujeres, prendas femeninas del vestir y las diversiones y entretenimientos de la época están minuciosamente registrados en sus obras.

La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega

Jonathan Thacker

Las comedias tempranas de Lope de Vega, es decir la producción dramática de las últimas dos décadas del siglo XVI, han merecido el interés de un reducido número de estudiosos de la obra del Fénix. Aquellos críticos que han prestado atención a esta obra temprana —entre otros, Arellano, Weber de Kurlat, Pottet-Bussard y Oleza— se interesan mayormente por características que demuestran el *desarrollo* de la comedia nueva y su trayectoria hacia la forma madura[1]. La cincuentena de comedias de este período estudiadas por la crítica (cantidad que supera en número la obra teatral entera de William Shakespeare, por ejemplo) suele considerarse como experimental en cuanto a su género, su caracterización, su estructura, sus temas y sus intenciones. Tal enfoque parece justificado hasta cierto punto pero no debería olvidarse que en el año 1600 Lope rondaba la cuarentena y tenía a sus espaldas dos décadas de éxito teatral. Muchas de sus obras teatrales de aquellos años son de alta calidad, deleitan mientras enseñan; reflejan la cosmovisión del poeta y una clara filosofía dramática bien desarrollada. Más tarde, cuando, según la influyente formulación de Weber de Kurlat, el «Lope-preLope» dio paso al «Lope-Lope», el dramaturgo no vaciló en publicar obras escritas antes de 1600. Lope era consciente de que la calidad de una obra dependía más de la cantidad de tiempo que había dedicado a su creación que de la fecha exacta en la que la había escrito.

Una de las características más impresionantes de la obra teatral de Lope durante esta época es la regularidad con que vuelve al tema de la

1 Véase Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Convención y recepción: Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 73-106; Weber de Kurlat, Frida, «Lope-Lope y Lope-PreLope: Formación del sub-código de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, 12 (1976), pp. 111-131; Pottet-Bussard, Lavonne C., «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega», en Criado de Val, Manuel, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 341-354, y Oleza, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Universidad de Valencia (1981), pp. 153-223.

locura[2]. En una serie de comedias de distintos sub-géneros dramáticos, la mayoría poco conocidas, Lope trae a la escena personajes que padecen de enfermedades mentales, a veces con intervalos lúcidos, y otros que fingen ser locos por razones personales e incluso políticas. Hace falta todavía un estudio detallado de estas obras, de sus fuentes, teatralidad, retórica y de la contribución que pueden aportar a nuestro conocimiento del Lope de Vega dramaturgo. En este trabajo me limito a sugerir un esbozo de algunas de las normas con las que Lope trabajó en relación con la locura, al tiempo que propongo una investigación muy general de los orígenes de la noción lopesca de locura, y a exponer unas observaciones sobre el uso que Lope hace del tema.

Es preciso, antes de emprender un análisis de la locura en estas obras, explicar lo que entiendo por «locura» y «escenas de locura» en el teatro de Lope. Hay que diferenciar, por ejemplo, el loco del «bobo» y del «simple». El bobo, aunque comparta algunos rasgos característicos con el loco, es, según Covarrubias, «el hombre tardo, stúpido, de poco discurso, semejante al buei». El simple no sabe «discurrir en las cosas con razón ni entendimiento». Normalmente se le representa como rústico, fi-

2 Impresionante pero poco notado: en 1984 David Castillejo escribió especulativamente, seguramente pensando en la estancia de Lope en Valencia, primer destino de su destierro, que «la casa de locos de Valencia despertó en él un enorme interés por la locura, verdadera o fingida, y trabajó este tema durante muchos años», *Las cuatrocientas comedias de Lope de Vega*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984, p. 34. Otros han destacado uno u otro aspecto del tema sin insistir en su importancia: Maxime Chevalier examinó la deuda de Lope al *Orlando Furioso* de Ariosto con sus abundantes ejemplos de celos locos, *L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du* Roland furieux, Bordeaux, L'Université de Bordeaux, 1966; Pottet-Bussard prestó atención a «la rabia, el frenesí, la locura» en el teatro lopesco de antes de 1598, con relación al tema del amor, *op. cit.* (nota 1), p. 346; Bienvenido Morros en «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope» compara la locura de amor y la rabia en una serie de obras tanto dramáticas como en prosa, *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 209-252; varias obras de Lope merecen la consideración de Martine Bigeard en su *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972, y Anthony Close nota la presencia de la figura de «the sage and witty madman» en las comedias de la época valenciana y las obras tempranas en prosa, *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 99 (véase también su «Sancho Panza: Wise Fool», *Modern Language Review*, 68 (1973), pp. 344-357, donde se interesa por los locos simples del teatro religioso de Lope, pp. 352-354). José F. Montesinos vislumbró la importancia del tema en su edición perspicaz de 1922 de *El cuerdo loco*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922, pp. 149-172. Acabo de leer, por la generosidad de la autora, el artículo interesantísimo de Hélène Tropé en el que postula que Lope «bien podría haber introducido el tema de la locura hospitalaria (real o fingida) en el teatro cómico europeo», «La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 5 (1999), pp. 167-184 (p. 169).

gura tradicional del teatro, y una de las fuentes del gracioso, que, sin embargo, no es un loco. Este último es «el hombre que ha perdido su juyzio», es decir, quien en el pasado sabía mantener relaciones normales con la sociedad, con su entorno, pero ha dejado de ser capaz de hacerlo por pérdida de entendimiento, por un deterioro del estado mental[3]. Existen, además, dos tipos de personajes en el teatro de Lope que merecen con frecuencia el epíteto «loco», aunque en realidad raras veces lo son en sentido estricto: se trata del gracioso y del amante. El gracioso, por regla general ausente en el teatro temprano de Lope, es el personaje subversivo (y muchas veces obsesivo) de la comedia, y como resultado su señor lo tilda de loco. En cuanto al amante, locura y amor son casi sinónimos en el teatro de Lope, pero el uso del término es hiperbólico. En la época se entendía que el amor intenso a veces solía causar el «erotes», mal de amor, que implicaba una pérdida del equilibrio mental, pero la mayoría de los personajes que se definen a sí mismos como amantes locos experimentan nada más que un trastorno emocional que los ciega pero que no llega a enloquecerlos. A veces los amantes en el teatro de Lope sí enloquecen de verdad, pero hay que subrayar que es un lugar común en el teatro aurisecular decir con Osuna —de *El loco por fuerza* (1597-1608)— que «ningún discreto / puede probar que es cuerdo mientras ama»[4].

En las escenas de locura que me interesan siempre hay por lo menos un personaje que se comporta de tal manera que otros acaban convencidos de que ha perdido la capacidad de tener relaciones normales con el mundo que lo rodea. Esto se produce tanto a través de palabras como de actos: puede parecer anacrónico, como Don Quijote, o puede estar tan obsesionado por algún tema, que éste acabe dominando el discurso del personaje. Algunas veces es un fingimiento y forma parte de un subterfugio, otras es una enfermedad «verdadera». (En el presente trabajo no voy a detenerme en las diferencias.) El público se da cuenta de la presencia de un personaje loco del mismo modo que lo advierten los personajes pero con la ventaja suplementaria de oír los comentarios y apartes de éstos.

3 Riquer, Martín de, ed., Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, 1943, pp. 221b, 940a y 770b.

4 Vega, Lope de, *El loco por fuerza*, en Cotarelo y Mori, Emilio, ed., *Obras de Lope de Vega*, 13 tomos, Madrid, Real Academia Española (Nueva ed.), 1916-1930, t. II, pp. 255-290 (p. 269b). (En lo sucesivo indico las obras de Lope de la colección de Cotarelo con NRAE y el número del tomo. Las fechas de las comedias dadas en el texto, cuando inexactas, vienen de Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968).

Entre 1586 y 1605 Lope de Vega escribió al menos quince comedias que presentan personajes locos. Además, la locura es un tema importante en sus obras no dramáticas de la época, sobre todo en los libros 3 y 4 de *El peregrino en su patria* (publicado en 1604). Sin embargo, a lo largo de los años su preocupación por la locura fue desapareciendo, y, por razones que investigaremos más tarde, no trató el tema con tanta profundidad después de los primeros años del siglo XVII. Las obras en cuestión pertenecen, como ya he apuntado, a distintos sub-géneros: comedias de santos, comedias de capa y espada, dramas políticos o de honor, comedias novelescas y obras cómicas pastoriles. El propósito de la escena de locura también cambia de obra en obra: puede formar parte de una estrategia con el fin de evitar, o incluso conseguir, un matrimonio; a veces no es nada más que un recurso cómico poco sofisticado; puede servir para atrapar la conciencia del rey (como afirma Hamlet); y asimismo puede ayudar a expresar la profundidad de una tragedia personal. Lope sabe sacar de varias obras y tradiciones sus ejemplos de locura y las normas con las cuales ésta se presenta y se entiende, pero a través de este tema insistente se descifra su voz personal, y, me atreveré a decir, algunas de sus intenciones como dramaturgo.

El origen de la noción de la locura que tiene Lope puede observarse en tres lugares: su experiencia personal de la vida cotidiana en la España de Felipe II y las actitudes de este mundo hacia la locura; su estudio de obras (más o menos técnicas o científicas) sobre la locura y los locos, y sus lecturas literarias. Como sus contemporáneos, Lope debería haber visto locos en distintos contextos y los habría tratado de distintas maneras. Como Cervantes y Avellaneda en sus *Quijotes*, a veces Lope dibuja al loco de manera realista, es decir, seguido y burlado de una muchedumbre anárquica. En *La locura por la honra* (1610-1612), el conde Floraberto, enloquecido por visiones de su esposa muerta, se convierte en el hazmerreír de los villanos[5]. Selandrio, el amante loco de *La hermosa Alfreda* (1596-1601), se dirige al palacio con el propósito de matar al rey, acompañado de «la multitud del pueblo junta», que se burla de él[6]. En *El loco por fuerza*, una acotación al principio de la tercera jornada indica que incluso los internos del Hospital de Zaragoza van acompañados de «dos o tres muchachos» mientras piden limosna (p. 278b). Sin embargo, Lope, como algunos de sus coetáneos, muestra una marcada compasión hacia los locos, sobre todo cuando el trastorno mental es el resultado de alguna desgracia o en el caso de que exista en el personaje cierto grado de infantilidad. En *Los locos de Valencia* (1590-

5 *La locura por la honra*, NRAE, VII, pp. 288-323, (pp. 315-316).
6 *La hermosa Alfreda*, NRAE, VI, pp. 209-248, (p. 243b).

1595), quizá la obra de locos más ambiciosa de Lope, la mayor parte de la acción transcurre dentro del hospital valenciano, y una parte de ella durante el *Día de los Santos Inocentes*, cuando los ciudadanos se humillan ante los internos sirviéndoles la cena[7].

Además de ver a los locos públicos en los entornos rurales y urbanos, Lope habría sentido curiosidad por visitar los hospitales de locos, tal como hacen tres de sus personajes y centenares de sus contemporáneos. Son dignos de destacar sus conocimientos de la terminología y las costumbres del manicomio: cómo se interna a los locos, cómo visten, cómo se tratan las distintas formas de locura (por ejemplo, los furiosos padecen palizas y periodos en la *gavia*, una jaula, para templar su violencia), cómo ayudan los internos más mansos en la gestión de la institución caritativa o en la recaudación de fondos, y cómo se traslada a algunos locos potencialmente divertidos del hospital al palacio[8].

Un número considerablemente alto de locos, algunos sacados del Hospital de Zaragoza, desempeñaron papeles en la corte y en otras casas importantes[9]. En *El peregrino en su patria*, Pánfilo finge estar loco para seguir a su amante en el hospital de locos de Valencia, y enloquece de verdad cuando «se vende» a ésta (vestida de hombre) por cien escudos a un conde italiano, Emilio, que visita el manicomio «deseoso de llevar consigo un loco»[10]. El encarcelado Feliciano, de *El loco por fuerza*, denuncia a su amada Clarinda, que visita el hospital, con las palabras: «Como eres ya gran señora / quieres locos en tu casa» (p. 274b). La tradición de la figura del loco palaciego con licencia para criticar, íntimamente ligada al loco inocente de Erasmo, es de capital importancia en la obra de Lope de Vega. Volveremos a esta función de la locura después de enumerar algunas de las otras fuentes del tema.

7 Aguirre, José Luis, ed., Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, Madrid, Aguilar, 1966. Véase García Lorenzo, Luciano, «Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega», 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, 1989, pp. 213-228; mi «Lope de Vega's Exemplary Early Comedy: *Los locos de Valencia*», *Bulletin of the Comediantes*, 52 (2000), pp. 9-29, y sobre todo Tropé, *op. cit.* (nota 2), pp. 178-181.

8 Véanse las observaciones sobre este asunto de Tropé, *op. cit.* (nota 2), pp. 170-176.

9 Véanse Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, 1991, y Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, Ciudad de México, Editorial Presencia, 1939. Figuran en la lista de Moreno Villa una decena de *locos* y *locas* de la corte de este período temprano del teatro de Lope de Vega. Enrique González Duro examina este fenómeno en el capítulo sexto de su *Historia de la locura en España*, 3 vols, Madrid, Temas de Hoy, 1994, I, pp. 171-215.

10 Avalle-Arce, Juan Bautista, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973, p. 338.

La simpatía expresada por Lope hacia los locos es producto en parte de su vida íntima. En *La Dorotea* Fernando padece de *erotes*, producido por los celos violentos que siente hacia Don Bela, rival del amor de Dorotea / Elena Osorio. La tendencia lopesca, notada por Chevalier, a disfrazarse con máscaras del *Orlando Furioso*, como en *Belardo el furioso* (1586-1595), nos muestra la fuerza de sus emociones y su proximidad a la locura misma. Los contemporáneos de Lope, Góngora sobre todo, lo tildaron de loco como resultado de la intensidad de su participación personal en su propia obra[11].

Más allá de las fuentes cotidianas o íntimas que reflejan su gran interés por la locura, Lope podría haber conocido algunos de los libros en castellano sobre el tema que aparecieron en la época. Además del *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan, florecieron en la época tratados más o menos científicos sobre los trastornos mentales, y apareció algún que otro libro en alabanza de la locura, inspirado por Erasmo[12]. Lope demuestra unos conocimientos poco especializados sobre la locura, su desarrollo y tratamiento médico. Es importante señalar que, como dramaturgo, no se interesa tanto por las causas humorales del desequilibrio del paciente como por el efecto de la locura en el personaje, y cómo cambia su comportamiento y su carácter. En cuanto a la cura, mezcla remedios populares (seguir el humor del enfermo, la música, el castigo, el discurrir del tiempo, el engaño del loco[13]) con la práctica médica aceptada de Galeno, Avicena o Posidonio (que Lope saca por lo menos en una ocasión de Ravisio Téxtor[14]). Los médicos también aconsejaban que se siguiera el humor del loco, y además solían recetar epítimas (o píctimas). Para la locura de amor los remedios incluían el entretenimiento, el consumo de vino, el bañar las extremidades del cuerpo, y el olor a vinagre o a pan caliente.

11 José López Navío considera al mismo Don Quijote, enloquecido por leer romances y libros de caballería, como la parodia cervantina de Lope. En la década de los 1590 habían aparecido un entremés y varios poemas que se burlaron de la tendencia de Lope de mezclar la vida y el arte, «El *Entremés de los Romances*, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*», *Anales cervantinos*, 8 (1959-1960), pp. 151-212.

12 Entre otros Mondragón, Jerónimo de, *Censura de la locura humana y excelencias della*, Lérida, 1598, y Andrés Velásquez, *Libro de la melancolía*, Sevilla, 1585. Véase Bigeard, *op. cit.* (nota 2), cap. 1.

13 Por ejemplo las historias de locos contadas por Tristán en el tercer acto de *El mármol de Felisardo* (1594-1598), en Menéndez Pelayo, Marcelino, ed., *Obras de Lope de Vega*, XXX, Madrid, Atlas, 1971, pp. 339-403 (pp. 398b-399a). (Los números de los tomos se refieren a las obras de Lope dentro de la serie de la Biblioteca de Autores Españoles.)

14 Véase Morros, *op. cit.* (nota 2), p. 238.

Sabemos de la obra *El loco por fuerza* (p. 277a) que Lope recordó el caso bíblico de locura fingida cuando David se escapó del rey filisteo, Aquis[15], y es probable que conociera los ejemplos más folclóricos de locura en misceláneas como los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo o la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, o incluso obras más antiguas. La influencia literaria más clara, sin embargo, tanto en su obra teatral temprana como en su romancero de la misma época, es el ya mencionado poema épico italiano de Ariosto. Lope escribió dos comedias que dramatizan episodios del texto de Ariosto que tratan la locura despertada por celos: en primer lugar la de Rodamonte en *Los celos de Rodamonte* (anterior a 1596), y más tarde la del mismo Orlando, en *Angélica en el Catay* (1599-1603). Ya he aludido a *Belardo el furioso*, obra, como es bien sabido, en la cual Lope se identifica con los locos del escritor italiano en busca de una forma de catarsis[16].

Otra influencia que puede haber sido muy significativa para Lope en la elaboración de las obras de locos es la *commedia dell'arte*. Sabemos que Lope era aficionado a asistir a las representaciones de los actores italianos que gozaron de notable éxito en las ciudades españolas durante sus años formativos, período que coincide con la creación definitiva de los corrales de comedia[17]. Se ha sugerido con frecuencia que este teatro improvisado ejerció una influencia decisiva sobre Lope y sobre la nueva comedia aún en mantillas, pero la propia naturaleza del género dificulta la identificación de tal influencia. Los estudiosos no han prestado atención, sin embargo, al hecho de que uno de los *lazzi* (ramas del *scenario* principal de la representación de la *commedia dell'arte*) fuera la *pazzia*. La *pazzia*, que K. M. Lea llama «the favourite scene of frenzy» era claramente una de las escenas más populares de la representación. No disponemos de mucha información sobre el contenido de estas escenas pero parece que la locura duraba poco tiempo y que tenía como causa los celos[18]. Lea examina las escenas de lo-

15 I *Samuel*, 21, 13-16.

16 Según Chevalier Lope escribió catorce obras de teatro fuertemente influenciadas por Ariosto, doce de ellas de antes de 1603, como indica Jean Canavaggio en la introducción a su edición de la obra de Morales, *Comedia de los amores y locuras del conde loco*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1969, p. 63.

17 Tomillo, D. A. y Pérez Pastor, D. C., eds., *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fontanet, 1901, p. 41. Véase también D'Antuono, Nancy L., «Lope de Vega y la *commedia dell'arte*: temas y figuras», en Criado de Val, ed., *op. cit.* (nota 1), pp. 217-228, y Smith, Winifred, *The Commedia dell'arte: A Study in Italian Popular Comedy*, Nueva York, Columbia University Press, 1912, p. 169.

18 Lea, K. M., *Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620 with Special Reference to the English Stage*, Oxford, Clarendon, 1934, 2 vols., I, p. 110.

cura en el teatro isabelino y resalta que los personajes locos solían hacer preguntas retóricas desenfrenadas, cantar, mezclar lenguas extranjeras, padecer delirios de grandeza y escapar a un mundo de ficción[19]. Los locos de Lope de Vega suelen comportarse de maneras parecidas[20].

Existían asimismo ejemplos de locos literarios dentro de España. Además de Albanio, de la égloga segunda de Garcilaso, Lope seguramente habría conocido la obra del dramaturgo Morales, llamada *Comedia de los amores y locuras del conde loco*. Su editor moderno, Jean Canavaggio, afirma que Morales «a été le premier à porter à la scène un cas de démence jalouse»[21]. La obra data de la década de 1580 y parece haber ocupado un lugar importante en el desarrollo del tema dramático de la locura en España. Como algunos de los locos creados por Lope más tarde, el conde es un hazmerreír: sufre delirios, se desnuda, se viste con la ropa de su amante que descubre abandonada, se enamora de sí mismo (o de su imagen en el espejo) y lamenta su propia muerte. La mayoría de estos recursos pasarán a formar parte del repertorio de Lope.

Menos cierta es la influencia del amigo de Lope, José de Valdivieso. Ricardo Arias sugiere que éste fue el dramaturgo aurisecular «que trató el tema [de la locura] con más éxito» en *El hospital de locos*, un «auto sacramental» escrito en 1602[22]. Valdivieso establece ciertamente una analogía interesante entre el mundo y el manicomio, pero ni siquiera se acerca a la complejidad con que Lope trata el tema de la locura en toda una serie de obras anteriores a esta fecha.

Este breve resumen de algunas de las fuentes concretas de la locura en las obras de Lope, ya sean bien conocidas o más oscuras, demuestra lo trascendental del tema. Pero ¿por qué la locura interesó tanto a Lope,

19 Por ejemplo en la obras *Jack Drum's Entertainment* (II, p. 422) y *The Hog Hath Lost his Pearl* (II, p. 429).

20 Aunque la crítica ha examinado las deudas de Lope a la *commedia dell'arte* en cuanto a su figura del donaire, la influencia de la *pazzia* no ha atraído atención ninguna. Véase Arróniz, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969; Place, Edwin B., «Does Lope de Vega's *gracioso* stem in part from Harlequin?», *Hispania*, 17 (1934), pp. 257-270, y Shergold, N. D., «Ganassa and the *Commedia dell'arte* in Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, 51 (1956), pp. 359-368.

21 Canavaggio, *op. cit.* (nota 16), p. 29.

22 Arias, Ricardo, «*El hospital de los locos*, de Valdivielso, interpretación dramática de la metáfora locura-pecado», en Finke, Wayne H., ed., *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A Molina*, Madrid, Insula, 1977, pp. 25-37 (p. 25). El auto se encuentra en González Pedroso, Eduardo, ed., *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, t. 58, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1865, pp. 257-269.

y, sobre todo, qué funciones cumplió la locura en su primer teatro? Aunque los locos dramáticos de Lope a menudo son los protagonistas de sus obras, sería un error creer que todos no son sino un disfraz que oculta al propio Lope de Vega. Existe una amplia gama de locos: están los «verdaderos», internos del hospital, enloquecidos por su dedicación al estudio o al amor, por su devoción a la música o a la poesía; los «locos de casa» (o locos de propiedad privada), como Perote, de *El halcón de Federico* (1599-1605), «con sayo largo de colores»[23]; y los hay que pierden el juicio como resultado de dificultades personales de amor y honor, sean personajes cómicos como Jacinto en *La pastoral de Jacinto* (1595-1600), o más trágicos como Selandrio (*La hermosa Alfreda*), Carlos, el almirante de *La batalla del honor* (1608), Floraberto (*La locura por la honra*) o Enrique, el conde irlandés, en *La fuerza lastimosa* (1595-1603). En *El cuerdo loco* (1602) el príncipe Antonio de Albania se hace pasar por loco para salvar la vida y el trono; en *Los locos por el cielo* (1598-1603) son los cristianos perseguidos por los romanos que fingen estar locos; y la misma estrategia ayuda a algunas mujeres a evitar un matrimonio no deseado, por ejemplo en *Los locos de Valencia* y *Lo que pasa en una tarde* (1617). Por supuesto esta lista no pretende ser exhaustiva.

El éxito de la *commedia dell'arte* en las tablas, sumado al de *Orlando Furioso* y sus múltiples imitaciones, nos muestra la rentabilidad de la locura artística en el Siglo de Oro. Para los mosqueteros que ven la obra desde el patio las escenas de locos puede que carecieran de sustancia, que fueran de puro entretenimiento. Para los que entendían o buscaban algo más, el mundo paralelo en que habitan muchos de los locos habría contrastado, a veces elocuentemente, con el suyo. Es esta dualidad de la locura, su capacidad para entretener y para indagar en el alma humana a un tiempo, lo que atrajo a Lope. El interés que comparten Lope de Vega y Shakespeare por la locura y por los locos es anterior al de Cervantes en *Don Quijote*, y también a la fascinación que experimentan los dramaturgos ingleses por Bedlam —el manicomio de Londres— una veintena de años más tarde. La misma dualidad atrajo a los ingleses como reconocen algunos críticos de teatro inglés isabelino y jacobita cuando se propagó la «Bedlamitis», para usar el término de Robert Reed[24]. A los

23 Menéndez Pelayo, Marcelino, ed., *El halcón de Federico*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1971, XXXI, pp. 199-259 (p. 212).

24 Reed, Robert Rentoul, *Bedlam on the Jacobean Stage*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1952, p. 50. Véase, asimismo el reciente trabajo de Duncan Salkeld, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

dramaturgos ingleses el tema les atrajo, al parecer, tanto por su potencial subversivo como por su atractivo superficial, su teatralidad.

Esta inclinación de Lope a cuestionar ideas establecidas, cada vez más aceptada por los lopistas, se ve claramente en su manejo del loco. A menudo, cuando el loco aparece en escena, empieza la sátira. En sus mejores momentos, por ejemplo en *El loco por fuerza*, la burla de la sociedad en que vive es cáustica. En esta obra, Osuna, desgraciadamente encarcelado en el manicomio de Zaragoza, se enzarza en un ataque satírico contra el mundo y los individuos que le han traicionado (p. 272b). La nueva distancia entre el personaje y su entorno, el movimiento de aquél hacia los márgenes, parece facilitar la crítica. La tendencia satírica se arraiga en la licencia del loco o bobo para hablar con libertad y sin miedo. Existía una tradición bien documentada de respeto e incluso veneración hacia el «natural», el bobo inocente, infantil, y que, por consiguiente, está más cerca de Dios. Pero, como explica Walter Kaiser, en el Renacimiento el bobo artificial de la corte y de la escena usurpó el papel del inocente y se convirtió en enemigo de la jerarquía social:

> But because the fool is not expected to know anything, he readily became an expression of all the mischievous and rebellious desires in man which society attempts to control or frustrate. [...] He was a difficult adversary to combat, precisely because he was only a fool[25].

Los locos de Lope son muchas veces sus bobos: cuando están «verdaderamente» locos son perspicaces de una manera cómica, como el natural; cuando están disfrazados, muestran intenciones marcadamente satíricas. El respeto hacia el loco que persiste todavía en tiempos de Lope es evidente en dos de sus obras: en *La hermosa Alfreda*, cuando Selandrio intenta apuñalar al rey, éste le pregunta, antes de juzgarlo, «¿Matábasme como cuerdo/ o como loco?» (p. 244b). La respuesta «No sé» no le ayuda a evitar la cárcel. En *El amigo por fuerza* (1599-1603), el rey reacciona así a la llegada a la corte bohemia del maleducado Astolfo:

> Si eres loco
> de la Reina, mi mujer,

25 Kaiser, Walter, *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, London, Victor Gollancz, 1964, pp. 7-8. Bigeard también hace hincapié en el poder del bobo, y especialmente del «faux fou», *op. cit.* (nota 2), pp. 93 y 165.

quiérote en mucho tener;
pero si eres necio, en poco[26].

Lope explota repetidamente esta incertidumbre ante el supuesto loco con toda una serie de personajes que dicen verdades peligrosas bajo el disfraz de bobería, o hablan con códigos inteligibles solamente a los *cognoscenti*[27]. Estos personajes, sea cual sea su manera de comunicarse, suelen criticar la falta de justicia, los comportamientos despreciables, los abusos de poder, la tiranía, las restricciones sociales en el campo del amor, e incluso la intolerancia religiosa.

La frecuencia con que el loco aparece en las obras lopescas anteriores a 1600 es impresionante, pero su manejo del tema no debería sorprendernos. Casi un siglo después de la publicación del *Elogio de la locura*, la paradoja del loco cuerdo que nos recuerda las locuras cotidianas de la vida está fuertemente establecida en la conciencia europea[28]. Podemos ver, sobre todo en *Los locos de Valencia*, que a Lope le atrae la imagen del mundo como un enorme manicomio, en el cual el falso loco es el personaje más cuerdo. Belardo, en esta obra, el poeta loco internado en el hospital, es una figura marginada, comparada adrede con el propio Lope. Pisano, encargado de los locos del hospital, dice de él:

Belardo fue su nombre:
escribe versos, y es del mundo fábula
con los varios sucesos de su vida,
aunque algunos le miran que merecen
este mismo lugar con mejor título (p. 199).

El loco en el teatro temprano de Lope no es siempre «la más discreta figura de la comedia», sino que a menudo se trata del personaje que desenmascara la verdad con sus comentarios ambiguos o codifica-

26 Lope de Vega, *El amigo por fuerza*, NRAE, III, pp. 246-87 (p. 260a-b).

27 Véase mi análisis de *Los locos de Valencia*, *op. cit.* (nota 7) y la edición de Montesinos de *El cuerdo loco*, en el que caracteriza a los locos en el teatro de Lope así: «a veces sus discursos están llenos de extrañas alusiones, que los otros personajes de la comedia no sabían a qué atribuir, pero que el espectador debió seguir con deleite», *op. cit.* (nota 2), p. 160.

28 Kaiser, *op. cit.* (nota 25), p. 11. Véase asimismo Swain, Barbara, *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, Nueva York, Columbia University Press, 1932. La idea es, por supuesto, central en el *Quijote*. El caballero mismo está consciente del concepto, e incluso toma un ejemplo del mundo del teatro, «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», Murillo, Luis Andrés, ed., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1984, 2 tomos, II, p. 64.

dos. Como el bobo palaciego que enseña al rey cosas que «no se atrevieran cuerdos a decirlas con veras», en palabras de Guzmán de Alfarache[29], el loco lopesco logra expresar sus recelos y dudas hacia la vida con una apariencia de objetividad. El loco —¿como el propio Lope?—, hace uso de su libertad para criticar, y luego se esconde detrás de su máscara cómica. Dos o tres décadas más tarde, según Reed, los dramaturgos ingleses actuaron de modo análogo: «the Jacobean malcontent [...] was forced by the moral decadence of his environment to disguise himself as the madman or the fool»[30], para menospreciar el mundo en que vivían. Tal retrato del Lope dramaturgo depende, claro está, de una visión del teatro aurisecular como una fuerza renovadora, un reto ingenioso y sutil hacia los poderes fácticos, una visión poco aceptada entre los estudiosos en el pasado. El loco es la figura por excelencia que se atreve a cuestionar el orden establecido[31].

A través del personaje del loco, Lope de Vega deleitó a los que querían divertirse, y proporcionó algo más a los que sabían verlo. Sin embargo, su interés por el loco cuerdo e ingenioso cesó de pronto y raras veces reapareció después de 1604. En mi opinión dos son las razones que podrían explicar este hecho. Primeramente, Lope era consciente de la existencia de cierta novela de inminente aparición en las librerías de la capital que iba a tratar el tema de la locura de una manera compleja y extensa[32]. Pero la obra maestra de Cervantes, y la antipatía hacia ella que sentía Lope no fueron seguramente la única razón por su casi abandono del tema. Lope había encontrado una manera de incluir la voz disonante del loco en la comedia sin tener que traspasar los muros del manicomio. La figura del gracioso, cuya presencia data de este período, empieza a constituirse en el contrapunto a la del galán en el teatro de Lope. José F. Montesinos lo explica así:

> El sentido de este personaje [la figura del donaire] en la comedia responde a su función constructiva [...]. Pero además, por lo que a la economía de las piezas dramáticas se refiere, el criado oficioso es una «voz» necesaria, un complemento armónico de

29 Brancaforte, Benito, ed., Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1984, 2 tomos, II, p. 50.

30 Reed, *op. cit.* (nota 24), p. 81.

31 Véase, sin embargo, Tropé, *op. cit.* (nota 2), pp. 181-184, que interpreta *Los locos de Valencia* como «una magistral reafirmación de la legitimidad del orden establecido», p. 184.

32 Para las relaciones entre Lope y Cervantes al publicar el *Quijote*, véase Close, *op. cit.* (nota 2, 2000), pp. 98-99.

> la voz del galán, y por ello ha de estar en la comedia y decir lo que dice, sea ello cómico o no[33].

Aunque la figura del loco desaparece del teatro de Lope, la locura como elemento contrario, fuerza anárquica, nunca pierde su brillo y nunca desaparece de la mente de Lope de Vega.

33 Montesinos, José F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 21-64 (p. 63).

Sobre la tipología de «La vida es sueño»

Margit Thir

Algunos datos biográficos

La vida es sueño es una obra típica del barroco español para cuya comprensión puede dar una serie de sugerencias, primero, la biografía del autor. Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid el 17 de enero de 1600 en una familia de hidalgos tradicionales. Fue el tercero de seis hermanos. El padre, don Diego Calderón de la Barca, era secretario del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda de Felipe III. Era bastante severo con sus hijos, sobre todo por lo que se refiere a las relaciones con el otro sexo. Pedro estudió en el Colegio Imperial de los Jesuitas entre 1608 y 1613. Estos años fueron fundamentales para su formación ideológica y literaria. En 1614 ingresa en la Universidad de Alcalá de Henares para estudiar Lógica y Retórica. En 1614 pasa a la Universidad de Salamanca, donde en 1620 obtendrá el título de Bachiller en Cánones. En 1610 muere su madre. Su padre contrae nuevas nupcias y muere en 1614. El testamento de don Diego insistía en que Pedro debía seguir la carrera religiosa y ocupar la capellanía instituida por su abuela. Pero el joven Calderón renuncia por ahora a la carrera eclesiástica y en 1620 empieza su actividad literaria, participando en unos certámenes literarios en Madrid. En 1623 estrena en el Palacio Real su primera comedia, *Amor, honor y poder*. Tuvo varias veces problemas con la justicia. En 1621 se le acusa junto con sus hermanos Diego y José de la muerte del hijo de un criado del Condestable de Castilla. En 1629 persigue al cómico Pedro de Villegas, que había herido a su hermano Diego en una reyerta, llegando incluso a introducirse en el convento de las Trinitarias. También fue soldado, y, como tal, participó en diferentes campañas militares, como la guerra de Cataluña. Obtiene su licencia absoluta en 1642. A partir de 1629 se inicia una época de fecunda producción dramatúrgica que le merece cargos y honores en la Corte. En 1635 es nombrado director de las representaciones del palacio, y en 1636 se le concede el hábito de Santiago. A partir de los años 40 varias experiencias le movieron a volver a la carrera eclesiástica. Su actividad literaria se concentra en la composición de obras religiosas. De una amante tiene un hijo, a quien reconoce en 1651. En 1650 ingresa en la Orden Tercera de San Francisco y ocupa la capellanía de la familia. En 1651 se ordena

sacerdote, y en 1653 es nombrado capellán de los Reyes Nuevos en Toledo. Capellán de honor del rey en 1663, se establece en Madrid, donde reside hasta su muerte, en 1681.

Ya estos pocos datos biográficos dejan entrever que, para Calderón, las relaciones familiares eran algo complicado, caracterizado por muchas normas, transgresiones de éstas y los consiguientes sentimientos de culpa.

La importancia de la obra

La vida es sueño, representada por primera vez en 1636, es una de las obras más famosas del barroco español y europeo. Ya sus contemporáneos eran conscientes de su importancia, pues José, el hermano de Calderón la puso al frente de la primera edición de la colección de sus comedias (*Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón*, *cfr.* Ruano de la Haza, ed., 1994, 7, 12). La idea central de la obra es el desengaño, caracterizado por la dialéctica entre el libre albedrío y la fuerza del sino, por el escepticismo ante la realidad perceptible, y por la desvalorización de la existencia humana en este mundo, equiparada a un simple sueño. Estos pensamientos de cuño filosófico están expresados en un lenguaje muy elaborado e intelectualizado, rico en metáforas, hipérboles, alusiones mitológicas y estructuras silogísticas. El trueque de realidad y sueño recuerda la historia de Abu-l-Hasán (*Las mil y una noches / Historia del durmiente y del despierto*), en que el califa hace creer a Abu-l-Hasán que por un día es califa. Le deja actuar como tal. Al día siguiente éste continúa creyendo que es califa, y por eso tendrá que pasar cierto tiempo en una casa de locos. Una vez recobrado su estado mental normal, el califa quiere repetir la experiencia, pero Abu-l-Hasán se resiste al engaño. Teniendo en cuenta paralelos de este género, de origen oriental, se podría suponer que Calderón trata en esta «comedia» del complejo problema de la esencia de la realidad que en nuestro mundo occidental ya preocupaba a Platón. Nuestra lectura plantea una revisitación del texto que apoyaría también la presencia de ritos fundamentales como es el de la iniciación y la sustitución regia.

La difícil clasificación

La producción teatral de Calderón es grande y variada. Su obra abarca, además de sus piezas breves, 120 comedias y 70 autos sacramentales. Ante tal producción, uno de los problemas que se plantean es el de

su clasificación, como ya había visto Menéndez Pelayo. Tomemos como ejemplo la *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, de Díez-Echarri y Roca Franquesa (1960, p. 535) que realza la importancia didáctica de una clasificación de las obras teatrales de Calderón. Al mismo tiempo insiste en la dificultad de tal empresa porque, contrariamente a los demás autores de teatro del Siglo de Oro, las obras de Calderón tienen sobre todo carácter ideológico. Tras una crítica de las clasificaciones propuestas hasta su momento, Díez-Echarri y Roca Franquesa proponen la clasificación siguiente:

Teatro profano
-Dramas trágicos
-Dramas históricos: De historia nacional, De historia ex tranjera
-Comedias costumbristas: De capa y espada, Palacianas
-Comedias mitológicas
-Filosóficas
-Caballerescas
-Zarzuelas
-Entremeses

Teatro religioso
-Comedias religiosas: Bíblicas, De circunstancia, De santos, Leyendas devotas
-Autos sacramentales

En su *Literatura española* destinada al bachillerato, Lázaro y Tusón (1989, pp. 238-239) clasifican las obras como sigue:

-Comedias de enredo
-Dramas
-Obras de contenido religioso
-Obras cuyo tema principal es la honra
-El alcalde de Zalamea
-Dramas filosóficos

Como en el caso de los cuentos populares, también la clasificación de las obras teatrales del Siglo de Oro presenta grandes dificultades. En las clasificaciones que acabamos de citar destaca la disparidad semántica de las categorías, que apenas permite una clasificación consecuente o una interpretación real del sentido de las obras. Si nos concentramos en los resúmenes de *La vida es sueño*, observamos que en todos se habla de un enredo complicado que hay que desenredar. Se trataría, por tanto, de una *Comedia de enredo*. Entre otras cosas se habla del honor

como uno de los temas que mueven la obra: podría hablarse de un *Drama de honor.* A pesar de todo esto, *La vida es sueño* es considerada normalmente una pieza filosófica.

Díez-Echarri y Roca Franquesa (1960, p. 540) afirman que «al poeta le interesa más la exposición de una idea que la simple anécdota o la intriga». *La vida es sueño* sería una obra filosófica que podría ser también teológica: «teología son las ideas que entran en el juego: fatalismo, predestinación y libre albedrío. Calderón —como cabía esperar de su formación agustiniana-tomista— proclama el imperio del libre albedrío. Sobre el influjo de los astros, sobre la inclinación de la persona humana, del lado instintivo o del lado racional, está la libertad de elección; por su libre albedrío, Segismundo domina los astros, anula el horóscopo; y aunque vence a su padre, según está predestinado, este vencimiento lleva implícito otro mayor que se opera en el ánimo del príncipe: la victoria sobre sí mismo». Esos críticos, por lo tanto, dan la mayor importancia a la presentación de determinados aspectos teológicos. De manera aún más general formula Ángel Valbuena Prat la importancia filosófica de nuestro texto (*cfr.* Díaz-Plaja, Guillermo, dir., *Historia general de las literaturas hispánicas. III. Renacimiento y barroco*, Barcelona, Vergara, ^{2}1968, p. 426): «*La vida es sueño* [...] es el eco de toda una época. Calderón en esta obra plantea el problema fundamental del libre albedrío de una manera positiva. Su obra es de un sentido enormemente amplio, ya que es la interpretación de la vida. La vida es sueño, y su despertar significa la muerte. Una vez más se nos indica la falsedad de las grandezas humanas, pero esta vez en un escenario imaginado, cuyo pensamiento tiene una relación con lo oriental. [...] *La vida es sueño* es una obra filosófica, es decir, tiene una significación universal, porque va dirigida al hombre en general, sea cual fuere la religión que profese y circunstancia en que se halle, pero al mismo tiempo tiene un sentido teológico».

Si se consideran como filosóficos conceptos como el del *libre albedrío* y las relativas discusiones, entonces *La vida es sueño* contiene aspectos filosóficos. Sin embargo cabe preguntarse si éstos constituyen el núcleo semántico de la obra. De no ser así, su clasificación como comedia filosófica puede inducir a interpretaciones equivocadas. La crítica literaria hasta ahora se ha ocupado más bien del contenido filosófico de la obra sin discutir la narración como tal, sea en sus aspectos macroestructurales sea en su elaboración microestructural. Se afirma que un personaje como Segismundo representaría al hombre en general, sin darse cuenta de que es príncipe e hijo de rey y que las historias de los hijos de reyes no son las del hombre común. Se aducen posibles fuentes filosóficas y teológicas, y se desatienden historias paralelas como las

de Edipo o de Macbeth. Se critica «la brusquedad del tránsito de Segismundo desde la vida salvaje a la plenamente cortesana en el simple intervalo de un sueño» (Díez-Echarri, Roca Franquesa 1982, p. 540), sin preguntarse si este tránsito podría corresponder a una estructura narrativa bien determinada, anclada en antiguos ritos.

La macroestructura

La macroestructura de obras narrativas puede evidenciarse primero resumiendo las acciones presentadas. Las de nuestro texto transcurren en Polonia. Basilio es rey del país. Los oráculos parecen predecirle que su hijo Segismundo se volverá contra él cometiendo crímenes. Ante este designio funesto, el rey encierra a su hijo en una torre aislada entre peñas, donde el príncipe crece sin conocer nada acerca de su origen ni ver a nadie más que a su ayo Clotaldo. Un día, desafiando a los hados, Basilio hace dar un narcótico a su hijo y ordena que lo lleven a palacio. Al despertar, Segismundo obra sin experiencia, por lo tanto contra las normas esperadas (entre otras cosas mata a un criado de palacio). El padre le hace llevar otra vez a la torre, haciéndole creer que todo ha sido un sueño. Mientras tanto el pueblo se entera de lo acontecido, se subleva y libera al príncipe. Sigue una lucha abierta entre hijo y padre, en que este último queda vencido, pero Segismundo, que ahora ha aprendido a dominar sus impulsos, perdona a su padre, es aclamado rey y se casa con Estrella.

Una familia real complicada

La vida es sueño, llamada *Comedia famosa* en la edición de 1636, comedia de 3319 versos y dividida en 3 jornadas, presenta a las siguientes figuras:

Rosaura, dama.
Segismundo, príncipe.
Clotaldo, viejo.
Estrella, infanta.
Soldados.
Clarín, gracioso.
Basilio, Rey.
Astolfo, príncipe.
Guardas.
Músicos.

En este listado destacan los nombres germánicos (Rosaura, Segismundo, Clotaldo, Astolfo), que dan a la pieza una connotación épica.

Rosaura, cuyo nombre significa etimológicamente *gobernante famosa,* es la hija de la hermosa Violante vv. 400, 2810) y de Clotaldo. Su madre nunca supo la verdadera identidad de Clotaldo. La hija se entera

sólo al final de la historia de que Clotaldo es su padre. Nació en la Corte de Moscovia y va a Polonia en busca de Astolfo. Es descrita como *de noble madre* (v. 2732), *noble* (v. 3268), *hermosura*, (vv. 1561, 2959, 3014, 3015), y *bella* (v. 1580). Su madre se describe también como *muy hermosa* (v. 2735), *como ninguna bella* (v. 2754) y *piadosa* (v. 2821).

Segismundo significa etimológicamente *que proteje por la victoria.* Segismundo es el nombre de dos famosos reyes de Polonia del siglo XVI: *Segismundo I el Grande* y *Segismundo II. Augusto.* Es descrito como *generoso* (v. 2690), de *majestad heroica* (v. 2691), como *luciente sol de Polonia* (v. 2703), *valiente* (vv. 2709, 2876), *fuerte caudillo* (v. 2892), *fiero* (v. 3036), *hijo tirano* (v. 3070), de *nobleza gallarda* (v. 3177), de *sangre generosa* (v. 3178), de *condición bizarra* (v. 3179), pero también *humilde* (v. 3245). Es la figura que tiene más rasgos descriptivos, lo que la hace desde el punto de vista narratológico figura principal. Segismundo es el hijo de Basilio y Clorilene.

Clotaldo, cuyo nombre significa etimológicamente *gobernante famoso*, es la mano derecha del rey. Clotaldo es la encarnación de la lealtad (*leal,* v. 3288). Es de *noble sangre* (v. 444), tiene *valor* (v. 2739), y es *prudente varón* (v. 3124). Segismundo, en su enfado, lo llama *traidor* (v. 2737), contador de *aleves historias* (v. 2749) y *tirano* (v. 2760).

Estrella, nombre de etimología transparente, es de *beldad soberana* (v. 1385), y *mujer bella* (v. 1389). Astolfo la compara con Palas y Aurora (vv. 488, 492). Estrella es la hija de una hermana de Basilio, Clorilene (la hermana de Basilio lleva el mismo nombre que su mujer), y es prima de Astolfo y Segismundo.

Clarín, nombre musical, representa la figura del gracioso que no sabe guardar secretos. Es servidor fiel de Rosaura pero, contrariamente a su señora, un miedoso.

Basilio, cuyo nombre significa *rey*, representa al rey, *viejo* (v. 1505), dado a la astrología (*cfr.* p. ej. vv. 604 y ss.). Segismundo, su hijo, lo describe como *cruel* (v. 1307), y como *tirano de mi albedrío* (v. 1504). Basilio es el sucesor de Eustorgio Tercero, rey de Polonia. Su mujer era Clorilene, que murió dando vida a Segismundo.

Astolfo, cuyo nombre significa etimológicamente *lanza de guerrero*, es hijo de otra hermana de Basilio, Recisunda, y por lo tanto primo de Estrella y Segismundo; es un *joven valiente* (v. 3126).

Si examinamos más de cerca las relaciones familiares, nos damos cuenta de que estamos en presencia de un clan familiar, es decir de un grupo de personas de origen común, incluidos los miembros emparentados por matrimonio. La historia de este clan presenta algunas particularidades. El casamiento de Segismundo y de Estrella al final de la pieza es incestuoso: Segismundo y Estrella no son hermanos pero sí hijos de

hermanos, con lo cual transgreden el tabú del incesto que ha venido instaurándose a lo largo de la evolución humana. Pero hay que notar que el casamiento entre hermanos fue normal en los primeros tiempos de muchas dinastías. También llama la atención que tanto la mujer como la hermana de Basilio se llamen Clorilene, lo que podría aludir a un incesto velado de primer grado. No emparentados están Rosaura y Astolfo, que sin embargo no consiguen el trono. Salta además a los ojos que todas las madres (Clorilene de Segismundo, Clorilene de Estrella, Recisunda de Astolfo y Violante de Rosaura) se citan como tales, pero no son figuras actuantes, lo que parece implicar una negación del matrilinealismo.

Una lectura atenta del segundo cuadro de la primera jornada (vv. 475 y ss., vv. 589 ss.) enseña que uno de los nudos de la narrativa es el problema de la sucesión al trono. La discusión se desarrolla acerca de si los sucesores y herederos van a ser Astolfo y Estrella (sucesión matrilineal) o Segismundo (sucesión patrilineal) y acerca de quién es realmente adecuado para la sucesión. Parece por lo tanto que la obra tematiza problemas de sucesión, ante los cuales los aspectos filosóficos son secundarios. Los ritos tienen una gran importancia para la constitución de las sociedades humanas, en particular el rito iniciático y la institución ritual del rey, muchas veces combinados. Aplicando los dos esquemas básicos que generan la narrativización de estos ritos (*cfr.* Metzeltin, Thir 2002) a la obra calderoniana, encontramos todos los narratemas clásicos de la sustitución ritual del rey con la precedente iniciación del pretendiente.

La iniciación del pretendiente

La iniciación de Segismundo se configura en la obra de la siguiente manera:

Salida de la casa paterna/materna a una determinada edad

Segismundo es separado de la madre desde su nacimiento, además de ser marcado por cierta singularidad, que se manifiesta en las circunstancias de su nacimiento, comparable al de Cristo:

> «tuve un infelice hijo / en cuyo parto los cielos / se agotaron de prodigios» (vv. 661-663)
> «Su madre, infinitas veces, / entre ideas y delirios / del sueño, vio que rompía / sus entrañas atrevido / un monstruo en forma de hombre» (vv. 668-672)
> «entre su sangre teñido, / le daba muerte, naciendo / víbora humana del siglo» (vv. 673-675)
> «El mayor, el más horrendo / eclipse que ha padecido / el sol,

> después que con sangre / lloró la muerte de Cristo» (vv. 688-691) «dando / de su condición indicios, / pues dio la muerte a su madre, / con cuya fiereza dijo: / «Hombre soy, pues que ya empiezo / a pagar mal beneficios» (vv. 702-707)

El padre Basilio que cree en los horóscopos («nació en horóscopo tal / que el sol, en su sangre tinto, / entraba sañudamente / con la luna en desafío; / y, siendo valla la tierra, / los dos faroles divinos / a luz entera luchaban, / ya que no a brazo partido», vv. 680-687), cree que su hijo va a ser un príncipe cruel («Yo, acudiendo a mis estudios, / en ellos y en todo miro / que Segismundo sería / el hombre más atrevido, / el príncipe más crüel / y el monarca más impío; / por quien su reino vendría / a ser parcial y diviso, / escuela de las traiciones, / y academia de los vicios», vv. 708-713) y le aleja de casa («determiné de encerrar / la fiera que había nacido», vv. 734-735).

Cruzamiento de una frontera con un espacio cuyo acceso está permitido sólo a los iniciados y a los iniciandos (espacio sagrado, generalmente un bosque, guardado por seres especiales, por lo tanto no accesible a las niños ni a las mujeres en el caso de la iniciación varonil)

El texto no cuenta el cruzamiento como tal, dado que Segismundo fue encerrado en la torre desde su nacimiento («Publicóse que el infante / nació muerto y, prevenido, / hice labrar una torre / entre las peñas y riscos / desos montes», vv. 738-742), pero sí alude a lo peligroso de la frontera, una puerta que se parece a una «funesta boca» (vv. 69-70). Se trata de un «vedado sitio» (v. 297), cuyo acceso está sancionado («Las graves penas y leyes / que, con públicos editos, / declararon que ninguno / entrase a un vedado sitio / del monte», vv. 746-749). Rosaura y Clarín, que han pasado la frontera, son detenidos («A los dos / quitad las armas y ataldes / los ojos, por que no vean / cómo ni de dónde salen», vv. 355-358), Clotaldo teme por su vida (vv. 870-893).

La torre tiene guardas con los rostros cubiertos («Todos os cubrid los rostros; / que es diligencia importante, / mientras estamos aquí, / que no nos conozca nadie», vv. 291-294; Clarín habla de «Enmascaraditos», v. 295), lo que recuerda a los seres especiales, frecuentemente hombres enmascarados, que esperaban a los iniciandos en la frontera del espacio iniciático.

Aislamiento del iniciando en un determinado lugar del espacio sagrado (por ejemplo, la casa de los hombres)

El lugar donde tiene que vivir Segismundo es un «confuso laberinto / de esas desnudas peñas» (vv. 6-7), una «encantada torre» (v. 83), una «obscura habitación» (v. 90), una «prisión obscura» (v. 93), una «sepultura» (v. 94),

«cuna y sepulcro» (v. 195), un «rústico desierto» (v. 199), una «torre» (vv. 96, 277, 287), una «cárcel» (v. 280), cuyo «alcaide» es Clotaldo (v. 282).

Vive allí completamente aislado:

> «Allí Segismundo vive, / mísero, pobre y cautivo, / adonde sólo Clotaldo / le ha hablado, tratado y visto» (vv. 752-755)
> «nunca vi ni hablé / sino a un hombre solamente» (vv. 203-204)
> «ha sido / cortesano de unos montes / y de sus fieras vecino» (vv. 813-815)

Realización de los rituales iniciáticos en ese mismo lugar: el iniciando, tonsurado, debe vencer el hambre, la sed, el sueño y el miedo a las operaciones y mutilaciones corporales (como la circuncisión) que en cierto momento se le practican; para soportar estas pruebas al iniciando pueden dársele sustancias alucinógenas que producen un estado de trance (con esta fase se quiere simbolizar la muerte del adolescente y su renacimiento como adulto); además, el iniciando debe, de una forma u otra, identificarse con los animales que cazaba o los animales que eran considerados como sus progenitores, sus tótemes, para adquirir sus facultades, para poder dominarlos o comunicar con ellos

En esa prisión, Segismundo vive como una fiera y quiere mutilarse; al mismo tiempo le parece ser un cadáver:

> «una prisión obscura, / que es de un vivo cadáver sepultura» (vv. 93-94)
> «en el traje de fiera yace un hombre» (v. 96)
> «En llegando a esta pasión, / un volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón» (vv. 164-166)
> «siendo un esqueleto vivo, / siendo un animado muerto» (vv. 201-202)
> «monstruo humano me nombres» (v. 209)
> «soy un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres» (vv. 211-212)
> «tengo de despedazarme / con las manos, con los dientes» (vv. 314-315)
> «nacido entre las fieras» (v. 1658)
> «Mi padre (...) me hizo / un bruto, una fiera humana» (vv. 3172-3175)

También aparece en nuestra historia el uso de sustancias alucinógenas, en este caso para producir un trance que simula lo que el iniciando será en la nueva vida, trance presentado aquí como «prueba», que le marca virtualmente, pero que todavía no es un aprendizaje:

> «Con la apacible bebida, / que, de confecciones llena, / hacer

> mandaste mezclando / la virtud de algunas hierbas, / cuyo tirano poder / y cuya secreta fuerza / así el humano discurso / priva, roba y enajena / que deja vivo cadáver / a un hombre, y cuya violencia / adormecido le quita / los sentidos y potencias» (vv. 990-1001)
> «la bebida, (...) / que el opio, la adormidera / y el beleño compusieron» (vv. 1022-1024)
> «le brindé / con la pócima, y apenas / pasó desde el vaso al pecho / el licor cuando las fuerzas / rindió al sueño, discurriendo / por los miembros y las venas / un sudor frío» (vv. 1066-1072)
> «ese lotos que bebió» (v. 2060)

Segismundo cae en un «letargo» (v. 1084), parece muerto («a no saber yo que era / muerte fingida, dudara / de su vida», dice Clotaldo, vv. 1073-1075), después aparece «enfurecido» (v. 1064) y el padre pretende que «haga / de su talento la prueba» (vv. 1113-1115). Al palacio, donde Segismundo vive su trance, es acompañado de músicos cantando (acotación para los versos 1224 y ss.).

Enseñanza y práctica en el bosque durante cierto período de tiempo para aprender sobre todo a dominar la caza y la sexualidad

Sabemos ya por su nacimiento que Segismundo es un muchacho singular («soy muy inclinado a vencer lo imposible», vv. 1640-1641). Además de dejarse marcar iniciáticamente (aislamiento, identificación con los animales, trance con estado de 'entusiasmo', que le hace arrojar de la ventana a un criado), pasa por un largo aprendizaje, enseñado por su «ayo» Clotaldo (v. 1157) y por la Naturaleza:

> «las noticias sé / de cielo y tierra» (vv. 206-207)
> «la política he estudiado, / de los brutos enseñado, / advertido de las aves, / y de los astros süaves / los círculos he medido» (vv. 214-218)
> «Éste (sc. Clotaldo) le ha enseñado ciencias; / éste en la ley le ha instruido / católica, siendo solo / de sus miserias testigo» (vv. 756-759)
> «Con él / hablé un rato de las letras / humanas que le ha enseñado / la muda naturaleza / de los montes y los cielos, / en cuya divina escuela / la retórica aprendió / de las aves y las fieras» (vv. 1026-1033)

El iniciando tenía también que aprender a cazar, por lo tanto, a matar animales. Para eso tenía que imaginarlos como enemigos, análogamente tiene que aprender a defenderse de los enemigos, lo que signifi-

ca que tiene que cobrar ánimo para, en caso de necesidad, también matar a seres humanos. Éste puede ser el sentido de la escena de matanza en el palacio en estado de trance:

> «te (= Clotaldo) condenan a que mueras / a mis manos» (vv. 1310-1311)
> «quizá no hallaréis cabeza / en que se os (= Astolfo) tenga el sombrero» (vv. 1438-1439)
> «por un balcón, a quien / me canse, sabré arrojar» (vv. 1423-1424)
> «Por Dios, que lo he de probar» (v. 1427)
> «A un hombre que me ha cansado / de ese balcón he arrojado» (vv. 1441-1442)
> «Hoy he arrojado / dese balcón a un hombre que decía / que hacerse no podía» (vv. 1641-1643)
> «una vida cuesta / tu venida» (dice Basilio a Segismundo, vv. 1444-1445)
> «Díjome que no podía / hacerse y gané la apuesta» (vv. 1446-1447)

El respeto a la mujer lo aprende a través de la admiración por su belleza, aunque tiene momentos de furia agresiva («y así, por ver si puedo, cosa es llana / que arrojaré tu honor por la ventana», vv. 1644-1645), esa furia que también hay que aprender a dominar («aquestas prisiones son, / de tus furias arrogantes, / un freno que las detenga / y una rienda que las pare», dice Clotaldo a Segismundo, vv. 323-326):

> «Tu (sc. de Rosaura) voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme / y tu respeto turbarme» (vv. 190-192)
> «tú sólo, tú, has suspendido / la pasión a mis enojos, / la suspensión a mis ojos, / la admiración al oído» (vv. 219-222)
> «Con cada vez que te veo, / nueva admiración me das» (vv. 223-224)
> «Nada me ha suspendido, que todo lo tenía prevenido / mas, si admirar hubiera / algo en el mundo, la hermosura fuera / de la mujer» (vv. 1560-1562)

Vuelta a casa cruzando en sentido inverso la frontera entre espacio sagrado y espacio profano

La vuelta al cosmos como un re-nacido, un nuevo ciudadano, es muchas veces difícil. Esta dificultad está representada en *La vida es sueño* por la guerra que Segismundo, ahora iniciado, debe emprender contra Basilio, el viejo rey, que ha cumplido su tiempo. Segismundo es liberado por los soldados (vv. 2228 y ss.) para que restaure su «imperial co-

rona y cetro» (v. 2299) y marcha contra el ejército de su padre (vv. 2656 y ss.), a quien vence.

Acogida festiva de los regresados, considerados ahora iniciados y adultos, en la sociedad y en la familia

Segismundo es integrado como nuevo rey - como adulto - en la «Corte ilustre de Polonia» (v. 3158).

Eventual casamiento y establecimiento de una familia

Segismundo se casa con Estrella (*cfr.* vv. 3278-3286).

La sustitución ritual del rey

La sustitución ritual del rey Basilio se desarrolla de tal manera que el viejo rey, ya incapaz de gobernar el país, tiene que ceder el poder al hijo Segismundo, que, después de superar una serie de pruebas, se presenta como un rey prudente según el modelo ideal de Gracián:

El gobernante ha gobernado su tiempo (lo que es reconocible por los siguientes indicios: el gobernante está viejo y débil; el gobernante tiene una o más hijas casaderas; su reino es asolado por epidemias y carestías)

Se dice de Basilio que es «anciano», «viejo», «caduco» («Basilio, que ya, señora, / se rinde al común desdén / del tiempo, más inclinado / a los estudios que dado / a mujeres», vv. 533-537; «Tocan, y sale el rey Basilio, viejo, y acompañamiento.», acotación para los versos 580 ss.; «esto como anciano os digo», v. 839; «tirano de mi albedrío / viejo y caduco, estás / muriéndote, vv. 1504-1506).

Basilio tiene un hijo casadero, Segismundo («En Clorilene, mi esposa, / tuve un infelice hijo», vv. 660-661; «Segismundo, mi hijo», v. 1098).

Las desgracias del reinado de Basilio se anuncian en el nacimiento de Segismundo («éste fue, porque, anegado / el orbe, entre incendios vivos, / presumió que padecía / el último parasismo: / los cielos se escurecieron, / temblaron los edificios, / llovieron piedras las nubes, / corrieron sangre los ríos», vv. 692-699).

Por culpa de Basilio el reino está dividido en dos partidos y cae en una guerra civil («Gran príncipe Segismundo / (...) / te aclamamos señor nuestro-, / tu padre, el gran rey Basilio, / (...) pretende quitarte acción y derecho / y dársela a Astolfo, duque / de Moscovia. Para esto / juntó su corte, y el vulgo, / penetrando ya y sabiendo / que tiene rey na-

tural, / no quiere que un extranjero / venga a mandarle; y así, / te ha buscado donde preso / vives, para que valido / de sus armas, y saliendo / de esta torre a restaurar / tu imperial corona y cetro, / se la quites a un tirano. / Sal, pues; que en ese desierto, / ejército numeroso / de bandidos y plebeyos / te aclama. La libertad / te espera. Oye sus acentos. ¡Viva Segismundo, viva!», vv. 2276-2306).

Basilio teme y lamenta haber destruido su patria («¡Dura ley! ¡Fuerte caso! ¡Horror terrible! / Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene. / Con lo que yo guardaba me he perdido; / yo mismo, yo, mi patria he destrüido», 2458-2459; «yo, por librar de muertes / y sediciones mi patria, / vine a entregarla a los mismos / de quien pretendí librarla», 3108-3111).

El reino de Basilio es asolado por guerra, carestía y muerte («Si tu presencia, gran señor, no trata / de enfrenar el tumulto sucedido / —que de uno en otro bando se dilata / por las calles y plazas dividido—, / verás tu reino, en ondas de escarlata, / nadar entre la púrpura teñido / de su sangre; que ya, con triste modo, / todo es desdichas, y tragedias todo. / Tanto es la ruina de tu imperio, tanta / la fuerza del rigor duro y sangriento / que visto admira y escuchado espanta. / El sol se turba y se embaraza el viento; / cada piedra una pirámide levanta, / y cada flor construye un monumento, / cada edificio es un sepulcro altivo, / cada soldado un esqueleto vivo», vv. 2460-2475).

Un joven pretendiente aparece como posible sucesor (lo que es reconocible por el hecho de buscar a una mujer casadera)

Basilio revela el secreto de la existencia de un hijo suyo, sucesor legítimo al trono («Yo he de ponerle mañana, / sin que él sepa que es mi hijo / y rey vuestro, a Segismundo, que aqueste su nombre ha sido, / en mi dosel, en mi silla / y, en fin, en el lugar mío, / donde os gobierne y os mande, / y donde todos, rendidos, la obediencia le juréis», vv. 796-804).

Segismundo se enamora de Rosaura («Tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme / y tu respeto turbarme. / ¿Quién eres? (...) tú sólo, tú, has suspendido / la pasión a mis enojos, / la suspensión a mis ojos, la admiración al oído. / Con cada vez que te veo, / nueva admiración me das; / y cuando te miro más, / aún más mirarte deseo», vv. 190-193, vv. 219-226).

Segismundo admira la belleza de Estrella («Dime tú agora, ¿quién es / esta beldad soberana? / ¿Quién es esta diosa humana / a cuyos divinos pies / postra el cielo su arrebol? / ¿Quién es esta mujer bella?», vv. 1384-1389).

El pretendiente debe demostrar que es un iniciado

Toda la «prehistoria» de Segismundo, que aquí no volvemos a examinar en detalle, demuestra que es un hombre «predestinado» y que en la torre ha pasado su primera iniciación. Basilio tiene la intención de hacer examinar las cualidades del joven príncipe («siendo / prudente, cuerdo y benigno, / desmintiendo en todo al hado, / que de él tantas cosas dijo, / gozaréis el natural / príncipe vuestro (...) si él, / soberbio, osado, atrevido / y crüel, con rienda suelta / corre el campo de sus vicios, / habré yo, piadoso entonces, / con mi obligación cumplido, / y luego, en desposeerle, / haré como rey invicto, / siendo, el volverle a la cárcel, / no crueldad, sino castigo», vv. 808-825; «A Segismundo, mi hijo, / el influjo de su estrella / (...) amenaza / mil desdichas y tragedias. / Quiero examinar si el cielo / (...) o se mitiga o se templa / por lo menos, y, vencido / con valor y con prudencia, / se desdice, porque el hombre / predomina en las estrellas. / Esto quiero examinar, / trayéndole donde sepa / que es mi hijo, y donde haga / de su talento la prueba. / Si magnánimo se vence, / reinará; pero si muestra / el ser cruel y tirano, / le volveré a su cadena», vv. 1098-1115).

El pretendiente demuestra su aptitud para gobernar (para asegurar el bien de la comunidad) pasando una serie de pruebas

Segismundo promete liberar a los vasallos de «extranjera esclavitud» («Vasallos, yo os agradezco / la lealtad. En mí lleváis / quien os libre, osado y diestro, / de estranjera esclavitud», vv. 2373-2376).

Renunciando a Rosaura, Segismundo demuestra que es capaz de vencerse a sí mismo («Pues que ya vencer aguarda / mi valor grandes vitorias, / hoy ha de ser la más alta / vencerme a mí. Astolfo dé / la mano luego a Rosaura, / pues sabe que de su honor / es deuda y yo he de cobrarla», vv. 3255-3261).

El pretendiente debe conquistar a una mujer para garantizar la continuidad del grupo

Segismundo trató de conquistar a Rosaura, pero por razones dinásticas se casará con su prima Estrella, garantizando así la continuidad del grupo («Pues, porque Estrella / no quede desconsolada, / viendo que príncipe pierde / de tanto valor y fama, / de mi propia mano, yo / con esposo he de casarla / que, en méritos y fortuna, / si no le excede le iguala. / Dame la mano», vv. 3278-3286).

El pretendiente debe luchar contra el gobernante o contra otros pretendientes y vencerles

Segismundo lucha contra su padre que va acompañado de Astolfo, el otro pretendiente («Vasallos, yo os agradezco / la lealtad. (...) Tocad

al arma, que presto / veréis mi inmenso valor. / Contra mi padre pretendo / tomar armas y sacar / verdaderos a los cielos: / presto he de verle a mis plantas.», vv. 2373-2382).

Clotaldo dice a Segismundo que tiene que luchar contra el padre («A tu padre has de hacer guerra», v. 2406).

El gobernante predecesor es vencido, eliminado o cede el Poder al pretendiente vencedor

El viejo rey trata de defenderse («Dadme un caballo, porque yo en persona / vencer valiente a un hijo ingrato quiero; / y en la defensa ya de mi corona, / lo que la ciencia erró venza el acero», vv. 2484-2487), pero el ejército de Basilio es vencido y Basilio, Clotaldo y Astolfo huyen de Segismundo («¿Hay más infelice rey? / ¿Hay padre más perseguido? / (...) Ya tu ejército vencido / baja sin tino ni ley. / (...) / Huyamos, Clotaldo, pues, / del crüel, del inhumano / rigor de un hijo tirano», vv. 3060-3062, vv. 3068-3070).

Segismundo vence a su padre; Basilio acepta a su hijo como sucesor al trono («Hijo, que tan noble acción / otra vez en mis entrañas / te engendra, príncipe eres: / a ti el laurel y la palma / se te deben; tú venciste; / corónente tus hazañas», vv. 3248-3253).

El pretendiente se casa

Segismundo se casa con Estrella (*cfr.* vv. 3278-3286).

El pretendiente es investido nuevo gobernante

El pueblo aclama a Segismundo («Gran príncipe Segismundo / (...) / te aclamamos señor nuestro», v. 2276; ¡Viva Segismundo, viva!, v. 2306; TODOS ¡Viva Segismundo, viva!», v. 3254).

El análisis que acabamos de presentar demuestra que la estructura narrativa básica gira alrededor de la legitimidad de una sucesión regia y no de problemas filosóficos como el del libre albedrío o de la inesencialidad de la vida real de este mundo. El libre albedrío es lo que el iniciando tiene que aprender. La vida en sueño es la vida del iniciando que tiene que superar su iniciación. Como legítima se presenta la sucesión patrilineal de un hijo iniciado, sucesión sin embargo contestada por pretendientes matrilineales. ¿Los problemas dinásticos de la Casa de Austria habrían inspirado esta obra? Las macroestructuras narrativas del texto y su realización como comedia nos representan una versión barroca de la necesidad periódica de sustituir al rey, cuyo poder se ha hecho incontrolable o cuyo gobierno ya no garantiza el bienestar del pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo, *Las mil y una noches*, Traducción, introducción y notas de Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 1997.

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart, Reclam, 1982.

— *Rhetorik*, Stuttgart, Reclam, 1999.

Barfield, Thomas, *The Dictionary of Anthropology*, Oxford, Blackwell, 1997.

Barroso Gil, Asunción, *et al.*, *Introducción a la literatura española a través de los textos. Aportación a una metodología del comentario de textos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1979.

Beaugrande, Robert Alain de; Dressler, Wolfgang Ulrich, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1981.

Bloch, Maurice E. F., *From blessing to violence. History and ideology in the circumcision ritual of the Merina of Madagascar*, Cambridge, New York, Melborne, Cambridge University Press, 1994 ([1]1986).

Bonte, Pierre; Izard, Michel, *Dictionnaire de l'éthnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, ed. José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1982.

Díaz-Plaja, Guillermo, dir., *Historia general de las literaturas hispánicas. III. Renacimiento y barroco*, Barcelona, Vergara, [2]1968.

Díez-Echarri, Emiliano; Roca Franquesa, José María, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, [3]1982.

Eliade, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, 1992 (1959).

Eriksen, Thomas Hylland, *Small Places, Large Issues. An Introduction to Social and Cultural Anthropology*, London, Pluto Press, 1995.

Frazer, James George, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, New York, Macmillan Publishing Company, 1963 ([1]1922); (*La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993).

García López, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, [20]1989.

Godelier, Maurice, *La production des Grands Hommes. Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*, Mesnil-sur-l'Estrée, Fayard, 1996.

Godelier, Maurice; Strathern, Marilyn eds., *Big Men and Great Men. Personifications of power in Melanesia*, Cambridge, Paris, Cambridge

University Press / Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991.

Gullón, Ricardo, dir., *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (2 tomos).

Harris, Marvin, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Heusch, Luc de, *The Sacrificial Body of the King*, in: Feher, Michel, *Fragments for a History of the Human Body. Part Three*, New York, Urzone, 1989, pp. 386-394.

Hoebel, Edward Adamson; Frost, Edward Lloyd, *Cultural and Social Anthropology*, New York, McGraw-Hill, 1976.

Kantorowicz, Ernst H., *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1997 ([1]1957).

Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern, Francke, 1948.

Kottak, Conrad Phillip, *Antropología cultural. Espejo para la humanidad*, Madrid, McGraw-Hill / Interamericana de España, 1997.

Lázaro, Fernando; Tusón, Vicente, *Literatura española*, Madrid, Anaya, 1989.

Lurker, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart, Kröner, [5]1991

Metzeltin, Michael, *Semántica, pragmática y sintaxis del español*, Wilhelmsfeld, Egert, 1993.

Metzeltin, Michael; Thir, Margit, *El arte de contar: Una iniciación. Un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*, Murcia, Universidad, 2002.

— *Erzählgenese. Ein Essai über Ursprung und Entwickling der Textualität*, Wien, 3 Eidechsen, [2]1998 ([1]1996)

— eds., *GesamtMediale Anthropologie*, Cinderella Miscellanea, Band 1, Wien, 3 Eidechsen, 2000.

Morgan, Lewis Henry, *Ancient Society*, Tucson, The University of Arizona Press, 1995 ([1]1878).

Parkin, Robert, *Kinship. An Introduction to Basic Concepts*, Oxford, Blackwell, 1998 ([1]1997).

Propp, Vladimir J., *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.

Thir, Margit, *Ritualität und Textualität: Textualisierungen ritueller Herrscherersetzung. Eine Textanalyse und Filmanalyse aus textanthropologischer Sicht*, tesis de doctorado, Wien, 2002.

Valeri, Valerio, *Kingship and Sacrifice. Ritual and Society in Ancient Hawaii*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985.

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

María Luisa Tobar

El tema de esta ponencia son las fiestas organizadas en ocasión del matrimonio de Carlos II y María Luisa de Orleans, celebradas en Burgos en noviembre de 1679. Las investigaciones hechas hasta ahora me han permitido recoger una rica documentación sobre los festejos realizados para celebrar tal acontecimiento, y el escenario burgalés me parece ideal para exponer, aunque sea sólo sintéticamente, algunos de los resultados obtenidos, concentrándome sobre todo en los tres días que siguieron a la fiesta de bodas celebrada en Quintanapalla el 19 de noviembre de 1679. Para otros particulares remito a un trabajo que hace algunos años presenté en un encuentro celebrado en Palermo[1].

Dada su posición geográfica, la reina tiene que pasar necesariamente por Burgos. Así pues, ya antes de celebrarse por poderes la ceremonia nupcial celebrada en Fontenebleau, en la ciudad ya se habla de las celebraciones para tan excepcional acontecimiento. El 22 de agosto don Julián de Arriaga da la noticia de que la reina hará entrada pública en la ciudad burgalesa, y de que el rey —aunque todavía no era oficial la noticia— irá a recibirla a Burgos, por lo que sería oportuno prepararlo todo para recibir dignamente a los monarcas. Las distintas fases de los preparativos pueden seguirse con todo detalle en el Libro de Actas del Ayuntamiento[2]. Se programan festejos de vario tipo, pero aquí comentaremos sobre todo los espectáculos que la ciudad ofrece a los reales esposos.

A pesar de la crisis que atraviesa la ciudad no se escatiman esfuerzos ni gastos. Todo está minuciosamente preparado por la clase dirigente, pero toda la población está implicada en la celebración de la fiesta. El momento histórico específico se convierte en una ocasión para evidenciar, una vez más, a través de la fiesta, a través de la fuga provi-

1 Tobar, María Luisa, «Teatro e tratralità nelle nozze di Carlo II e Maria Luisa de Orleans. Burgos, scenario effiimero della festa», en «Convegno Internazionale Scenari del Rinascimento e del Barocco mediterranei» *Acquario*, Nueva serie, Palermo, n. 3 (1990), pp. 87-95.

2 *Libro del Ayuntamiento de esta muy noble ciudad de Burgos, en que empezó a hacer secretario de Ayuntamiento D. Joseph Martínez de Araujo 1679. Sesiones 14 agosto a 9 de noviembre 1679*, fols. 302r-472v.

sional de la vida cotidiana, una realidad ficticia, una apariencia de grandeza, pálida sombra de lo que fue la antigua y floreciente capital de Castilla. La ciudad entera representa un papel que la aleja de la miseria cotidiana para acercarla a la ilusión escénica. Transformándose temporalmente asume la apariencia de un lugar ideal pero efímero. Durante algunos días los límites entre lo real y lo ilusorio se confunden; el disfraz, la ficción, la máscara, el juego, se sobreponen a la monótona existencia cotidiana. La teatralidad, expresión fundamental de la fiesta, invade todas y cada una de las manifestaciones sociales: puede hablarse de un espectáculo total en el que todos los habitantes toman parte como actores y como espectadores. En la antigua *caput castellae* confluyen personas de todos los tipos y condiciones. Según José de Arriaga, durante todo el mes de octubre Burgos es una parada obligatoria para numerosos cortejos que salen al encuentro de la reina, y muchos de ellos se quedan en la ciudad, por lo que se hace necesario abastecerla de camas, trigo, paja, y todo lo necesario[3].

Carlos II había salido de Madrid el sábado 21 de octubre, y llega a Burgos el domingo 5 de noviembre, un día antes de cumplir 18 años, procedente de Lerma, donde se había detenido tres días por una indisposición pasajera; al llegar a la ciudad se encuentra perfectamente[4]. En espera de la llegada de la reina el rey ordena que se aplacen algunas manifestaciones públicas, sin embargo, el soberano asiste a representaciones teatrales, acude por las tardes a la cartuja para oír tocar a los músicos de la iglesia y todos los días visita las iglesias más famosas de la ciudad y de sus alrededores[5]. El día 17 «a 11 llegaron los diputados de la ciudad de Valladolid a los reales pies de Su Majestad suplicándole se dignase pasar por ella y servirse con las demostraciones de festejos que tenían prevenidos a la vuelta de Madrid» (G. O. del 21 noviembre, fol. 312v). Carlos II espera con impaciencia a su esposa, cuyo viaje se re-

3 Arriaga y Mata, J. de, describe de manera muy detallada todo el trabajo hecho en *Observaciones de algunas cosas memorables que an sucedido en esta ciudad de Burgos desde el año del 1654, y otras cosas curiosas y compiladas, y escritas por el lisensiado Joseph de Arriaga y Mata, Beneficiado entero en la Parroquial de San Lesmes extramuros de dicha ciudad* (fols. 52v-55r). El manuscrito se conserva en el Archivo Municipal de Burgos -fondo Cantón Salazar-. Eloy García de Quevedo lo ha publicado, aunque ha saltado algunas partes, en B.P.B. a partir del número 5 año 1923. B.P.B., V, 1926.

4 G. O. (Gaceta Oficial) Martes 24 octubre, fol. 272v; 31 octubre, fol. 282v.; 7 noviembre, fol. 288v. Arriaga, *op. cit.* (nota 3), fols. 54r-55r

5 G. O. del 21 noviembre 1679, fol. 312. Barbieri (Papeles de), *Noticias contenidas en la Gazeta de Madrid desde el día 4 de julio de 1677*, Ms 14016/4, fol. 4d. Arriaga, *op. cit.* (nota 3), fols. 55v-56v. Juan Albarellos, *Efemérides burgalesas*, Burgos, Impr. del Diario de Burgos, 1919, pp. 237-238.

trasa más de lo previsto por las malas condiciones del tiempo: «costó el llegar a 16 del corriente, de Briviesca a Quintanpalla, por un pantano casi seguido en cuatro leguas, y sólo diré debió este último lugar a aquella dificultad las honras que logró aquella noche y el día siguiente»[6]. En la Gaceta se lee también: «Por los malos tiempos y los caminos peores, salió errado de dos días el supuesto de la entrada de la Reyna Nuestra Señora (que Dios guarde) en esta ciudad»[7]. El marqués de Astorga envía un aviso al rey comunicándole «que el día diez y ocho del corriente llegaría con la Reyna nuestra señora, y su Real Familia muy temprano al lugar de Quinatana de las Torres, corto para tan grandes Huéspedes, pero el más acomodado para hazer alto cerca desta ciudad»[8]. Por los accidentes del viaje la reina se ve obligada a quedarse en un mísero lugar «tan corto en su sitio, como desacomodado en su habitación; pero siendo preciso hazer alto cerca de Burgos, fue el más proprio lugar a este efecto, aunque limitado, a tan glorioso Huesped»[9]. El rey decide ir a su encuentro y celebrar el matrimonio en la localidad de Quinatanapalla. Arriaga escribe:

> Domingo 19 de Noviembre. Este día, entre nueve y diez de la mañana partió de esta ciudad a la ligera, y con carroza de seis mulas, con tres paradas que estaban en el camino, S. M. Carlos Segundo a recibir a Quintanapalla o Quintana de las Torres, a S. M. Nuestra Reina Doña María Luisa de Borbón, que la noche antecedente había llegado aquella villa. Tardó sólo en la jornada dos horas, porque a las once ya estaba con su esposa (fol. 57r).

6 *Dichas de Quintanapalla y glorias de Burgos. Bosquexadas en carta escrita de Aranda de Dueo, a 25 de Noviembre de 1679* (en apéndice a la G. O. del 28 de noviembre, fol. 325v).

7 G. O. 28 nov. 1979, fol. 323v. El 16 era la fecha prevista para la llegada de la reina, esto explicaría el error del cronista, puesto que la reina llega en realidad la tarde del 18.

8 Aler, Diego A., *Corona festiva. Lauros de la fama a las reales fiestas con que la muy noble, y muy más leal ciudad de Burgos en magníficos recibimientos previno obsequios a la feliz unión de las dos magestades Don Carlos Segundo, y Doña María Luisa de Borbón, reyes Católicos de España*, Impresa en Burgos por Juan de Viar, 1680, p. 37.

9 *Relación muy puntual, y verdadera de lo sucedido desde el día 19 hasta el día 23 de Noviembre del presente año 1679, en las primeras visitas de sus Magestades el Rey Nuestro Señor D. Carlos Segundo, y la Reyna Nuestra Señora D. María Luisa de Borbón (Dios los guarde) en el Lugar de Quintanapalla; y en la Entrada y Fiestas que se les hizieron en la muy Noble y muy más Leal Ciudad de Burgos. En carta de 22 de noviembre1679 escrita de la misma Ciudad* (en apéndice a la G. O. del 28 nov. Fol. 331v).

Como se lee en *Dichas de Quintanapalla*, «fue combite de bodas, lo que se pudo suponer no passaría de holla de aldea» (fol. 326v). En vez de celebrarse en Burgos como estaba previsto, la ceremonia tuvo lugar en una pequeña aldea; las crónicas de la época dan noticia del evento[10], pero la descripción más minuciosa es la que hace Aler[11], quien sigue paso a paso las varias fases de la ceremonia hasta su llegada a Burgos, donde entraron por la puerta de San Juan, pasando por la calle de la Puebla hasta llegar al palacio del condestable. Aler concluye su descripción con un acróstico soneto que cierra la «Crisi Segunda» (así llama Aler los capítulos) en el que se lee: «Carlos María Lui», mientras la última sílaba del nombre de la reina está en un rectángulo puesto al lado del soneto. En el camino desde Gamonal hasta la Casa del Cordón, palacio donde se hospedaron los reales huéspedes, y a pesar de que el rey había dado orden de que no se permitiera la concentración de personas, hay multitud de gente, pues como dice el cronista de *Dichas de Quitanapalla*: «fue impossible poner puertas al campo, y prescrivir límites a la más viva, y justa curiosidad, como quiera que la voz esparcida en la tierra de lo que passava en Quintanapalla, se despoblaron seis leguas, los contornos y la misma ciudad de Burgos, para irlo a ver» (fol. 326).

El día 20 de noviembre tiene lugar la entrada pública de la reina en pompa magna[12]. Por la mañana María Luisa de Borbón va a las Huelgas, donde come con la abadesa y recibe en audiencia algunos representantes de Burgos[13]; hacia las tres de la tarde, en carroza, se dirige a la ciudad, pasando por el puente de Santa María. Aler escribe:

> El puente de Santa María, que en bien arqueados ojos, fuertes estrivos, enroscados pretiles y desahogado campo, es el primero que depone las nunca bastantemente encarecidas grandezas de esta

10 G. O. 28 de noviembre, fols. 323v-324r. *Relación muy puntual, op. cit.* (nota 9), fols. 331v-332r. Arriaga, *op. cit.* (nota 3), fol. 57r. *Dichas de Quintanapalla, op. cit.* (nota 6), fols. 325v-327v. El rey como recuerdo de su gratitud concede a Quintanapalla la exención perpetua de todos los impuestos y otros privilegios, con documento emitido en Madrid el 1 de junio de 1680; en el Archivo Municipal de Burgos se conserva una copia (fondo Cantón Salazar).

11 Aler, *op. cit.* (nota 8), pp. 37-42.

12 *Relación verdadera donde se da cuenta del magnifico recibimiento que hizo a la Reyna nuestra Señora Doña María Luysa de Borbón, la Nobilísima y siempre Leal Ciudad de Burgos, refiérese la ostentanción y grandeza con que su Magestad entró a cavallo en público desde las Huelgas el 20 deste presente mes de Noviembre de 1679*. Citado por Alenda y Mira. El texto consta de dos folios.

13 Aler, *op. cit.* (nota 8), pp. 43-49. *Dichas de Quintanapalla, op. cit.* (nota 6), fol. 327r. *Relación muy puntual, op. cit.* (nota 9), fols. 332v-333r. Arriaga, *op. cit.* (nota 3), fols. 58r-58v.

> ciudad. Salvan sus elevados ojos los crecidos raudales del celebrado Arlanzón, en cuyos profundos senos de cristal se abrigan las más regaladas escamas para el gusto y en los dos estremos de su empinada fábrica a la una y otra parte se divisan con igual correspondencia quatro coronados brutos, con tan valiente imitación de su fiereza, que pudo temer sus garras el mismo artífice de sus helados bultos; ocupan sus manos en escudos de armas, los unos castillos, y leones de España, y los otros una cabeça ceñida de castillos que son las armas de esta ciudad. Matizáronse para este día de bien imitados colores natural de su especie, barnizados sus rostros con tal arte, que dio motivo de esta redondilla[14].

Aler[15] cita el nombre de los caballeros que participan en la ceremonia y hace también una minuciosa relación del aspecto que presentaba el arco de Santa María, que se había enriquecido con ninfas, leones, y una esfera que bajaba del cielo, que con una mano ofrecía a la reina una flor de lis y con la otra sujetaba un espejo en el que se reflejaba la flor, un arco iris, una representación de la Fama que repetía versos en honor de la reina, Cupido y Marte, Amaltea, Palas, Vulcano, con algunos cíclopes, Juno, Venus con un Cupido a sus pies y los cisnes, ángeles, coronas, nubes, rosas, guirnaldas, jeroglíficos, motes en latín y en castellano, retratos de los soberanos de la casa de Austria con versos dedicados a cada uno de ellos y otros muchos adornos. Todo ello se añadía a la ya de por sí rica arquitectura estable de la puerta, que el cronista también describe explicando todas y cada una de las estatuas que aparecen en ella y su significado histórico y simbólico.

La reina va al palacio arzobispal y llega a la plazuela que llaman del Sarmental, adornada para la ocasión con tapices y ricas colgaduras, y desde allí va a la catedral por la calle de la Lencería, tan adornada de sedas que hasta pudo mudar su nombre, como decía una redondilla:

> Mudado a la calle queda
> el nombre desde este día,
> pues la que era Lencería,
> ya es la calle de la seda. (Aler, p. 75)

Desde un balcón cerca de la iglesia, el rey, encubierto detrás de una celosía, contempla a su esposa. Al legar al final de la calle las campa-

14 Aler, *op. cit.* (nota 8), p. 49. Arriaga escribe «se renovó este año con plausibles geroglíficos y costosos gastos», p. 122.

15 Aler, *op. cit.* (nota 8), pp. 53-74. *Cfr.* además Arriaga, *op. cit.* (nota 3), fol. 58r. *Relación muy puntual, op. cit.* (nota 9), fols. 333r-333v. *Dichas de Quintanapalla, op. cit.* (nota 3), fol. 327r.

nas empiezan a tocar para hacer salvas a la soberana, que además es festejada con música y danzas: «en un tablado inmediato a las gradas del atrio de la iglesia los comediantes en forma de sarao, y con tan ligeros rasgos apuntavan en el ayre de las sonoras cuerdas los tonos, que pudo admirarse su habilidad, y dezirse sin hipérbole de los que con tal destreza la gozan» (Aler, p. 76).

María Luisa visita la catedral acompañada por el patriarca de las Indias, Don Antonio Benavides (el arzobispo acababa de morir), y admira la belleza y perfección de la capilla mayor, el crucero y la capilla del condestable. Al salir de nuevo por la calle Lencería es aclamada por la gente. Arriaga escribe: «En poniéndose a caballo en la Iglesia Mayor, su limosnero mayor tiró dos o tres puños de monedas de plata a la gente que vitoreaba a la Reina, que muy alegre se sonreía» (Arriaga, fol. 60r). Recorre la plaza del Sarmental, las calles Cerrajería y Platería, la plaza y la calle del Mercado, para llegar al Palacio. En la calle de Cerrajería se había construido un palco adornado como si fuese un bosque

> Tapó su boca por escusada a una calle un bien aderezado tablado, que hazía frente a las últimas casas de la Cerrajería. Estava de frescos ramos fingida una hermosa selva, y de ella salían a representar en sus tablas los comediantes, que a la feliz oportunidad de llegar su Magestad a aquel sitio, soltó el Parnaso todo el cristal sabroso de su fuente en una Loa, tan bien discurrida, como representada, que sirvió de empeño a esta redondilla:
>
> Diz que es vituperable
> de aquestos la ocupación,
> mas en aquesta ocasión,
> ¿quién dirá que no es loable? (Aler, p. 79)

En la calle de Platería que da a la plaza del Mercado se había construido un arco de arquitectura efímera de gran belleza:

> un arco, que en traça y pulidez para igualar al primero sólo le faltó de aqueste la perpetuidad en la solidez de su materia. Sobrepujaba en altura los mayores edificios de la calle, y plaza, y erigíase su planta en quadro de tres cuerpos, el primero sobre quatro pilastras quadradas con sus pedestales, y capiteles corintios, que recibían quatro arcos a imitación de jaspe, que a dos caras davan con desenfados transito a quatro partes y en lo superior de los arcos que rematavan pulidos cornixamentos, se gozava un hermoso cielo, en cuyas açules hojas sobre una targeta acompañada de artesonados, que hermoseavan toda la techumbre, se leía esta docta, y elegante epigrma (Aler, pp. 79-80).

Sigue un epigrama en latín en honor de Carlos y María Luisa, de seis versos y con la traducción española en tres redondillas. Después el cronista se detiene en la descripción de cada uno de los elementos de los cuerpos del arco, que estaban enriquecidos, por ambos lados, con una compleja arquitectura en la que aparecían elementos decorativos alusivos a las bodas y símbolos de la dos monarquías. Todo ello acompañado de composiciones poéticas en latín y en español (Aler, p. 80-85). De allí pasa el cortejo real a la plaza, también renovada y adornada de tal manera que los ladrillos imitados «no parecían afeytes sobre la tez que arrugo el tiempo en pliegues de muchos días» (Aler, pp. 85-86). Se había hecho una artificiosa calle que continuaba en línea recta la de la Platería hasta llegar a la calle que llaman de las dos plazas. También aquí había adornos y ricos tapices, y «en medio de ella, a un lado, avía otro teatro con asseada compostura, en cuyas tablas formaban los comediantes con la diversidad de instrumentos, hermosos lazos en un bayle cantado y en passos, cabriolas y floreos saciada la vista» (Aler, p. 86). Arriaga, al hacer la crónica de la representación, señala que mientras la compañía de Antonio Carvajal realizaba un torneo se hundió el palco, pero afortunadamente no hubo que lamentar desgracias a pesar de la cantidad de gente que había encima y debajo, y el incidente provocó la hilaridad general (Arriaga, fols. 59r-59v). Al llegar al palacio del condestable la reina es recibida por el rey, que había llegado de incógnito (Arriaga, fol. 60v). Los festejos de esa primera tarde fueron tantos que, como dice Aler, al terminar la crónica de la primera jornada burgalesa de los reyes, el tiempo hubiera tenido que detener su curso para dar más espacio al día (Aler, p. 93). Pero quizá lo más espectacular fue el castillo de fuego que se hizo frente al palacio, y al cual asistieron los reyes desde el balcón. Leemos en Arriaga:

> se encendió un castillo de fuego de más de sesenta pies de alto y tres órdenes, que estaban en medio del Mercado Mayor, viéndolo sus Magestades en una celosía delante del tercer balcón, como se entra desde el primero de la esquina de la Puebla. Estuvo muy lucido y costó más de tres mil ducados, habiendo estado más de un mes en la casa de la fábrica de la Puebla, junto a las murallas, cinco maestros de Viana y Navarra fabricándole (Arriaga, fols. 60v-61r).

Aler describe minuciosamente el castillo, formado por tres cuerpos, con un lenguaje típicamente barroco, lleno de figuras retóricas y comparaciones hiperbólicas, tales como afirmar que las pirámides del castillo son mayores que las de Tebas. El primero, con ocho columnas con arco y cornisamento en el que sobresalía un antepecho con las armas de la ciu-

dad; también había ocho leones que sostenían escudos con las armas de España y Francia. El segundo cuerpo, con ocho pilastras con sus cornisas y antepechos, sobre los que aparecían ocho medallones con jeroglíficos, alusivos a la unión de los monarcas y consiguientemente de los dos países, compuestos de una parte iconográfica y de la inscripción correspondiente y rematadas por águilas reales con las alas extendidas. El tercer cuerpo, con seis pilastras y sus respectivas cornisas, que servían de base a una soberbia pirámide coronada por un mundo sobre el que había «un sol, que sustentava en medio de sus rayos la voladora fama, según la antigüedad la pinta» (Aler, p. 90). Toda esta imponente construcción se convirtió en un castillo de fuego que maravilló a los asistentes:

> Abortó la altiva presumpción de tan sobervia máquina en vorazes incendios toda la región del fuego [...] con impetu irreparable brotó por las quatro esquinas y dieron passo a su fogoso estruendo los ocho leones por ojos, bocas y narizes, cuya ardiente furia escupiendo bolcanes por la boca, respirando por las narices rayos y despidiendo centellas por los ojos, se alimentó toda de llamas, para bomitar por todas parte incendios. Cevóse en el segundo cuerpo su voracidad, y haziendo lucida presa en los lienços, se remató en las ocho pirámides de las esquinas, trepando sus centellas con la celeridad de su naturaleza, hasta medir su altura por las ocho águilas que se encendieron a un tiempo, quedando a fuego doradas las plumas de sus ligeras alas, que estendidas, aun más allá de la región del ayre bolavan sobre la ardiente esfera sus penachos, cambiando el ser de águlas al de mariposas. Introducido el fuego por tres partes en el tercer cuerpo, hazían ruidosa batería abrasados cometas a la pirámide más alta por las seis esquinas, y desabrochando a botones de fuego los bolcanes, que se abrigavan violentos en su seno, arrojó de sí la gran cantidad de tronería Etna, Vesuvio y Mongivelo, con tan crecidos relámpagos, que passaron de ser visibles las luzes, ha ser palpables del temor los resplandores (Aler, pp. 90-91).

Un espectáculo pirotécnico que transformó la noche en día, y, como dice un cronista, hizo que Burgos pareciese una nueva Troya (*Relación muy puntual...*, f. 334r). Como coronación de este intenso primer día se ofrece a los reyes la representación de una comedia. De una teatralidad vivida colectivamente por la totalidad de la ciudad partícipe de la fiesta, se pasa a un espectáculo reservado a pocos, pues sólo las clases privilegiadas tienen acceso a él. En un salón del palacio se pone en escena *Eco y Narciso* de Calderón, pero el rey, no queriendo cansar demasiado a la reina, hace que se represente sólo el primer acto y un sainete que cierra la fiesta, dejando los dos restantes para los días siguientes (Aler, p. 93).

Al día siguiente, martes 21 de noviembre, la jornada empezó con música y hubo otros actos públicos y recibimientos de vario tipo entre las audiencias concedidas por los reyes a los representantes de la ciudad y al cabildo catedralicio al completo. También se celebró una máscara de carácter popular formada por 35 parejas, cada una de las cuales representaba «aves, sabandijas y otros animales, a más de algunas figuras humanas»[16], que los reyes vieron desde un balcón del palacio (Arriaga, fols. 61r-61v). La mojiganga constaba de:

> varias representaciones burlescas, que inventó el donayre para complacer al gusto, en una mojiganga compuesta de muchas y extraordinarias figuras. Passaron vista de sus Magestades con singular gracejo, que aumentava a la estolidez de sus cavallerías los visages de sus ginetes, encomendáronseme los motes, y así para tan varios assumptos dicto burlesca musa las siguientes chanças» (Aler, p. 106).

Siguen los motes que el mismo Aler compuso y de los cuales transcribimos algunos para dar una idea de su carácter satírico-grotesco:

A dos hombres vestidos de yedra
con estas hojas de yedra,
aunque no somos Pantoja,
los dos somos de la hoja.

A dos pies arriba
en esta rara invención
al mundo pintado ves,
pues también anda al revés.

A dos Milanos
estas aves de rapiña
con las plumas de Milanos,
dizen que son escribanos.

A dos galanes
si hago papel de galán
de Génova vengo ha de ser,
por ser el mejor papel.

16 *Dichas de Quintanapalla*, fol. 328r. Llevaban unos versos alusivos al disfraz, versos que fueron enviados a Madrid y fueron publicados por la Gaceta con el título *Motes que se citan en la carta* (GO, 28 noviembre 1679, fol. 329v-330v).

A dos papagayos
piensan que el ser papagayos,
es animal de las Indias,
y se engañan, porque ay muchos
papagayos en Castilla.

Terminada la máscara se pasa del aspecto jocoso al serio. Como dice Aler «Restituyó a las veras de la seriedad de este día el Excelentíssimo señor Príncipe de Ancur, que se dirigió desde su posada al Palacio de su Magestad con magnífica ostentación de toda su familia» (Aler, p. 106). El cortejo del príncipe estaba formado por cuarenta y dos persona a caballo, ricamente ataviadas con bordados de plata y oro, plumas verdes y pajizas. El noble francés fue recibido en audiencia pública, y después privadamente para dar cuenta de su extraordinaria embajada. Esa mañana el rey recibió además al duque de San Pedro. En *Dichas de Quintanapalla* leemos: «La una fue la entrada solemne del Señor Príncipe de Arcurt [...]; y la otra la ceremonia de cubrirse primera vez, por su Casa y Persona, delante de Su Magestad, el Señor Duque de San Pedro, yerno del Señor Marqués de los Balbases» (fol. 328r).

A primera hora de la tarde salió de la torre de Santa María la máscara que había sido preparada por la Junta de festejos; estaba formada por treinta y dos caballeros, dispuestos en cuatro parejas de cuadrillas de ocho caballeros ricamente vestidos. Delante iban como padrinos el condestable de Castilla y Mayordomo Mayor del rey y el duque de Medinaceli, regidor de Burgos. En el balcón central estaban los reyes con sus mejores galas, en otro las damas de España y Francia y en otro los caballeros de ambos países. El condestable y el conde de Arcos, padrinos de la máscara, se presentan con gran número de lacayos ricamente engalanados, luciendo sus blasones. Aler[17] describe minuciosamente los movimientos de las cuatro cuadrillas, dando los nombres de los caballeros que, después de haber desfilado tres veces por delante de los reyes, se dirigieron a la Plaza Mayor donde se exhibieron de nuevo entre los aplausos de la población.

La fiesta continuó con luminarias que se prepararon en toda la ciudad con gran multitud de antorchas y fuegos artificiales, pero lo que coronó el espectáculo fue una fuente que se había hecho en el Mercado Mayor, que Aler describe así:

> Formáronse en una planta sexava con seis pilastras, que recibían un hermoso, y grande pilón de una fuente, pintados sus lienços

17 Aler, *op. cit.* (nota 8), pp. 106-132. *Cfr.* también Arriaga, *op. cit.* (nota 3), fol. 61r-61v. *Relación muy puntual, op. cit.* (nota 9), fol. 334r.

> con notable primor, guarnecía al pilón una cornixa de singulares molduras, y en medio dél se erigía una fuerte y grandíssima columna, que sustentava con desenfado la taza de la fuente, con seis caños que brotavan por las bocas de seis cabeças de furiosíssimos leones. Era el remate de la fuente una pirámides, que se levantava en medio de la taza, a quien coronava una bola con otros seis caños, que recogía la taza, y de aquí al pilón se deslizavan rápidos. A esta ingeniosa traza, presidía encima de la bola un sol. Corrió con abundancia la fuente en de apacibles cristales, del voraz incendio lucidíssimos raudales, que hizieron a imitación del agua inmenso golfo de resplandores, haziendo espumas sus llamas al choque de sus centellas, disuelto el edificio en pavesas, después de horrible tronería, en el centro del sol se descubrió esta dézima (pp. 132-133).

Por la noche se representó la segunda jornada de *Eco y Narciso* y sainetes admirable, que sirvieron para divertir a los reyes, poniendo fin a este segundo día pletórico de actos públicos y privados, y que transformó la ciudad de Burgos en un escenario festivo para contento de todos.

Para la tercera jornada se había preparado como espectáculo fundamental una corrida de toros en la Plaza Mayor. Ya desde el amanecer se empezaron los preparativos para la fiesta taurina. Se encerraron treinta toros en dos fuertes toriles que se habían predispuesto, uno frente al palco real y el otro a la derecha de ese mismo palco. Toda la plaza había sido preparada con esmero para que se presentara ante el rey con el aspecto más rico posible. Cuando los reales esposos entraron en la plaza con todo su séquito y se acomodaron en sus puestos, los guardias despejaron la plaza. El rey arrojó las llaves doradas de los dos toriles a los alguaciles que esperaban las órdenes debajo de los regios balcones, y al sonido de los clarines empezó la corrida. Aler describe minuciosamente el espectáculo (pp. 134-145); de sus palabras entresacamos algunos pasajes:

> El sitio determinado para sus Magestades, el principal hecho un ascua de oro, se diferenciava de los demás, dividiéndole cristalinas vidrieras con marcos dorados, a cuyos reflexos se vían las paredes interiores de la quadra precisoamente colgadas y los demás que se estendían por entrambos lados, eran de verde y oro con singulares divisiones de verdes pilastras y de la parte de adentro ricas colgaduras. En la parte superior estava dado de un açul hermoso todo el claro que corría sobre los balcones, y sobre el de sus Magestades un hermoso escudo dorado con las armas de España y Francia, a cuyos lados estavan otros dos con las armas

> de la ciudad. Continuavan en orden por los demás, seis targetas orladas de lazos encarnados, y en su campo se alternavan cifras de los nombres de sus Magestades. El tercer alto, que con hermoso ventanage corresponde en longituad a los balcones, dado de un enladrillado vistoso, se vía también adornado de buenas y hermosas colgaduras (p. 134).

> Empeçaron a resonar los clarines, con cuyas ruidosas canciones entraron a dar rejón en la plaça dos ilustres cavalleros de esta ciudad, dando vista al despejado circo cantidad vistosa de lacayos, ocupadas sus manos de fuertes y bien torneados rejones, y ricamente vestidos de tela açul y plata con excelentes cabos, y sus sombreros de plumas, cuya librea en lo lucido, se conoció ser propio aparato de Don Andrés de Melgosa, cavallero del abito de Alcántara [...], hizo en la ocasión presente alarde de su valor. Enfrenava brioso un galán castaño de estraño movimiento adereçado con caparaçón, vorla y broçal de terciopelo açul bordado de oro, estrivos dorados de gineta y encintadura del mismo color del adereço. Su dueño en el estilo y trage proprio de esta función, se vistió de negro con el mayor y más bizarro asseo, que puede imaginarse de su gran pundonor y lucimiento, haziendo en el sombrero hermoso maridage macolias de açucenas y jacintos en blancas y açules plumas, que davan notable gusto a los ojos, meciéndolas el favonio con agrado para mayor lisonja de la vista (pp. 137-138).

También tomó parte en la corrida don José de la Hoz, tan conocido en el coso como en la Corte, el cual se presentó con no menor lujo que el anterior. Los dos caballeros demuestran gran habilidad y valentía. El segundo toro hirió a algunos soldados y al caballo de José, por lo que éste tuvo que matarlo con la espada. El tercer toro fue rematado por Melgosa, después de haber sido cogido, lo que le obligó a abandonar la plaza. Siguieron toreando don José de la Hoz y otros caballeros, hubo lances sin consecuencias, y algunos caballos resultaron heridos. De la descripción de la fiesta hecha por los cronistas[18] se sabe que hubo más de dieciséis toreros expertísimos, sobre todo dos que vinieron de Sevilla, y en menos de tres horas se corrieron catorce toros, «en cuya trágica diversión lucieron las ossadías, y las destrezas iguales de los famosos toreros, que burlavan a cada passo las venganças que las fieras emprendían, abatiendo su incontrastable y formidable fortaleza, con industrias nada del valor agenas y alentados perros» (Aler, p. 143). Antes de que

18 Arriaga, *op. cit.* (nota 8), fol. 63v-65r, *Dichas de Quintanapalla*, *op. cit.* (nota 6), fol. 328v. *Relación muy puntual*, *op. cit.* (nota 9), fols. 334r-334v.

se lidiaran todos los toros los soberanos abandonaron la plaza, dando por concluido un espectáculo al que la reina María Luisa acudía por primera vez y del que, según el autor de *Dichas de Quintanapalla*, «començava a gustar deste divertimiento, en que se consiguió lo más que se podía desear» (fol. 328v).

La tercera jornada burgalesa de los reales huéspedes se cerró con la representación de la tercera y última parte de la obra de Calderón, cuyos otros dos actos se habían puesto en escena el lunes y el martes, y como fin de fiesta los fuegos artificiales. El cortejo real llegó al

> Palacio, donde con la tercera jornada de Eco y Narciso, dio fin la comedia con diferentes bayles, saynetes graciosos, repitiéndose esta noche, como en las demás bien imitado firmamento de resplandores, en cantidad sin número de hachas y luminarias, dando fin tan lucido al día, que pudo dudarse si se avía acabado, ha no advertir el sentimiento de tan leales vassallos, que aviendo de partirse el día siguiente sus Magestades, se avecinava ya la triste noche de tan sentida ausencia (Aler, p. 145).

Al día siguiente, no sin antes conceder mercedes y beneficios, a las ocho en punto del jueves 23, fueron a oír misa al Santo Cristo, y después emprendieron el camino hacia Lerma, para proseguir luego hacia Madrid, donde la reina hizo su entrada pública el 13 de enero de 1680.

El clima festivo sigue incluso después de la salida de los reyes. Las autoridades conceden el permiso para que los espectáculos continúen por la tarde. Los toros que habían quedado en los toriles fueron lidiados, y así los numerosos forasteros que habían acudido a ver a los reyes pudieron seguir divirtiéndose. Arriaga termina su crónica haciendo referencia a los epígonos de la fiesta colectiva: «Esta tarde, jueves, se corrieron los ocho toros que habían sobrado en los dos toriles de Cantarranas la menor y calleja de las Carnicerías [...] Fue la fiesta muy lucida, con los mismos toreadores, y acabóse con una hora de día; y hubo infinita gente» (fol. 67r).

Fue el último momento elusivo de la cruda realidad, no ciertamente próspera. El problema económico que suponía la organización de tan costosas fiestas había sido afrontado ya por el Ayuntamiento en varias ocasiones. De hecho, en una de las Juntas, Francisco de San Martín había propuesto que la ciudad se valiera de la facultad que tenía para imponer el pago de «dos maravedíes en cada çelemín de cebada de lo que se consume en los messones desta ciudadad [...] por parecerle tan necesario» (LA, 26 octubre, fols. 457r-457v). La medida sólo cubría los gastos en parte; de hecho, Burgos arrastrará durante muchos años el problema económico. La llegada de los soberanos sirve para dar vitalidad

a la ciudad, pero se trata de algo artificioso circunscrito en un acontecimiento excepcional, cuyas características son teatralmente efímeras, mientras las consecuencias serán duras para una ciudad que atravesaba una grave crisis económica. Los costosos gastos gravaron de tal manera sobre la ciudad que los administradores, para poder saldar las cuentas, decretaron nuevos impuestos. Las cifras exactas están puntualmente documentadas en un libro contable cuyo título reza: *Manual del impuesto para los casamientos de sus Magestades que Dios guarde que se içieron en esta ciudad por el mes de noviembre de 1679*[19]. Una nota indica los años a los que refiere 1679-1722 y unas cuentas señalan los gastos hechos y la suma que queda por saldar. En la fecha correspondiente al 6 de mayo de 1681 se hace mención de la necesidad de decretar nuevos impuestos sobre el vino y sobre cada celemín de cebada vendido hasta cubrir todos los gastos, cuya suma era de 654.336 reales que tenían que ser pagados a los que habían prestado el dinero.

Durante tres días Burgos se había convertido en un gran espacio escénico: tres jornadas, precedidas de una serie de actos que anticipan el momento culminante de una fiesta en la que participaron todas las clases sociales. Los palcos, los arcos, los castillos de fuego, y toda la serie de construcciones efímeras y de ornamentos daban a la ciudad ese aspecto de escenario teatral tan del gusto de la fiesta barroca. La fiesta, preparada minuciosamente en toda su compleja articulación, fue sin duda digna de los reales huéspedes y dio lustro a la ciudad, pero las consecuencias económicas corrieron a cargo, sobre todo, de las clases subalternas, que tuvieron que pagar durante muchos años los gastos.

19 El libro, conservado en el Archivo de Burgos (427 libros), tiene la firma del contador don Santiago Romo.

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

Lucas Torres

In memoriam J. M. Oltra

Como prototipo de la novela picaresca de protagonista femenino, que se inicia con la novela de Francisco López de Úbeda y termina con *La Garduña de Sevilla* (1642), *La Pícara Justina* (1605) apenas si ha sido valorada por los críticos.

Los trabajos de conjunto de algunos estudiosos contemporáneos[1] tuvieron el mérito de recordar el precedente de la novela matriz del ingenio toledano pero, al no contemplar un punto de vista diacrónico, dejaron de lado todo lo que deben las pícaras barbadillas y solórzanas a la heroína de aquél. Por otra parte, estos trabajos esbozan el retrato moral de la pícara cuando este personaje literario tiene por lo menos otras dos determinaciones (genérica, en cuanto pertenece a un género literario *sui géneris*, y sexual). Es preciso analizar desde una perspectiva diacrónica esos tres rasgos principales de la heroína picaresca para marcar las diferencias que se establecen entre el modelo ubediano y el de sus epígonos. ¿Tendrá que ver la evolución de la picaresca de protagonista femenino con la de la picaresca de protagonista masculino? ¿Qué aporta el estudio de la picaresca femenina a la historia del género picaresco en particular y a la historia de la literatura de la época en general? He aquí algunas de las preguntas a las que intentaremos dar un asomo de respuesta en las líneas siguientes.

El corpus significativo, pero no exhaustivo, que hemos utilizado se compone, en primer lugar, de *La Pícara Justina* (1605)[2] de Francisco López de Úbeda, en segundo lugar de varias obras de Salas Barbadillo:

1 Véanse en general Hanrahan, Thomas, *La mujer en la novela picaresca española*, Madrid, Porrúa, 1967; Sánchez Díez, Francisco, *La novela picaresca de protagonista femenino en España durante el siglo XVII*, tesis inédita de la Universidad de North Carolina, Chapel Hill, 1972; Dunn, N. Peter, «Rogue Females», en *Spanish Picaresque Fiction, A new Literary History*, Nueva York, Corneill University Press, 1993, pp. 232-251, y Villalobos, Miguel, *The character of the pícara in the spanish literature. El personaje de la pícara en la novela española*, PhD., Florida State university, 1978, U.M.I, Disertation Services, 1999.

2 Utilizamos la edición siguiente: López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la Pícara Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, 2 vols., Madrid, Editora Nacional, 1977.

La hija de Celestina y su continuación *La Ingeniosa Elena* (1612-1614)[3], *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620)[4], *La Sabia Flora malsabidilla* (1621)[5], y, finalmente, de las piezas del tríptico picaresco femenino de Castillo Solórzano: *Las Harpías en Madrid* (1631)[6], *Teresa de Manzanares* (1632)[7] y *La Garduña de Sevilla* (1642)[8].

En su trabajo sobre el retrato moral de la pícara[9], Pablo Ronquillo establece tres rasgos distintivos de la protagonista (afición a la maldad, gusto por la libertad, erotismo ambiguo). Estas características están ya presentes en Justina, pero con una cierta dosis de ingenuidad que queda patente cuando comparamos su comportamiento con el de sus seguidoras.

Justina lleva a cabo rapiñas, sisas y socaliñas, todo burla de poca monta.

Así, al final del episodio del rapto de Justina por *La Bigornia*, la heroína recupera el carro de sus primos con el que vino a la romería de Arenillas, pero esta vez con los enseres y pertenencias de los estudiantes burlones que lo habían querido utilizar como receptáculo de sus perversiones[10]. Al estudiante Marcos Pavón le da un agnus de plata sobredorado a cambio de un crucifijo de oro de ley[11] y, finalmente, a unas hilanderas moriscas les devuelve menos dinero del que recibe por la venta fraudulenta de sus hilados[12].

En lo concerniente a su gusto por la libertad, sus aventuras no van más allá de la ciudad de Medina de Ríoseco, en Valladolid, donde va a dirimir un pleito con sus hermanos. En cuanto a su erotismo, es muy virtual. Ella queda virgen hasta su primer matrimonio con el soldado Lozano.

3 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La hija de Celestina y la Ingeniosa Elena*, ed. introd. y notas de Jose Fredejas Lebrero, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, col. Clásicos Madrileños, núm 2.

4 *Idem*, *La peregrinación sabia y el sagaz Estacio, marido examinado*, prólogo de Francisco A. Icaza, Madrid, La lectura, 1924.

5 *Idem*, *La sabia Flora Malsabidilla*, Madrid, Luis Sánchez, 1621.

6 Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.

7 *Idem*, «La niña de los embustes. Teresa de Manzanares natural de Madrid», en *Novela picaresca española*, Barcelona, Noguer, 1976, col. Clásicos Hispánicos, n° 6, pp. 139-309.

8 *Idem*, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, ed. prólogo y notas de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

9 Véase Ronquillo, Pablo J., *Retrato de la pícara: la protagonista de la picaresca española del s. XVII*, Madrid, Playor, 1980, «Conclusiones», pp. 151-152.

10 López de Úbeda, Francisco, *op. cit.*, I, pp. 286 y 329.

11 *Ibíd.* II, «De la vergonzosa engañadora», pp. 409-428.

12 *Ibíd.* II, «De la marquesa de las motas», pp. 637-650.

En realidad, la subversión y crítica del personaje no estriban tanto en su comportamiento como en las excelencias de su pico de oro. Sus chanzas, refranes, cuentos, pullas, vayas y matracas son los verdugos de los estudiantes, bobos y galanes con los que se cruza en sus andanzas[13].

Las pícaras de Salas Barbadillo son menos escrupulosas y más peligrosas. Elena, la protagonista de *La Hija de Celestina* y *La Ingeniosa Elena*, termina su vida de fechorías como los parricidas: en un tonel, a la usanza romana, tras sufrir el garrote[14]. Ella comete su mayor burla en Toledo contra un caballero enamoradizo, don Rodrigo de Villañafe, se pone en astillero de dama montañesa en León, pasa por Burgos, de donde es oriunda su celestina, La Méndez, y acaba recalando en Sevilla como hipócrita santera[15]. Su erotismo tiene tintes masoquistas: no sólo vive con un rufián, Montúfar, sino que éste le impone castigos corporales, lo que no le impide, después de una breve separación, volver a juntarse con él[16].

El personaje de Marcela en *El sagaz Estacio, marido examinado*, necesita casarse para huir de la justicia. Su gusto por la libertad se evidencia en el hecho de que vive en la Corte como una cortesana con un rufián llamado Ahumado[17].

Flora, la protagonista de *La Sabia Flora Malsabidilla*, quiere vengarse de un perulero, Teodoro, que la sedujo siendo muy joven. Para ello busca casarse con él antes de que la haya reconocido[18]. Viene de Cantillana (Sevilla) a Madrid, donde vive con Claudia, un amante disfrazado de mujer y que hace las veces de prima a los ojos de los demás pretendientes[19].

Las pícaras de Castillo Solórzano fueron creadas diez o veinte años después. Las cuatro pícaras de *Las Harpías en Madrid* se caracterizan por ser verdaderas delincuentes. A Horacio, un galán milanés, Feliciana le roba la sortija que lleva en el meñique de la mano izquierda, un cofrecillo de joyas y dinero que «valía más de 2000 escudos»[20]. Luisa, au-

13 Véanse Torres, Luc, *Discours festif et parodie dans La Pícara Justina de Francisco López de Úbeda*, Villeneuve d'Ascq, Publications du Septentrion, 2002, «Quatrième partie: Vocabulaire de la place publique», pp. 332-444 y Rey Hazas, Antonio, «La compleja faz de una pícara, hacia una interpretación de *La Pícara Justina*», *Revista de Literatura*, 90 (1983), pp. 87-109.

14 Véanse Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. príncipe 1611, ed. facsímil de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989, s.v. cuba y Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*... p. 142.

15 *Ibíd.*, pp. 32, 34, 78 y 129 y sigs.

16 *Ibíd.*, pp. 84 y sigs.

17 *Idem*, *La peregrinación sabia y el sagaz Estacio*, pp. 91, 266 y 299ss.

18 *Idem*, *La Mala Flora Malsabidilla*..., fols. 4r- 5v.

19 *Ibíd.*, fols. 23v y sigs.

20 Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid*, «Estafa Primera», pp. 68-99.

tora de la segunda estafa, engaña a un rico genovés[21]. Constanza estafa a un cura lujurioso de la Corte robándole el dinero de la capilla que tenía a su cargo y unas joyas valiosas que éste había tomado en prendas[22]. Finalmente, Dorotea engaña a don Tadeo, un indiano pródigo y tahúr[23]. Las cuatro vienen de Andalucía (Sevilla) para hacer fortuna en el gran mar de la corte. Todas tienen relaciones sexuales con sus galanes, y con sus encantos sustentan a sus respectivas madres, que hacen el papel de celestinas[24].

Teresa de Manzanares es la que más se parece a Justina por sus orígenes leoneses y su actividad de mesonera, así como por el conato de violación de la que es víctima[25]. Sin embargo, sus burlas son mucho más crueles o venales y se desplaza muchísimo más que la pícara de Mansilla. En Córdoba hace una burla pesada a un eunuco que quería tener barba y casarse. En Málaga se disfraza de hija de capitán para redimir cristianos. En Sevilla, hace beber a unos médicos orín en vez de vino blanco[26]. En Granada, a otros dos caballeros, don Leonardo y don Esteban, les hace creer que su casa está hechizada y que en ella hay fantasmas[27]. Finalmente, acaba en Alcalá, donde se casa por cuarta vez. Sus cuatro bodas (con un viejo barbón, un caballero perulero, el estudiante Sarabia, y un mercader de sedas) dan buena cuenta de su lujuria[28].

Rufina, la protagonista de *La Garduña de Sevilla*, roba el tesoro en oro y plata del miserable Marquina, e incluso engaña a su rufián, Garay, ocultándole la existencia de monedas de oro que tiene escondidas sin que él lo sepa. Viajan mucho, en particular hacen una larga jornada en coche desde Carmona hasta Madrid, pasando por Córdoba, lo que sirve de pretexto para el intercambio de cuentos y de anécdotas, y permite la lectura de una novela intercalada. Al final, la protagonista acaba en Zaragoza con otro galán llamado don Jaime[29].

21 *Ibíd.*, «Estafa Segunda», pp. 100-131.
22 *Ibíd.*, «Estafa Tercera», pp. 132-160.
23 *Ibíd.*, «Estafa Cuarta», pp. 161-192.
24 *Ibíd.*, pp. 47-67.
25 *Idem*, «La niña de los embustes...», p. 139 y «De la salida de Madrid a Córdoba; el robo que la hicieron unos bandoleros en Sierra Morena, y cómo se libró de sus manos con otras cosas », pp. 196-200.
26 Se trata de un motivo carnavalesco, el del asno doliente (véase *La vida y hechos de Estebanillo González*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 132-137).
27 Castillo Solórzano, «La niña de los embustes...», pp. 226, 240-249, 255-257 y 296 y sigs.
28 *Ibíd.*, «cap. XIX: En que cuenta la entrada en Madrid, y lo que le sucedió con un hurto que le hicieron, por donde se fue a Alcalá y se casó por cuarta vez», pp. 301-309.
29 *Idem*, *La Garduña de Sevilla...*, pp. 58 y sigs, «Novela Primera: Quien todo lo quiere, todo lo pierde». pp. 68-100, y p. 253.

En resumidas cuentas, vemos cómo en el plano moral pasamos de una heroína sisadora, de periplo castellanoleonés y «tiznada pero no quemada», a la protagonista ladrona, cortesana y rufianesca de las pícaras barbadillas, y posteriormente a la heroína delincuente, peninsular, sexual y materialmente muy autónoma con respecto a los hombres, de las novelas de Castillo Solórzano.

Veamos ahora lo que ocurre con los tres grandes temas que ilustran la problemática picaresca (origen degradado, mozo de muchos amos, medro social)[30], y cómo se ejemplifican en las novelas de protagonista femenino.

Los abuelos paternos de Justina, hasta el tatarabuelo, tienen oficios «parleros» (suplicacionero, titiritero, tropelista), más allá, son claramente de origen judío «avecindados en el monte Tabor» y «registrados en el catálogo de Cirino». Por parte de madre, son de oficios «festivos» (barbero, mascarero, gaitero). Justina sugiere que son cristianos que se convirtieron cuando la expulsión de los judíos[31]. Esta lacra racial va a ratificarse en las pícaras siguientes.

La madre de Elena es morisca, originaria del reino de Granada. Se llama Zara María. Es lavandera y remedadora de virgos. El padre, que se llama Pierres, es, como buen francés (según las mentalidades de la época)[32], un alcohólico. De Marcela, protagonista del *Sagaz Estacio, marido examinado*, tampoco tenemos noticias de su pedigree. Sin embargo, sabemos que los padres de Flora la Malsabidilla son gitanos y dechados paródicos de bravura y moralidad. El padre, muy valiente, murió de un dolor de garganta que le duró quince minutos, y su cuerpo se repartió por toda España como si hubiera sido un santo. La madre era supersticiosa y murió de cuatrocientos azotes penitenciales[33].

Teodora, la madre de Feliciana y Luisa, dos de las harpías en Madrid, es viuda pobre de un perulero que murió en la Habana, y por eso decide encaminar a sus hijas hacia la corte[34]. La viuda que las recibe hace el mismo oficio de tercera con sus hijas Constanza y Dorotea[35]. La madre de Teresa de Manzanares, Catalina, aunque montañesa de Cacabelos,

30 Se trata de los tres rasgos genéricos clásicos de la picaresca, según Zamora Vicente. Para un estado actual de la cuestión véase «La desordenada codicia de los bienes ajenos: novela picaresca» en García, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. intro. y notas de Victoriano Roncero López, Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 14-37.

31 López de Úbeda, *op. cit.*, I, pp.161-179 y I, pp. 181-205.

32 Salas Barbadillo, *La hija de Celestina y la Ingeniosa Elena...*, cap. III, pp. 41-48

33 *Idem, La Sabia Flora Malsabidilla...*, fols. 3 r°, 14 r°-15 v°.

34 Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid...*, p. 47.

35 *Ibíd.*, pp. 54 y sigs.

no llega virgen al matrimonio. Es mesonera y lavandera. Su padre Pierres de Estricot es ganapán y beodo[36]. Finalmente, el padre de Rufina es galeote en las escuadras del rey[37].

Vemos cómo la deshonra racial del personaje picaresco original, Justina, se va acentuando hasta alcanzar a gitanos, moriscos, viudas pobres, borrachos, galeotes y ganapanes. Implica a muchos grupos y tipos sociales marginados o degradados de la época, y el sesgo festivo y desenfadado de la prosapia de la heroína ubediana desaparece por completo.

El tema del «servicio de muchos amos» sólo aparece en la novela de López de Úbeda. Justina, aparte de trabajar en el mesón con sus padres, es empleada por la vieja morisca, donde actúa de comisionada para ir a comprar la lana cardada que hilan las hilanderas y a la postre vender sus hilados[38].

Elena sólo se dedica al oficio de la prostitución, y su único amo es su rufián Montúfar[39]. Lo propio pasa con Marcela, la protagonista de *El Sagaz Estacio*, cuyo rufián, Ahumado, tiene un criado que le compone seguidillas báquicas para ayudarle a soportar la abstemia[40], y Flora tiene incluso una criada, Camila, confidente de sus prácticas anticonceptivas[41]. En las novelas de Castillo Solórzano vemos cómo las pícaras de *Las Harpías en Madrid*[42] no son daifas sino que trabajan únicamente por su cuenta; apreciamos cómo Teresa es una mujer «libre» que se casa cuatro veces con maridos pacientes, y cómo Rufina tiene a un compañero que se llama Garay que acaba desechando para casarse con Jaime e huir con él a Zaragoza[43].

Aquí se advierte claramente una evolución que va desde la mesonera montañesa que sirve a sus padres y a moriscas (Justina), que sigue con la cortesana que pasa plaza de dama y tiene servidumbre (pícaras barbadillas), y finalmente, termina en el retrato de mujeres independientes («libres») que ejercen su oficio sin tapujos, mandilandines ni hipocresías.

36 *Idem*, «La niña de los embustes...», caps. I, II y III, pp. 139-156.
37 *Idem*, *La Garduña de Sevilla...*, pp. 6 y sigs.
38 López de Ubeda, *op.cit.*, II, pp. 637-675.
39 Salas Barbadillo, *La hija de Celestina y la Ingeniosa Elena...*, «El carácter de la novela» XV-XX.
40 *Idem*, *La peregrinación sabia y el sagaz Estacio...*, pp. 292-294.
41 *Idem*, *La Sabia Flora Malsabidilla...*, fol. 24 r.
42 Acerca del sentido germanesco de *harpía*: «símbolo de la rameras que despedeçan un hombre, glotoneándole su hacienda y robándosela», véase Alonso Hernández, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 30-31.
43 Salas Barbadillo, *La Garduña de Sevilla*, p. 252-253.

En cuanto al afán de medro, Justina cree acercarse a sus sueños casándose con un hidalgo, aunque pobre y tahúr (Lozano)[44]. Elena no se casa, puesto que vive amancebada con Montúfar. Sin embargo, Marcela, pícara de *El sagaz Estacio*, busca en prioridad una boda por interés. En cuanto a Flora, la gitana malsabidilla, dos galanes, Sancho y Teodoro, la cortejan y quieren casarse con ella. Al final lo hace con éste último y se van ambos a las Indias, escapando de la justicia[45].

Las pícaras de Castillo Solórzano buscan el medro por otras vías: el engaño puntual y la huida (las cuatro heroínas de *Las Harpías en Madrid*), el casamiento con adinerados (Teresa de Manzanares) y la asociación con un delincuente jefe de banda (Rufina en *La Garduña de Sevilla*).

Aquí se evidencia la misma evolución hiperbólica que observamos con respecto a los rasgos morales de Justina. Si Justina, la escalfafulleros[46], quiere medrar con un hidalgo pobre y tahúr, las heroínas barbadillas quieren hacerlo con maridos consentidos y las solórzanas se valen de amantes rufianes y ya no quieren maridos.

Nos queda por abordar finalmente la vida sexual de las pícaras. Es decir, no sólo su ubicación social con respecto a la institución del matrimonio (doncella, casada, viuda, monja)[47], sino su comportamiento sexual desviante para con los hombres, en el sentido de que ninguna de ellas está realmente casada, y todas, salvo Justina, ya han conocido varón.

Justina sólo piensa en casarse realmente en el *Libro Cuarto*. Sufre un conato de violación por parte de un grupo de estudiantes, y el acoso bestial de un barbero asinino, que no consigue llevar a cabo sus torpes pretensiones[48]. Otros utilizan un lenguaje escabroso para con ella pero son demasiado burdos o afeminados (patanes de pueblo o bachilleres y licenciados enrevesados) para poner en peligro su virginidad.

Las pícaras barbadillas son todavía jóvenes pero ya no son doncellas (Elena). Otras buscan un matrimonio honrado (Marcela, Flora), pero ya han mantenido relaciones sexuales con muchos hombres. En cuanto a las pícaras solórzanas, unas son *correteras* o *busconas* y ejercen la prostitución venal (protagonistas de *Las Harpías en Madrid*), otras son muy

44 López de Úbeda, *op. cit.*, II, «De las obligaciones de amor», pp. 717-728.

45 Salas Barbadillo, *La Sabia Flora Malsabidilla...*, fols. 164 v. y sigs.

46 Para el sentido de esta palabra que designa a la prostituta amancebada con un fullero, véase Alonso Hernández, *op. cit.* (nota 42), p. 65.

47 Véase Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1986. Para los tratadistas morales de la Edad Media y del Renacimiento, el estado femenil no era más que un cuarto estado detrás de los tres estados tradicionales (guerreros, sacerdotes, campesinos). Véase *Ibíd.*, p. 11.

48 López de Úbeda, *op. cit.*, II, «Del bobo atrevido», pp. 577-585.

madamas, y presentan ciertos rasgos de respetabilidad (Teresa, casada cuatro veces), y otras, como Rufina, se casan muy jóvenes con vejestorios y sufren un determinismo sexual de signo negativo[49].

Conforme avanzamos en el tiempo, las pícaras ceden más fácilmente a la lascivia de los hombres y acaban engañando a sus propios valedores.

Al final de este breve estudio, vemos cómo los rasgos morales, genéricos y sexuales de las pícaras acusan una neta evolución hacia la hipérbole (del retrato de Justina, doncella picardiosa de prosapia desenfadada, hemos pasado al de Rufina, prostituta delincuente y malévola, de padre galeote).

La evolución de la picaresca masculina es a grandes rasgos inversa. Del retrato de pícaros degradados, sin escrúpulos, como Lázaro, o frustrados y contritos, como Guzmán, el género evoluciona hacia personajes de aventureros y «peregrinos de la vida humana» como Marcos de Obregón o Estebanillo Gónzalez[50].

A la pareja original Guzmán / Justina (con neta superioridad símbólica de la varonil picaresca existencial del antihéroe alemaniano sobre la picardía, sobre todo verbal, de la heroína ubediana)[51] se sustituye la pareja Estebanillo González / Rufina, en la que cumple a la protagonista femenina hacer el papel más negativo. La ingeniosidad burlesca del « hombre de buen humor » se antepone a la frialdad despiadada de la heroína solórzana. Otros tiempos, otras costumbres. Estamos ante un verdadero mundo al revés en que la mujer actúa como hombre y el hombre como mujer[52].

Eso se debe a la nueva movilidad social de la mujer de Corte, la cual, al salir del ámbito doméstico y participar en fiestas y eventos sociales,

49 Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla...*, pp. 14 y sigs.

50 Véase Molho, Mauricio, «Disolución del pensamiento picaresco: el desvanecimiento del pícaro», en *Introducción al pensamiento picaresco*, 1ª ed. 1968, traducción de Augusto Gálvez-Cañero y Pidal, Madrid, Anaya, 1972, pp. 119-159, en particular pp. 156 y sigs. Sobre la filiación entre literatura de peregrinación y picaresca, véase Vilanova, Antonio, «Peregrinaciones del peregrino y del pícaro», en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 393-396.

51 Véase Blecua, José Manuel, «Bodas de Guzmán de Alfarache con la Pícara Justina» en *Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, col. Estudios medievales, vol. V, Zaragoza, 1977, pp. 299-305.

52 Estos cambios preocupaban a los moralistas contemporáneos, entre otros a Sebastián de Covarrubias, véase *Enciclopedia de Emblemas Ilustrados*, ed. Antonio Bernat y Vistarini, Mallorca, Ediciones Akal, 1999, col. Diccionarios, núm. 23, 1122, p. 551. Sobre la misoginia en la picaresca femenina véase recientemente Soguero, Francisco María, «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina», *Dicenda,* XV, 1997, pp. 289-303, y, más recientemente, Sáinz González, Eugenia, «Misoginia o miedo en la picaresca femenina », *Verba Hispanica*, Ljubljana, VIII (1999), pp. 27-48.

gana en libertad de movimientos lo que pierde en buena fama. La evolución de las mentalidades no sigue, una vez más, la evolución social[53].

Esa nueva sociabilidad de la mujer corre pareja en la literatura picaresca femenina con el desarrollo del tema festivo, que toma un papel incluso más importante que en la picaresca masculina de segunda generación. En efecto, en estas obras menudean los motivos carnavalescos. Por ejemplo, el vejamen del vejestorio don Tadeo, al cual, en la «Estafa Cuarta» de *Las Harpías en Madrid*, le cuelgan desnudo de un balcón envuelto en una manta con sonajas, una pata de tejón y un collar con aracadas[54]. Aparecen también entremeses como el de «La prueba de los médicos» en *Teresa de Manzanares*[55], un intercambio de adivinanzas en *La Sabia Flora Malsabidilla*[56], obra dialogada representada en carnestolendas, burlas groseras[57], etc.

Así pues, se establece una ecuación sugestiva entre picaresca femenina, libertad sexual y fiesta que es fiel reflejo literario, triángulo aciago o bermudas, donde se anegan los más avispados pisaverdes a pesar de sus inocuos *Avisos, Guías* o *Artes de marear en la Corte*.

53 Cervantes en sus *Entremeses* plasma también un tipo de mujer cortesana «libre» que parece apuntar hacia un orden femenino que se contrapone al orden masculino, sin pretender sustituirlo (véase Carmen Elena Armijo Canto, «La imagen de la mujer en los entremeses de Cervantes una aproximación hermenéutica», en *Actas del V Congreso de la AISO*, Münster, 1999, Madrid, Ibero-Americana Vervuert, 2001, pp. 143-149).

54 Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid...*, p. 189.

55 *Idem*, «La niña de los embustes»...., pp. 257-266.

56 Salas Barbadillo, *La Sabia Flora Malsabidilla...*, fols. 66r y siguientes.

57 Véase *supra*, nota 26.

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

Marcella Trambaioli

Desde su primera aparición en la literatura castellana a finales del siglo XV, en unas coplas de Rodrigo de Reinosa, el tipo del negro se jacta de saber bailar el guineo[1], destinado a ser un subgénero exitoso de la dramaturgia cómica barroca[2]. Esta pieza menor cuenta con distintas designaciones. Puesto que en la época Guinea funcionaba como una metonimia por toda África[3], «guineo» pasa a ser sinónimo de «baile de negros». Pero, junto a él, encontramos una gran variedad onomástica: Cumbé, Paracumbé, Gurumbé, Guirigay, Zarambeque o Gurujú, entre otros. El *Diccionario de la Academia* nos indica que las dos primeras formas se aplican a un «conocido baile afro-hispano de los siglos XVII y XVIII». En el anónimo «Baile del Paracumbé» sale un gracioso diciendo: «¿Pues qué? ¿No me conocéis? / El Paracumbé de Angola, / ciudadano de Guiné...»[4]. La tercera la encontramos en la *Mojiganga de la Gitanada*,

1 Véase, Russel, Peter E., «La "poesía negra" de Rodrigo de Reinosa», en *Temas de la Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 388.

2 Recordemos que en el Siglo de Oro, al igual que los indios, los salvajes, los gitanos y toda categoría marginada, el negro entra en el ámbito privilegiado del teatro breve y cabe a la perfección en el repertorio de los graciosos de la comedia. Véanse Weber de Kurlat, Frida, «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, 17 (1963), pp. 380-391; Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XX de España, 1995. Como tema o motivo literario presenta una notable complejidad, máxime en el repertorio de Lope de Vega. Véase Weber de Kurlat, Frida, «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 2 (1970), pp. 337-359. Tampoco faltan en el teatro serio personajes de tez oscura, tales como la reina de Sabá, protagonista de *La sibila de Oriente* de Calderón.

3 *Cfr.* Baranda Leturio, Consolación, «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *Revista de Filología Española*, LXIX (1989), p. 312: «Mientras en la literatura greco-latina siempre se designa a los negros como etíopes, en la literatura española, hasta la mitad del siglo *XVI*, apenas se encuentra alguno de esta procedencia; sus lugares de origen están en la zona occidental de África y coinciden con los de los esclavos importados a través de Portugal, a partir de la paz de Alcovaças en 1476». No es por nada que, según Covarrubias, Guinea es: «la tierra de los negros o etíopes, en África, a do contratan los portugueses».

4 Becco, Horacio Jorge, *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*, Buenos Aires, Ollantay, 1951, p. 21.

en que «dos negrillos bailar quieren; / y así empieza el Guineo», cuyo estribillo es, en efecto: «¡Gurumbé, gurumbé, gurumbé!»[5]. El Guirigay, con todas las posibles variantes lingüísticas a las que su nombre puede dar pie (guiriguí, guiriguay, guiriguirigay, etc.), es mencionado por un verdadero Parnaso de autores áureos[6]. El Zarambeque, o Zumbé, es cantado y bailado por una negra en el entremés *La fiesta de Palacio* (1658) de Moreto, y por una pareja de negros en el *Entremés de los Gorrones*[7]. Finalmente, el último lo menciona Lope en el auto *La isla del sol*: «Hay chaconas de Castilla, / de Guinea Gurujú»[8]. En todos los casos recordados, se trata de vocablos que tratan de imitar, o, mejor dicho, evocar de forma onomatopéyica las lenguas africanas, jugando con sus supuestas peculiaridades fonéticas.

Según acabamos de ver, los sugestivos nombres con que se indica el baile de negros resultan ser del todo intercambiables, sinónimos en una palabra. Lo confirma una cita de Eugenio Salazar: «Y todo lo tocan a la sonada del gurumbé o chanchamele y otros guineos»[9]. Y lo mismo sucede con respecto a los bailes que con ellos se relacionan; la definición que el *Diccionario de Autoridades* nos proporciona acerca del guineo bien puede valer para todos los demás: «se ejecuta con movimientos prestos y acelerados y gestos ridículos y poco decentes». Cabe subrayar que el frenesí del ritmo y de los movimientos que supone dicha descripción son los mismos que se atribuyen a la zarabanda, a la chacona y a todos los bailes de procedencia americana[10]. Siendo lo des-

5 Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Casa Editorial Bailly/Bailliére, 1911, vol. I, p. CCL. El mismo estribillo se repite en *El baile de los negros* (p. CXCIV) y en otras piezas menores.

6 Cotarelo, *op. cit.* (nota 5), p. CCLI, y Becco, *op. cit.* (nota 4), p. 23, recogen los ejemplos de Quevedo en *El entremetido y la dueña y el soplón*, Quiñones de Benavente en el *Entremés de los Gorrones*, Alonso de Castillo Solórzano en el *Entremés el Casamentero*, Moreto en el baile burlesco de *Lucrecia y Tarquino*, Luis Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo* y Lope en la *Gatomaquia*.

7 Becco, *op. cit.* (nota 4), p. 54.

8 Becco, *op. cit.* (nota 4), p. 53.

9 Cotarelo, *op. cit.* (nota 5), p. CCL.

10 *Cfr.* Becco, *op. cit.* (nota 4), p. 52: «La zarabanda, como la chacona, era 'cosa venida de Indias', el zambapalo (de Zamba, samba), bailado en España en los siglos XVI y XVII se da también como danza nacida en América. Igual proceso con el retambo o retambico. Danzas movidas, siempre sexuales, en que los bailarines 'parece que se dan'». Quevedo nos da noticia de otra danza indígena, con acertadas y divertidas referencias a sus frenéticos movimientos: «Bullícuzcuz / de la Veracruz, / yo me bullo y me meneo / me bailo, me zangoteo, / me refocilo y recreo...». Cito de Morínigo, Marcos A., *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946, p. 132. De hecho, el recuento de los nombres y variantes relativas es casi imposible de llevar a cabo.

compuesto y lo erótico las dos categorías de lo risible que resultan connaturales al baile[11], máxime al de negros, se entiende por qué los moralistas lo censuraron con tanta dureza. Cotarelo señala que «Cuando en 1615 se decretó la Reformación de comedias, por el Consejo de Castilla (8 de abril) se mandó: Que no se representen cosas, *bailes*, ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las *danzas* y *bailes* antiguos»[12]. En palabras de Huerta Calvo: «Por esta razón fueron eliminándose de las comedias, "refugiándose en los entremeses, para constituir la salsa y adobo principal de estas hermosas piezas"»[13]. Sin embargo, siendo la práctica dramatúrgica áurea muy compleja, el baile no dejó de formar parte de todo tipo de festejo, incluyendo la celebración religiosa. Según escribe aún Cotarelo, «La prohibición de 1615 fue desatendida, como las demás»[14].

Por otra parte, esa misma convulsión, soltura y bullicio que caracterizan los gestos y los pasos del baile de negros, además de aludir a lo sensual, evocan el mundo infernal trazando una implícita ecuación entre africanos y seres demoníacos. Es bien sabido que en *El Diablo Cojuelo*, donde los demonios se definen como «príncipes de la Guinea infernal», el protagonista alardea de haber inventado todos los bailes descompuestos y endiablados de la época[15].

Mencionemos sólo un ejemplo más, recogido por Aubrun, Charles V., «Chansonniers Espagnols du XVIIe siècle. II. Le recueils de Modène», *Bulletin Hispanique*, 52 (1950), pp. 366-367: «A la zambaranbe curucucuruña mulu berna uala / Curucurumbe a la zambarambe curucucurumbe». Para más datos, véase Fernández Ortiz, M.ª del Carmen, *El habla de negro en el teatro breve de los Siglos de Oro*, tesina, Universidad de Córdoba, 1995.

11 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, Éd. du C.N.R.S., 1981, pp. 3-11, aísla las siguientes categorías: lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco, lo erótico. Acerca del ingrediente lascivo de los bailes exóticos, en la comedia burlesca anónima *El rey don Alfonso*, Zara, en la II jornada, admite: «pues me enseña el deseo / bailar la zarabanda y el guineo». Véase Mata Induráin, Carlos, ed., Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 1998, p. 165, vv. 843-844.

12 Cotarelo, *op. cit.* (nota 5), p. CXC. Tampoco a los escritores se les escapaba su carácter peligroso y reprochable. Es cuantiosa la literatura que nos da prueba de ello. Valga un solo ejemplo: en *La Dorotea* de Lope, Gerarda añora las danzas antiguas que han sido suplantadas por «estas acciones gesticulantes y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de las [sic] castidad y el decoroso silencio de las damas (Acto I, escena VII). Véase Vega, Lope de, *La Dorotea*, Morby, Edwin S., ed., Madrid, Castalia, 1987, p. 133.

13 Huerta Calvo, Javier, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, p. 53.

14 Cotarelo, *op. cit.* (nota 5), p. CXC.

15 Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Cojuelo*, Fernández, Ángel R. y Arellano, Ignacio, eds., Madrid, Castalia, p. 70: «yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chaco-

En cuanto a la letra para cantar, los propios nombres de los bailes vuelven a reiterarse una y otra vez, especialmente en los estribillos[16]. Es lo que ocurre en el ya recordado Gurumbé o en el anónimo «Tumbalalá», cuyo coro se compone todo de voces rítmicas: «Tun, tan, tun, tan / tumbalalé, / ¡tumbalalá! / Tun, tan, tun, tan. / ¡Tumbalalá!»[17]. Más en general, el lenguaje utilizado para el integrante hablado del baile, tal como lo define Merino Quijano[18], es un español deformado por lusitanismos y sonoridades exóticas que tratan de emular un habla negroide, algo parecida al idioma hablado por los esclavos en las colonias lusitanas, el mismo al que Góngora, para poner un ejemplo, recurre para lanzar la famosísima sonetada burlesca —«Vimo, señora Lopa, su Epopeya»— al enemigo de siempre[19]. Weber de Kurlat observa que el Fénix, entre otros, en su estilización de las lenguas exóticas, crea esquemas métricos y estribillos muy parecidos, a pesar del habla referencial, y subraya la frecuente contaminación del seudo-indianismo americano con el negroide[20]. Merece la pena citar aquí la pulla quevediana acerca del abuso dramático del lenguaje de los africanos, construida echando mano de una de las características fonéticas más trilladas de este lenguaje nada auténtico: en *El libro de todas las cosas y otras muchas más (...)* lee-

na, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado». Los editores en la nota 44 aclaran: «Esta enumeración de bailes populacheros y desgarrados se inspira, probablemente, en la quevediana del *Discurso de todos los diablos*». Quevedo es, sin duda, el autor que ha sacado más provecho del color negro para representar valores infernales, tal como resulta en el conocido romance la «Boda de negros».

16 Merino Quijano, Gaspar, «El baile dramático: sus cuatro integrantes», *Segismundo*, 39-40 (1984), p. 66, subraya la falta de acotaciones en el baile teatral y añade: «pero podemos deducir muchísimas veces por el estribillo rítmico sobre todo, las partes bailadas [...] A veces este estribillo pinta muy bien los movimientos del baile [...] Puede estar formado el estribillo con palabras sin sentido».

17 Becco, *op. cit.* (nota 4), p. 25.

18 Véase Merino Quijano, *op. cit.* (nota 16), pp. 51-53.

19 Weber de Kurlat («El tipo del negro» *op. cit.* (nota 1), pp. 341-342, 345, notas 13 y 17) ha analizado y resumido los principales rasgos fonéticos del «habla deformada de los negros en el teatro del siglo XVII». Según Granda, Germán de, «Sobre el origen del "habla de negro" en la literatura peninsular del Siglo de Oro», *Prohemio*, II, 1 (1971), p. 99: «El "habla de negro" en las literaturas portuguesa y castellana no sería, pues, básicamente sino un "criollo" más (estilizado, deformado, reestructurado, relexicalizado, progresivamente normalizado y crecientemente «descriollizado, pero aún perceptible en los textos de que disponemos)...». Para un estado de la cuestión sobre el tema véase Fernández Ortiz, *op. cit.* (nota 11).

20 Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, Weber de Kurlat, Frida, ed., Madrid, Castalia, p. 315, notas 2782 y ss. La autora nota «una cierta disposición regular de sonidos consonantes y vocales y [...] la invariabilidad del acento agudo» como rasgos constantes «en los estribillos "exóticos" de Lope, ya sean judíos, negros o indios».

mos: «Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las *r*, *l*, y al contrario: como Francisco, *Flancisco*; primo, *plimo*»[21].

Pasemos a escudriñar el contenido y la funcionalidad teatral de este género menor. Las temáticas, como es de esperar, pueden ser tanto profanas como religiosas, y, según el contexto, la figura del negro bailando puede ser rebajada o, al contrario, dignificada[22]. Así pues, por una parte prevalece el asunto amoroso y se cantan los suspiros de los enamorados o se celebra el sacramento del matrimonio; por otra se aprovecha la vena misógina de la poesía burlesca. Lope, en *El capellán de la Virgen, San Ildefonso*, inserta un villancico en el que unos labradores danzan disfrazados de negros. La letra para cantar exalta los encantos de la amada y la fuerza arrebatadora del deseo:

> El hocico de vosa mesé
> ¡he, he, he!
> Me tiene periro, de amore venciro:
> ¡ay, ay, he; ay, ay, he,
> que me moriré, que me moriré![23]

En el *Entremés de los negros* (1602) de Simón Aguado se festejan las bodas de «Gasipar / y Dominga de Tumbucutú», con alusiones a la belleza y pureza de la novia, y también a la cornucopia del banquete nupcial[24]. Finalmente, *El baile de los negros* es una versión burlesca de la boda entre africanos, donde la esposa, muda, adquiere el don de la palabra cuando el marido le da dinero, transformándose en el acto en una mujer pedigüeña[25]. La vertiente profana comprende también muchos bailes que carecen de un tema específico, que no sea el de la danza misma y de la alegría del festejo. A este repertorio pertenecen los antes mencionados «Gurumbé» y «Tumbalalá», junto con la *Mojiganga de los sones* recogida por Cotarelo[26].

Los bailes de asunto religioso se hallan relacionados temáticamente con la fiesta para la cual fueron compuestos. En general, los motivos, personajes y situaciones sacros se cantan con un tono jocoso e ingenuo a la vez. Luis de Góngora nos ha dejado algunas letrillas dialogadas que

21 Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa*, García-Valdés, Celsa C., ed., Madrid, Cátedra, 1993, p. 430.

22 Weber de Kurlat, *op. cit.* (nota 2), ha hecho hincapié justamente en el doble registro con que el Fénix trata el tema o motivo en cuestión.

23 Vega, Lope de, *Obras selectas*, Madrid, Aguilar, III, p. 303.

24 Becco, *op. cit.* (nota 4), pp. 31-33.

25 Cotarelo, *op. cit.* (nota 5), p. CXCIV.

26 Cotarelo, *op. cit.* (nota 5), pp. CCL-CCLI.

son pequeñas obras maestras del género[27]. «En la fiesta del Santísimo Sacramento» Clara sufre por el contraste que su tez oscura hace con lo blanco de la hostia, pero la otra esclava, Juana, le explica que, a pesar de su color, el alma es blanca como los dientes, y remacha la idea con un ritmo que exalta su origen africano:

> Pongamo fustana,
> e bailemo alegra;
> que aunque samo negra,
> sa hermosa tú.
> Zambambú, morenica de Congo,
> zambambú.
> Zambambú, qué galana me pongo,
> Zambambú[28].

En «Al nacimiento de Cristo nuestro señor» una negra cuenta haber visitado al niño Jesús. Aún se hace hincapié en el color de la piel para dignificarlo: la Virgen le dice, en efecto, «que negra só, ma hermosa», que es una cita casi literal del *Cantar de los cantares*: «Nigra sum, sed fermosa» (II, v. 5)[29]. Pero la letrilla termina con una nota socarrona, puesto que la mula del pesebre le tira una coz. También en este caso Góngora echa mano de ritmos africanos en un acompasado estribillo: «Elamú, calambú, cambú, / elamú»[30].

27 Véase, Jammes, Robert, «La letrilla dialogada», en *El teatro menor en España a partir del siglo xvi*, Madrid, C.S.I.C., 1983, [Anejo 5 revista *Segismundo*], pp. 91-118. El hispanista francés, a propósito de las dos letrillas al Corpus de 1609 que citamos, defiende que, si bien se desconoce todo detalle acerca de su posible ejecución, «es imposible suponer que [las dos negras] no bailaran al mismo tiempo», y añade: «El baile, los trajes, los colores y los instrumentos están como inscritos en el texto, en aquellos ritmos y sonoridades africanos que nos hacen pensar en alguna poesía moderna de Nicolás Guillén» (pp. 94-95).

28 Góngora, Luis de, *Letrillas*, Jammes, Robert, ed., Madrid, Castalia, 1980, pp. 153-155. El estudioso francés señala que en el *Quaderno de varias poesías de D. Luis de Góngora*, conservado en la Biblioteca de Palacio, dicha composición se titula «Guineo para la vocación». Notemos, de paso, que el estribillo de esta letrilla vuelve a aparecer en dos piezas de G. López de Armesto y Castro, publicadas en *Sainetes y entremeses representados y cantados*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674: *Los nadadores de Sevilla y de Triana*, y *El negro valiente y enamorado* [Biblioteca Nacional de Madrid, T-9.713].

29 *Cfr.* Calderón de la Barca, Pedro, *La sibila de Oriente*, en *Obras completas*, *Dramas*, Madrid, Aguilar, 1991, p. 1173. La reina de Sabá admite «Morena soy, pero hermosa», y Salomón reitera el concepto diciendo «que aunque negra, eres bella».

30 Góngora, *op. cit.* (nota 28), pp. 180-181. Tal como recalca Jammes, «las poesías a la Navidad y al Corpus acudieron a menudo, en todo el Siglo de Oro, a este procedimiento (castellano deformado por árabes, franceses, italianos, negros, etc.) para dar variedad a un género que, por su naturaleza misma, escapaba difícilmente de la monotonía» (p. 154, nota 1).

Y llegamos al punto principal que queremos tratar aquí: la funcionalidad que el baile de negros, como micro-texto, adquiere y desempeña al hallarse insertado en el macro-texto teatral, es decir, en la comedia. Todos los ejemplos que hemos podido rastrear hasta la fecha pertenecen al repertorio lopeveguesco[31].

En la ya citada *El capellán de la Virgen*, comedia de tema religioso estructurada como un retablo, es patente que el interludio festivo de la saga popular, en el cual se injerta el baile de negros, funciona como contrapunto temático y teatral. En efecto, el motivo del enamorado que se muere de amor añade aquella nota profana que le falta al nudo argumental, según el principio estético de la *variatio*. Al mismo tiempo, la danza de los labradores rompe el ritmo dramático, dando lugar a una escena colectiva. Por último, el Fénix nos muestra en su pieza lo que ocurría en la época en ocasión de las celebraciones religiosas: es decir, que los bailes, incluso el guineo, formaban parte integrante de los festejos populares. *La limpieza no manchada*, obra que, como la anterior, está dedicada a la exaltación de la Virgen, termina con un baile de negros, cuyo sentido no trasciende el de la celebración, que se caracteriza como un verdadero «fin de fiesta» teatral[32].

Sin embargo, en algunas comedias, tales como *La vitoria de la honra*, *Servir a señor discreto* y *La dama boba*, la relación entre guineo y macro-texto resulta ser mucho más compleja e intrigante[33]. En otra ocasión he tratado de demostrar que varias piezas áureas construyen parte de su entramado argumental y su red simbólica alrededor de un aforismo del *Rerum Memorandum* de Petrarca: «el amor no admite sino sólo amor por paga», interpretado en dos niveles connotativos: el del sentimiento ideal y el del más puro materialismo[34]. En este sentido, la refe-

31 Véase, en general, Castro Escudero, José, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega», *Les Langues Néo-latines*, 150 (1959), pp. 66-74, y n. 156, 1961, pp. 52-63. Cabe remarcar que el autor tenía pensado publicar un estudio completo de los bailes presentes en las comedias del Fénix por orden alfabético, de «Alemana» a «Zarabanda», pero, que sepamos, sólo llegó hasta «Canario».

32 El estribillo del baile es el que sigue: «turo riamo, turo riamo, / ¡he, he, he!, / y a bailar venimo / de Tambucutú / y Santo Tomé, / ¡he, he, he!» (B.A.E. 187, p. 192). Weber de Kurlat, *op. cit.* (nota 2), p. 357, subraya que Lope «utiliza un mismo recurso escénico: cantos y bailes de judíos, gitanos, indios, portugueses y también negros» en todas las obras dedicadas a la exaltación mariana.

33 Dejo de lado el caso sugerente de *Amar, servir y esperar*, porque el baile, si bien ejecutado por la esclava sevillana Esperanza, de hecho no es un guineo, ya que la letra para cantar no se caracteriza por el «habla de negro».

34 Véase al respecto mi artículo «"Amor con amor se paga", ovvero la fortuna di una massima petrarchesca nel teatro del Siglo de Oro (Lope e Calderón)», en *Atti del XX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani. «La penna di Venere. Scritture dell'a-*

rencia burlesca a dicha máxima, que se halla en los respectivos bailes de negros de las comedias mencionadas, alude al amor interesado o deshonesto que resulta ser el motor de la acción.

La primera pieza escenifica un drama de honor protagonizado por el capitán Valdivia, el cual mata a su mujer, Leonor, y al amante de ésta: don Antonio. Las fiestas que celebran la presencia de Felipe II en Sevilla, además de constituir el trasfondo del enredo, crean el ambiente ideal para el encuentro ilícito de los dos jóvenes. Los fugaces diálogos nocturnos que los amantes mantienen en las calles alborotadas se engarzan con la ejecución de un baile de negros. El ritmo, que alterna a cada verso un estribillo obsesivo «Aquisá», se acerca al del «son», baile afroamericano. La letra, mediante unas referencias a Cupido, no deja de aludir al juego de las circunstancias dramáticas, especialmente en un fragmento de la segunda intervención: «Aquisá / Aquisá dormido amore. / Aquisá. / Aquisá dentro en Siviya. / Aquisá. / Aquisá quien mata y mira. / Aquisá»[35]. Pero no sólo el canto es revelador, sino que los propios bailarines entran en contacto con la pareja clandestina. Habiendo descubierto Valdivia que Leonor está en la calle sin su permiso, ésta se defiende fingiendo que se le ha caído una arracada del balcón y pretendiendo que los negros se han quedado con ella. Francisco, uno de los músicos, arremete contra esa infamia diciendo: «¡Voto al hijo de mi abuelo / que mente como tacaña» (p. 423). En resumidas cuentas, el episodio festivo sirve para descubrir la esencia deshonesta del carácter de la dama, la misma que la llevará a cometer el adulterio. Cuando más tarde el galán, ayudado por la criada negra Dorotea, se introduce en el aposento de Leonor, echándole en cara su menosprecio al precepto petrarquesco —«Pues si tanto amor no pagas» (p. 433)—, muestra no tener en cuenta que se trata de un amor imposible. La inexcusable culpabilidad de los dos será, en efecto, causa de su ruina.

En *Servir a señor discreto*[36], otra Leonor terminará correspondiendo al amor de Pedro sólo cuando se convence de que él pertenece a uno de los más nobles linajes madrileños. Las bodas finales de los protagonistas se celebran con la ejecución de un guineo cantado por la criada Elvira, mulata sevillana de las que vienen de la otra orilla del Atlántico[37], la cual,

more nelle culture iberiche» (Firenze, 15-17 marzo 2001), Cusato, Domenico Antonio y Frattale, Loretta, eds., Messina, Andrea Lippolis, 2002, pp. 339-349. *La vitoria de la honra* no entra, aunque sí debería, en el repertorio teatral analizado en dicho trabajo.

35 Cito de *Obras de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., 1930, X, p. 422.

36 Las citas proceden de la ed. cit. (nota 20).

37 En una ocasión, Elvira confiesa: «en Biáfara nació / mi madre, y mi padre en Lima» (p. 189). Weber de Kurlat, *op. cit.* (nota 2), p. 340, nota que «el sur de España, la zona es-

además de corresponder al sentimiento amoroso de Girón, rechaza los doblones que don Pedro quiere regalarle por sus servicios, revelando así una moralidad intachable[38]. La servidora, antes del baile, advierte que se trata de «guineo / enjerto en indio» (vv. 2776-2777), y la referencia no es nada secundaria, puesto que la superioridad ética de la criada con respecto a su ama refleja la oposición entre España y América, que se plantea tanto en éste como en otros bailes seudo-indianos[39]. La letra para cantar, acompasada por un estribillo, remedo de supuestos indigenismos —Taquitán mitanacuní— presenta justamente la perspectiva de una negra americana, orgullosa de su nacimiento, porque «En España no hay amor / [...] / allá reina el interés / y amor aquí». Sigue explicando que la codicia se halla en el Viejo Mundo: «En las Indias nace el oro / [...] / no le buscan ni le estiman, / España sí», y termina afirmando: «Amor con amor se paga, / nunca lo vi» (pp. 315-316). Al fin y al cabo, Leonor es hija de un indiano que desea casarla por interés. Al principio ella parece dispuesta a obedecer las normas de conducta de su clase. Sólo cuando descubre que el pretendiente paterno es un viejo y feo carcamal se deja convencer por las razones del joven Pedro, máxime cuando Elvira le muestra las joyas que aquél le ha dejado como prenda amorosa: «[...] noble, hermoso y rico, / ¿qué aguardas desdichado pensamiento?» (p. 135). Así pues, el baile de negros, en la economía de la pieza, resulta ser una glosa burlesca a todo el nudo dramático, revelando quién respeta o transgrede el precepto petrarquista.

Algo muy semejante sucede en *La dama boba*[40], donde, casi al final de la pieza, las dos hermanas se exhiben en un baile que, sin designarse abiertamente como guineo, presenta mucho parentesco con el que ejecuta Elvira. El ritmo, marcado por la repetición continua de dos estribillos —«Viene de Panamá» y «Que yo me las varearé»—, consiente en asimilar esta danza al son, como en el caso de *La vitoria*. La letra para

clavista por excelencia de la península» es donde «sobre todo en Sevilla, se desarrollan en todo o en parte las obras de Lope en que intervienen negros o mulatos».

38 De ésta y otras figuras de mulata, sacadas del repertorio lopeveguesco, trata Weber de Kurlat en *op. cit.* (nota 2), pp. 345-356.

39 Hay que advertir que en algunas piezas menores sobre el Nuevo Mundo se observa la tendencia a considerar América como un lugar puro y antitético en relación con el corrupto mundo europeo. Véase Pages Larraya, Antonio, «Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 326-327 (1977), pp. 246-263. El autor, de forma específica, hablando del *Baile nuevo del Mundo Nuevo*, reconoce que «Cuando el Amor procura reconciliar a un matrimonio desavenido («malcasadillos» los llama), el Nuevo Mundo alcanza un simbolismo distinto, como una suerte de opuesto ético al mundo viejo. No son dos geografías, sino dos actitudes vitales las que se contraponen» (p. 259).

40 Cito de *La dama boba*, Marín, Diego, ed., Madrid, Cátedra, 1991.

cantar es bastante larga y se divide en dos partes. La primera empieza aludiendo al tópico del amor interesado y a la mujer pedigüeña, para retratar, justo después, la figura del indiano, de manera que éste llega a coincidir con el amor interesado y engañoso: «Amor, cansado de ver / tanto interés en las damas, / y que por desnudo y pobre, / ninguna favor le daba, / pasose a las Indias / [...] / Volvió de las Indias / con oro y plata; / que el Amor bien vestido rinde las damas [...] es Amor, llámase indiano» (pp. 150-152)[41]. El blanco de la letra es, desde luego, Laurencio, sobremanera interesado en la dote de Finea. Son muchas las referencias al interés material del galán a lo largo de las tres jornadas. Valga la siguiente como ejemplo: «Doyme a entender que, poniendo / en Finea mis cuidados, / a cuarenta mil ducados / las manos voy previniendo» (p. 91)[42]. La actitud del futuro esposo es, de hecho, diametral con respecto a la del indiano, protagonista del micro-texto burlesco, pero la moraleja de la pieza sigue siendo la misma y se halla sintetizada en el verso «Que sólo el dar enamora» (v. 2283, p. 153). De manera que la máxima de Petrarca, que informa parte del tejido poético de la obra, puede leerse esta vez como «amor con dote se paga». Por lo mismo, en la segunda parte del baile, marcada por el cambio de estribillo[43], asoma una figura masculina rotundamente negativa: «Él habla mucho y da poco, / [...] / es viejo, y dice que es mozo, / [...] / es cobarde, y matamoros» (p. 154)[44].

41 Morínigo, *op. cit.* (nota 10), p. 106, acerca del estribillo que acompaña dichos versos, rastrea «una evidente alusión a la popular «letrilla traviesa» *Vengo de Panamá* difundida entre las clases sociales que se codeaban con la picardía, según se deduce del *Discurso de todos los diablos* de Quevedo».

42 Incluso en el cierre de la pieza, Laurencio insiste en ello: «Bien merezco esta victoria, / pues le he dado entendimiento, / si ella me da la memoria / de cuarenta mil ducados» (p. 185).

43 *Cfr.* Marín, *op. cit.* (nota 40), p. 153, notas 2293-2294. Se trata del estribillo de un cantar rústico utilizado en *El villano en su rincón*.

44 Con respecto al baile, Morínigo, *op. cit.* (nota 10), pp. 171 y 177, se limita a observar: «Una deliciosa y completa descripción del indiano que vuelve rico a casarse después de larga estancia en América es la letra del son, con estribillo insistente, como muchos sones modernos de Cuba, que se canta en la escena final de la comedia *La dama boba* [...] La aguda flecha irónica hubo de dar en el blanco, porque si alguna ciudad había en América menos sospechosa de albergar y nutrir caballeros era precisamente Panamá, centro famoso de traficantes y revendedores sin escrúpulos». Tampoco parece percatarse de la real funcionalidad del baile Larson, Donald R., «*La dama boba* and the Comic Sense of Life», *Romanische Forschungen*, 85, 1/2 (1973), p. 60: «Just as the image of the chess board which occurs early in the play seems clearly meant to symbolize the disorderly confusion which prevails in Act II, so does the image of that dance so «gallardamente» performed by Nise and Finea in Act III seem meant to symbolize the balance and accord of the end of the play». Quien, en cambio, pone en relación el baile con la trama argumental de la comedia y con la

A todas luces, no puede defenderse, como hace Morínigo, que Lope insertó el baile exótico en *La dama boba* «quizá porque estaba en boga cuando escribía su comedia»[45] o, según escribe Menéndez Pelayo, que en *La vitoria de la honra* «una curiosa canción de negros aporta el elemento popular tan del gusto de Lope»[46]. A la vista de lo expuesto, ya no se puede pasar por alto que, cuando la relación del guineo con la comedia en que se halla ensartado no es meramente espectacular, siempre se pueden rastrear unas conexiones profundas con la trama argumental y con los valores simbólicos que ésta conlleva. En los casos considerados el baile obedece a las leyes de funcionamiento del teatro breve, revelando de forma más contundente lo que en el macro-texto que lo engloba se deja sentado sólo hasta cierto punto. El baile de negros, pues, resulta funcionar como micro-texto significativo, al igual que los cuentecillos, los refranes, las canciones y todo texto «citado» que los dramaturgos áureos solían intercalar en sus versos. Semejantes conclusiones nos alientan a seguir con nuestras investigaciones, a la búsqueda de otros bailes de negros, a lo mejor «enjertos en indio», no sólo en el teatro de Lope, sino en el inmenso repertorio teatral del Siglo de Oro.

subyacente simbología, aunque sea de paso, es Bergmann, Emilie, «*La dama boba*: temática folklórica y neoplatónica», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Criado de Val, Manuel, ed., Madrid, Edi-6, 1981, p. 414: «El oro, pues, es el instrumento del amor héroe de la comedia: la canción, tanto como los dos sonetos de Duardo y Laurencio, es una clave del sentido de la comedia de la boba convertida en ingeniosa».

45 Morínigo, *op. cit.* (nota 10), p. 212.

46 *Obras de Lope de Vega, op. cit.*, (nota 35), p. XXXIII.

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

Hélène Tropé

En el siglo XVII, el tema del Hospital de locos se convirtió en tópico literario. Las correspondientes representaciones literarias han de ponerse en relación con un fenómeno histórico: el encierro de los locos en los hospitales desde principios del siglo XV.

El criterio de la historicidad o no de los hospitales representados permite distinguir dos grupos de producciones: primero, las obras en las que un hospital de locos, cuyo referente histórico es nombrado, sirve de espacio de ambientación para una parte o la totalidad de la acción. Tal es el caso de la comedia de Lope de Vega, *Los locos de Valencia*[1]. En estas obras la elección del tema obedece a fines cómicos aunque no exentos de un posible alcance edificante: proponen una visión tranquilizadora de la locura en un espacio de exclusión totalmente separado del cuerpo social. El segundo grupo es el de las obras que ofrecen representaciones alegórico-morales de un hospital, con fines morales o satíricos, en las que los microcosmos representados son inquietantes imágenes del Mundo dominado por el vicio y el pecado. Tal es el caso de *La Casa de la razón y el desengaño*, de Fray Alonso Remón (Madrid, 1625), del *Hospital de incurables* de Polo de Medina (Orihuela, 1636) y de la *Casa de los locos de amor*, cuyo texto manuscrito, una vez expurgado, llegó a la imprenta incluido en una de las primeras ediciones de los *Sueños* de Quevedo, publicada en Zaragoza en 1627 bajo el título de *Desvelos soñolientos y discursos de verdades*. A partir de entonces, y hasta su edición en el siglo XIX, la *Casa de los locos de amor* ha sido atribuida a Quevedo. En la actualidad, la crítica literaria tiende a descartar la obra del elenco de las auténticas. A esta interesante *Casa de los locos de amor*

1 Véanse Tropé, Hélène, «La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 167-184; Vega Carpio, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. Hélène Tropé, Madrid, Castalia, (en prensa); y las comedias *El Loco por fuerza*, comedia atribuida al mismo dramaturgo, y *La Virgen de los desamparados de Valencia*, de Ortí Ballester, Marco, Madrid, 1669.

dedicaremos esta comunicación por el interés evidente que presenta para el estudio de la locura, tema recurrente en la literatura áurea.

En primer lugar, habrá que dilucidar las cuestiones de atribución, datación y transmisión textual que plantea la *Casa*. A continuación habrá que determinar para qué se valió el autor del tópico y qué es exactamente lo que se designa como locura de amor. Para ello dedicaremos un apartado a los resortes de la risa y otro al blanco de la sátira.

I. Textos manuscritos y texto reescrito: el misterio de la *Casa de los locos de amor*

El cotejo de los manuscritos con algunas ediciones sucesivas de la *Casa* a partir de 1627 permite averiguar que existen dos versiones algo distintas.

Comencemos por los manuscritos. En su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, publicado en 1888, Bartolomé José Gallardo[2] afirmó poseer el manuscrito original en cuarto de 22 páginas de la *Casa*. Hoy se conserva en la biblioteca de la *Hispanic Society of América*[3], y lleva como nombre de autor el del poeta y músico sevillano Antonio Ortiz de Melgarejo, nacido en 1580[4]. Según opina Pablo Jauralde, Ortiz de Melgarejo sería el verdadero autor del texto, disfrazado detrás de la firma con la que finaliza el códice: «De vuestra merced, servidor y amigo, el Doctor Cebrián de Amocete».

Al final de dicho manuscrito aparece una fecha (8 de marzo de 1608), muy anterior a la edición de 1627, en la que se publicó la obra por primera vez.

Asimismo, en la Biblioteca Colombina de Sevilla se conserva un manuscrito de la primera década del siglo XVI[5] que incluye una versión con muy pocas variantes respecto al anterior de la *Casa de los locos de amor*, atribuida a Quevedo en la tabla del códice[6].

2 Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1888, vol. III, p. 1032.

3 MS. B2906.

4 Véanse Vélez de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, Madrid, Espasa-Calpe, «Clásicos Castellanos», 1960, p. 186, nota 19, y Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, «Nueva biblioteca de erudición y crítica», 1998, pp. 480, 519-520 y 944.

5 Manuscrito de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (signatura actual: 56-4-34), *Casa de los locos de amor*, fols. 136-145v.

6 Las variantes del texto fueron editadas por Aureliano Fernández-Guerra en las notas a pie de página de su edición del texto de la *Casa* que reproduce el de la edición de

El volumen de los *Desvelos soñolientos* de 1627 consta de *El Sueño de la muerte,* el *del Juicio Final*, el *del Infierno* y termina por *La Casa de los locos de amor*[7]. Esta edición no fue corregida por Quevedo, sino por su colaborador y amigo en aquellos años, Lorenzo Van der Hammen y León[8], quien, en una carta preliminar, afirma que ha corregido los *Sueños* de su amigo por los originales que tenía en su librería *y que aun ha escrito gran parte*[9]. Cotejando el texto publicado por Van der Hammen con el de los manuscritos observamos que el texto ha sido bastante modificado con vistas a escapar a la censura. No sólo añade numerosos chistes, sino que además lo altera suprimiendo tanto la mención de las monjas locas de amor como la de los enamorados de monjas. La modificación se ha operado sutilmente con el objetivo de borrar lo irreverente de la sátira: se ha recuperado el párrafo dedicado a las sulfurosas actividades amorosas de las monjas y se ha insertado hábilmente en el apartado dedicado a las doncellas, convirtiendo así la cáustica sátira de los amores monjiles en sosa burla de los frustrantes amoríos de las doncellas. Además, si bien se mantiene lo esencial de la sátira del matrimonio, en el impreso se añade una larga digresión moralizante en alabanza del mismo y de «nuestra madre la Iglesia», digresión que introduce una clara intención de censura moral.

La *Casa* continuó atribuyéndose a Quevedo, incluso después de que éste difundiera su edición autorizada de los *Sueños*, preparada por él mismo y publicada en Madrid en 1629 con el título de *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, sin incluir la *Casa*. Fue publicada, ora en una versión, ora en otra, en muchas ediciones posteriores de los *Sueños*[10].

Pamplona, 1631: *Obras de Quevedo*, Madrid, Rivadeneyra, 1852, BAE, reimp. 1876, vol. XXIII, pp. 350-357.

7 *Desvelos soñolientos y verdades soñadas, Por Don Francisco de Quevedo [...]. Con licencia en Zaragoa [sic]. Por Pedro Verges. Año 1627* (*Casa de los locos de amor*: pp. 171-191). Sobre esta edición véanse Quevedo Villegas, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, vol. I, Madrid, Castalia; «Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 1993, pp. 782-783, y Jauralde, *op. cit.* (nota 4), pp. 518-519.

8 Sobre este erudito véase Jauralde, *op. cit.* (nota 4), pp. 498-499.

9 De esta carta se infiere el papel de primer plano desempeñado por el amigo de Quevedo, tanto en la lección de los textos de esta edición como en la selección de las obras reunidas en este volumen, entre ellas la *Casa de los locos de amor*. Véase el texto de esta nuncupatoria de Van der Hammen en Jauralde, *op. cit.* (nota 4), p. 519, y también en Quevedo, *Sueños*, *op. cit.* (nota 7), pp. 734-735.

10 La *Casa* volvió a imprimirse por segunda vez en Quevedo Villegas, D. Francisco de, *Sueños y discursos o desvelos soñolientos de verdades soñadas descubridoras de Abusos, Vicios y engaños en todos los Oficios y Estados del Mundo*, Barcelona, ed. Pedro Lacavallería, 1628 (*Casa*, pp. 96-110) [Bibliothèque Nationale de France: Y2-

Llama la atención el cambio de dedicatoria entre los dos manuscritos y la edición de 1627. El manuscrito de la *Hispanic Society* viene dedicado a don Juan de Arguijo, músico y escritor sevillano y amigo del presunto autor de la *Casa*. En el manuscrito colombino no aparece ninguna dedicatoria pero, al principio del texto, el narrador se dirige a un tal «don Juan». Ahora bien, en la edición de 1627 la obra viene dirigida al propio Van der Hammen. Los motivos de dicho cambio, lo mismo que la inclusión del texto en el volumen de los *Desvelos*, junto a tres *sueños* de Quevedo, pudieron ser el deseo de autentificar la obra. No se sabe quién introdujo esta dedicatoria y modificó el texto, si el mismo Van der Hammen o el librero u otra persona. También puede ser que antes de su impresión el texto ya circulara en varias copias manuscritas distintas unas de otras, y que se imprimiera siguiendo una de ellas, ya alterada[11].

Si el texto de la *Casa* es de Antonio Ortiz de Melgarejo o no, y si la dedicatoria (en este caso sería «autodedicatoria») y las alteraciones que aparecen en la edición de 1627 son de Lorenzo Van der Hammen o no, son cuestiones difíciles de zanjar por ahora. Sea como sea, se puede concluir —provisionalmente— con Pablo Jauralde que la *Casa* probablemente no es de Quevedo, «sino de un imitador muy cercano, quien ensaya una extraña fantasía literaria, cercana a la divagación de los *Sueños*»[12].

Veámoslo analizando los resortes de la risa que suscita la festiva obrilla en su versión manuscrita.

II. La risa: humor e ingenio en torno al tema de la locura de amor

La risa procede en primer lugar de la parodia. La *Casa* es uno de aquellos sueños alegóricos de tema amoroso de los que ya había abundantes ejemplos en la literatura medieval y en la del siglo XVI[13].

El sueño se utiliza aquí como motivo de enmarcación que permite introducir un escenario alegórico (la Casa de locos), teatro ideal para satirizar la comedia humana del «loco amor». Dicho sueño conforma con

11220]. Es la edición que hemos utilizado para la preparación de este estudio, además de los dos manuscritos mencionados.

11 Véase Jauralde, *op. cit.* (nota 4), p. 581; *ídem*, «Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 275-284.

12 Jauralde, *op. cit.*, (nota 4), p. 520.

13 Véase Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.

la fórmula estereotipada. Está relatado en primera persona por un narrador que se identifica con el autor. Éste se duerme y sueña que llega a la Casa de los locos, microcosmos en el que se le presentan asombrosas visiones. Finalmente despierta y, gracias a dicho sueño, se ve enriquecido con la verdad de lo contemplado «con gran conocimiento de que amor y sus vasallos es toda locura».

Varios tópicos estructurales y temáticos del género son parodiados. Primero, el proceso de ensoñación. Al motivo tradicional que provoca la dormición, esto es, el cansancio físico, le sustituye la pereza, a lo cual se añade burlescamente en el impreso la ausencia de la amada en la cama del narrador.

Asimismo, el escenario onírico es paródico. Se trata del consabido prado paradisíaco y del edificio maravilloso, elementos de las representaciones alegóricas del más allá frecuentes en la literatura medieval y en muchos sueños literarios[14]. El motivo de los dos arroyuelos que discurren por dicho prado, uno de dulces, el otro de amargas aguas, metáforas de los deleites y los tormentos del amor, bien podría ser una libre recreación de un tema tradicional que aparece en el *Epitalamio de Honorio y María* del poeta latino Claudiano[15]. En dicho poema, Cupido acude al Palacio de Venus, situado como aquí en un idílico *locus amoenus*, para darle la noticia del amor de Honorio por María. En la obra que analizamos, la subversión del referente es absoluta pues el palacio de Venus se sustituye por un horrendo hospital de locos. La actitud del autor es, pues, desmitificadora respecto a los tópicos del género que utiliza.

No lo es menos respecto al modelo literario que parodia: los alegóricos hospitales de amor. El autor imprime un tratamiento bufo al tema, tradicionalmente tétrico, del ingreso del yo lírico, aquejado del mal de amor, en un alegórico hospital de enamorados. Este tema se encuentra en tres obras versificadas: el *Hospital de galanes enamorados* y el *Hospital de damas heridas*, que, aunque no son de Luis Hurtado de Toledo, se pu-

14 Véase Gómez Trueba, *op. cit.* (nota 13), pp. 14, 50, 52, 67, 211, 213-216.

15 Claudien, *Œuvres complètes*, vv. 47-96, Paris, Garnier frères, 1933, vol. 1, pp. 156-159; Claudiano, Claudio, *Fescennini e epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*, Roma, Herder, 1988, pp. 50-53 y 84. Sobre el *topos* de las flechas del amor templadas en aguas amargas y dulces, véase Morelli, G., «L'epitalamio nella tarda poesia latina», en *Studi italiani di filologia clasica*, 18 (1990), pp. 353 y ss. El mismo motivo se encuentra en el *Orlando enamorado* de Boyardo, el primero en añadir el motivo del río al *topos* de las aguas dulces y amargas (*cfr.* libro 1, canto 3, estrofas 32 a 40; y II, canto 13, estrofas 55 a 63): Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, Turín, Einaudi, 1995, vol. 1, pp. 62 y ss.; también se encuentra este motivo en el *Orlando furioso* de Ariosto: *cfr.* Rajna, Pio, *Le fonti dell' Orlando furioso* (ed. de 1900, reimp. 1975), Firenze, Sansoni, 1975, pp. 91-95. Expresamos nuestro agradecimiento a François Delpech por sus valiosas indicaciones sobre este motivo.

blicaron en 1557 en sus *Cortes de casto amor y Cortes de la muerte*[16]; la tercera obra es otro poema, esta vez satírico: el *Hospital de neçios* de Hurtado de Toledo, de 1582[17], cuyos pacientes «neçios» no sufren por el amor a una persona, sino por su loca afición a las cosas del Mundo.

De dichas obras[18], nuestro autor retomó, para deformarlos burlescamente, dos elementos estructurales: la representación del personal encargado del cuidado de los enfermos de amor, y la galería de los aquejados. A imitación del *Hospital de galanes enamorados*, pero en clave paródica, los empleados de la *Casa* son «interlocutores» alegóricos que corresponden a varios conceptos vinculados con el amor: *Belleza* es el portero «que a ninguno niega el paso»; *Celos* el loquero que «por milagro dice verdad y deja de ser quién es diciéndola»; *Tiempo*, un viejo, es el Administrador que «Se passea muy apriesa» y bien podría informar al narrador, si no anduviera curando a los enfermos, pues como añade la versión impresa en 1627, «el Tiempo todo lo cura».

Otro resorte de la comicidad es la revista de tipos, realizada aquí según la técnica de presentación de los personajes en sartas seriadas. La segmentación arquitectónico-simbólica de la Casa en varios espacios entre los que se reparten los locos en función de su peligrosidad y de su estado civil, bien podría ser una parodia de otra representación de un hospital de locos alegórico: el *Hospidale de' pazzi incurabili* de Garzoni

16 Hurtado de Toledo, Luis, *Cortes de casto amor y Cortes de la muerte* (Toledo, 1557), ed. Andrés Ortega del Álamo, Valencia, Vives Mora, 1964 (reproducción en facsímil del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid), fols. 25r-31r y 31v-37v.

17 Hurtado de Toledo, Luis, *Hospital de neçios hecho por uno de ellos que sanó milagrosamente* (1582), ed. crítica, introd. y notas de Valentina Nider y Ramón Valdés, Viareggio-Luca, Mauro Baroni editore, 2000; véase: Nider, Valentina, «De los *Hospitales de amor* al *Hospital de neçios* (de Boscán a Hurtado de Toledo)», en *Actas del V Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 926-933.

18 En nuestra opinión, entre los mencionados antecedentes literarios de «hospitales alegóricos» y la *Casa de los locos de amor*, de 1608, median dos textos fundamentales. El primero es el *Hospidale de' pazzi incurabili* de Garzoni, Tomaso (Venecia, Somasco, 1586). Edición moderna: Garzoni, Tomaso, *Opere*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 245-371. Véanse la edición príncipe del texto y de la traducción francesa, por Fiorato, Adelin Charles, Garzoni, Tomaso, *L'hospidale de' pazzi incurabili. L'hospital des fous incurables (traduit par François de Clarier)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001; Garzoni, Tomaso, *El teatro de los cerebros. El hospital de los locos incurables*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2000, y Fiorato, Adelin, «La folie universelle, spectacle burlesque et instrument idéologique, dans l'*Hospidale* de Tommaso Garzoni (1586)», en Redondo, Augustin y Rochon, André, eds., *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 131-145.
El segundo es la ya mencionada comedia de Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, probablemente redactada en Valencia en 1590 y publicada en 1620 en la *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega*.

(Venecia, 1586). En ella, el narrador examina sucesivamente treinta y una categorías de locos maniáticamente catalogados y encerrados en otras tantas salas. Sin embargo, en la *Casa de los locos de amor*, el intento de poner orden en la misma Locura se representa como un imposible. Primero, sólo las mujeres, consideradas más peligrosas que los hombres, están encerradas por grupos en distintos cuartos: doncellas, casadas, viudas, monjas y solteras. Segundo, en dos espacios los locos se encuentran sin clasificar: en el patio y en el cuarto de los hombres. Sobre todo, la enumeración acumulativa y caótica de los tipos de locos sorprendidos en el ridículo de sus extravagantes manías y la rápida sucesión de cuadros instantáneos producen la impresión de un atiborramiento de múltiples seres, apelmazados en un espacio saturado, de un caos y de una grotesca locura de múltiples rostros.

Otro resorte esencial de la risa es la ingeniosidad verbal. La *Casa* responde a la estética conceptista de la agudeza, y ofrece muchas formas de conceptos y una gran variedad de juegos de palabras. A título de ejemplo, citaremos una de las agudezas de ponderación misteriosa mediante la cual se critica solapadamente la lujuria de algunas monjas: «Las que tenían más devociones eran las más pecadoras», agudeza de contrariedad que estriba en una dilogía: «devociones», que designa las prácticas religiosas de las monjas, también remite a sus «galanes».

Se juega sobremanera con el léxico de la locura. Así sucede, por ejemplo, con los irreverentes chistes en torno a la demencia de las monjas: «Todas las locas deste cuarto estaban hablando de noche y de día sin cesar». En el contexto de la *Casa de los locos*, «Hablar sin cesar», que alude burlescamente a las oraciones de las monjas, remite también a la consabida verborrea de los locos.

Con tanta risa cabe preguntarse si hay que buscar mayor trascendencia en esta obra, pregunta que intentaremos contestar analizando el blanco de la sátira.

III. El blanco de la sátira

La enunciación corre a cargo de la voz narradora del soñador, omnipresente en las formas verbales y en el pronombre de primera persona. Un punto de vista único domina toda la narración, con una profusión de verbos referidos a la vista. El narrador personal, que tan sólo interviene en los hechos mediante las preguntas que dirige a los ingresados, permanece al margen de lo que observa, y goza de la eminente superioridad que le otorga su visión distanciada y panorámica. Su discurso, aparentemente objetivo, ofrece manifiestos signos de desfase que

introducen la visión satírica mediante una fuerte ironía con respecto a la tremenda degradación sugerida.

Si bien la sátira de tipos cuenta con una antigua y larga tradición, hay que hacer hincapié en que muchos de los que se satirizan en la *Casa* mantienen una fuerte similitud con los de las obras satíricas o festivas de Quevedo, lo cual contribuye a explicar por qué la *Casa* pudo haberse atribuido al autor de los *Sueños*. En el *Sueño del Juicio Final*, por ejemplo, aparece la Locura con su séquito de poetas, músicos, enamorados y valientes[19], tipos que también salen en la *Casa*. Nuestra obra podría incluso considerarse como una glosa o una ampliación de la revista de enamorados de *El Alguacil*[20]. La coincidencia de enfoques en la sátira de textos y la intertextualidad son llamativas.

El abigarramiento de personajes y temas hace que sea imposible presentar un catálogo sistematizado de la multitud de «figuras». Bástenos citar en el mismo orden (o mejor dicho, desorden) del texto: doncellas frustradas, codiciosas terceras, monjas enamoradas, solteras muy sueltas, etc.; y para los hombres, cornudos, maridos consentidos, músicos, poetas, etc. Esta heterogeneidad deliberada forma parte de una estética de lo grotesco. En ella se fusiona lo cómico con lo repelente. Pero, ¿con qué se identifica exactamente la «locura de amor» en esta obra?

A pesar de la extrema variedad de figuras retratadas en la *Casa*, un análisis atento permite averiguar que por detrás de la mezcolanza de manías, una dicotomía esencial rige la visión que se ofrece de estos locos: el conocimiento o la ignorancia de dichas «figuras» de que el amor es un puro engaño. Están los que lo saben y sacan provecho y poder de este conocimiento; y están los que no lo saben y son víctimas de los primeros. En la primera categoría, la de los engañadores, se encuentran casi todas las mujeres, con excepción de las que no saben, las ingenuas doncellas. Cuanto más viejas más sabias y expertas en el arte de engañar. De ahí que el criterio de la edad rija en gran parte su galería, desde las jóvenes doncellas (llamadas «simples», «inocentes»), hasta las más viejas, las viudas, llamadas «locas de ciencia y experiencia». Todas, menos las monjas, son candidatas al matrimonio, representado como el mayor de los engaños. La excepción masculina son los maridos que se han pasado a esta categoría de los engañadores: «los que huyendo de sus mujeres, daban en las ajenas».

Los engañados son fundamentalmente hombres. Primero, los que aspiran a enamorarse o los que ya lo están, todos candidatos al matrimonio. Segundo, los casados, es decir los cornudos o los maridillos consentidos. Tercero, los viudos, quienes, después de liberados por la muerte

19 Quevedo, *Sueños*, *op. cit.* (nota 7), vol. I, pp. 133-134 y vol. II, p. 971, nota 110, 112.
20 Quevedo, *Sueños*, *op. cit.* (nota 7), vol. I, p. 150.

de la esposa, vuelven a caer o aspiran a caer en lo mismo, a los que hay que añadir las ingenuas doncellas, frustradas a causa de la honra, frustración que comparten con casi todos los de esta categoría: con los devotos de monjas y con estas últimas, de desesperada lujuria.

Todos los vicios son aludidos y satirizados a través de los tipos de locos, en especial de los engañadores. Tres vicios se llevan la palma. El primero es la lujuria, satirizada por ejemplo a través del tópico del coche que la facilita:

> «A una muy amiga de su coche, pregunté que por qué lo quería tanto, que nunca salía de él, y me respondió que porque tenía cortinas que se corrían. Pudieran muy bien (dije yo) de que no se corre vuestro marido y ella, corriendo, me dejó».

El segundo son la codicia y el interés que mueven a muchos de los embusteros a utilizar el engaño del amor para alcanzar sus deshonestos fines. El tercero es la hipocresía, satirizada en particular a través del tópico de la falsedad del luto de las viudas.

De la condena de los vicios realizada burlescamente se infiere el alcance festivo-satírico del texto, donde lo lúdico se compagina con lo ético para condenar el engaño consustancial al amor, equiparado con una auténtica forma de Locura.

Finalmente, importa recalcar que, en la versión impresa en 1627, la supresión de las irreverentes alusiones en torno a los amores monjiles y a los de devotos de monjas y la larga digresión en alabanza de las virtudes del matrimonio, imprimen al discurso el sello de lo moralizante, dando una intención muy distinta a la obra que, en su versión manuscrita, era pura carcajada y pura burla, sin propósito didáctico; en suma una obra festiva antes que nada.

En su versión manuscrita el texto no desmerecería entre las juveniles obras festivas de Quevedo. En cambio, la alabanza del matrimonio convierte la versión impresa en sátira de todos los comportamientos que transgreden el modelo del amor legítimo, basado en este sacramento. De manera paradójica, desde el momento en que la obra, alterada, se imprimió en 1627 en los *Sueños*, dejó de parecerse, al menos en lo que se refiere al tema del matrimonio, a una obra de Quevedo, y éste quedó convertido, una vez más, según sus propias palabras, en «hijo de sus obras y padrastro de las ajenas[21]».

21 Véase «Memorial pidiendo plaza en una academia, con las indulgencias concedidas a los devotos de monjas», en Quevedo, Francisco de, *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1987, p. 101.

De cómo Tirso se ríe del río Manzanares

Luis Vázquez Fernández

> «También se les hizo a las almas su banquete, pues a los oídos les ministraron platos de músicas diestras, ya profundas y ya alegres, entre las cuales me acuerdo se cantó este Romance».
>
> Tirso: *Cigarral tercero*

Es conocida la vena jocosa del Maestro Tirso de Molina, tanto en sus obras teatrales como en sus llamadas misceláneas. En ellas el gracioso es siempre un personaje inolvidable. Mucho más agudo que el mismo Lope, Tirso logra hacer de esta figura un símbolo de la contemplación humorística de la vida, en sus variadas peripecias y permanentes contradicciones. El sano humor que las obras tirsianas rezuman —incluso en situaciones dramáticas o trágicas— las convierte en tragicómicas, y es factor de equilibrio que elimina crispaciones o tentaciones masoquistas. En ocasiones, el humorista llega a ser la conciencia crítica —desde el humor con amor— del protagonista, o el ángel benévolo que nos distancia, generosa y liberalmente, del abismo presentido. Otras veces nos identifica con la faceta pasajera, provisional y ligera, superficial incluso, del acontecer vital.

En el Maestro Tirso de Molina hay siempre ese guiño entre malicioso y cordial, con el que nos sentimos cómplices, y a través del cual presentimos el gran remanso sereno de la vida de un hombre que supo poner su mejor ingenio creador al servicio de la Villa y Corte de Madrid, su «Patria» nativa, con proyección universal. El tema madrileño aparece en multitud de comedias suyas. Su amor a Madrid se conjuga en él con una fina y muy sutil actitud crítica ante lo «babilónico» cortesano, y ante aquellos paisajes o paisanajes menos buenos, o decididamente mediocres, y, por ende, criticables.

Además del teatro, en *sus obras misceláneas y* poemas se destaca el ascua *brillante* del permanente chispazo humorístico. Lo mismo en *Cigarrales de Toledo* (Madrid, 1624), que en *Deleytar aprovechando* (Madrid, 1635), reaparece siempre la sonrisa amplia del fraile de la Merced, sencillamente genial y competidor con Lope, Góngora, Quevedo y Calderón —desde su singularidad propia— en calidad creadora. Y todo

ello por encima de envidias que, en más de una ocasión, «procuraron malograr los honestos recresos de sus ocios»[1].

El río Manzanares se secaba con los calores del estío madrileño. Esto dio pie a que viajantes a la Corte, y poetas que en ella vivían, lo hicieran objeto de sus sátiras, críticas y humoradas. Sobre todo desde que se construyó sobre su cauce la Puente Segoviana por Juan de Herrera. Señala un autor conocido cómo el embajador alemán Juan de Rhebiner dijo, en cierta ocasión, que era «navegable a caballo y en coche por espacio de cuatro o cinco meses»[2]. Otras ocurrencias de la época: «Había que vender el puente para comprar el agua del río seco». O incluso: «Este puente espera al río como los judíos al Mesías»[3]. Lope había hecho hablar al río quejándose al puente de haberle quebrado una costilla[4], y el gran Góngora romanceó: «Enano sois de una puente / que pudierais ser marido, / si, al besarla en los tres ojos, / la llegarais al tobillo. / Al tobillo, mucho dije, / a la planta apenas digo...»[5].

Pues Tirso, ya antes, había hecho su jácara en labios del personaje Quintana, en su polimorfo *Don Gil* de *las calzas verdes:*

> Ya que nos traen tus pesares
> a que desta insigne puente
> veas la humilde corriente
> del enano Manzanares,
> que, por arenales rojos,
> corre, y se debe correr,
> que en tal puente venga a ser
> lágrima de tantos ojos (Acto I).

Así que esta lágrima —el Manzanares— de tantos ojos —la puente de Segovia— se desliza y se avergüenza, según Tirso, por la desproporción entre una sola, diminuta lágrima, y la multitud de ojos, entreverando una bisemia transparente.

Es significativo que, en una obra toledana como lo es *Cigarrales de Toledo,* —donde la ciudad imperial se enaltece con los sintagmas solemnes de «Emperatriz de Europa, Roma segunda y corazón de

1 Así lo confiesa a Julio Monti, en la dedicatoria de su *Tercera Parte de Comedias*, Tortosa, 1634.

2 Deleito y Piñuela, José, *Sólo Madrid es Corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 77.

3 *Op. cit.* (nota 2), p. 78. Frase de Alcide de Bonnecase, cita recogida ya antes por García Mercadal, *España vista por los extranjeros,* Madrid, Biblioteca Nueva, [s. a.] vol. III, p. 148.

4 Vega Carpio, Félix Lope de, *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos (1634).*

5 Romance de 1619, en *Obras poéticas de d. Luis de Góngora*, ed. Raymond Foulché Delbosc, New York, The Hispanic Society of America, 1921-1970, reimpr. vol. II, p. 312.

España»— no pueda olvidarse de Madrid. Ya en el comienzo mismo confiesa algo que le agradecemos, por disipar posibles dudas, entre no pocas que han existido sobre sus orígenes familiares, e incluso sobre su mismo lugar de nacimiento. Por si alguien sigue creyendo, a estas alturas, que es natural de Molina de Aragón, sépase que fray Gabriel Téllez, el Maestro Tirso de Molina, afirma tajantemente haber escrito esta obra, ofreciéndonos sus datos de identidad: «Natural de Madrid». En la obra sobre doña María de Cervellón, fragmentariamente conservada, volverá a reconocerse como «hijo de Madrid y de su coronada Villa».

Pues bien, uno de los romances más risueños y llenos de encanto, admirable para ser cantado, es el que dedica al río Manzanares. Tirso va a insistir aquí en la línea tópica y típica, crítica e irónica, riéndose del orillado río «que es, en Madrid, el valle de Josafat: / Manzanares, aquel río / cuyas corrientes están / tan sin carne, que parece / esqueleto de cristal», que dirá Jacinto Polo De Medina. Y Quevedo calificará como «arroyo aprendiz de río», «con dos charcos por muletas», en aquel otro romance intitulado *Descubre Manzanares secretos de los que en él se bañan*. Pero, más tarde, en otro romance descriptivo, escrito en su prisión de San Marcos (León), hacia 1641, va a retomar las mejores imágenes tirsianas, dándoles la vuelta o convirtiéndolas en negaciones, como he demostrado en un viejo trabajo[6], y como más adelante señalaré.

El romance tirsiano, pues, precede, en muchos años al de Quevedo, quien, además, dejó su poesía inédita, y tan sólo figuró en copias de amigos. Sí le precedió Góngora en escribir —que tampoco en publicar—, sus dardos al Manzanares. En otro romance, salido de su pluma hacia 1619, dirá que ella es «corvillo / del polvo canicular» en que se convierte el madrileño fluir, a quien harán un día «Marqués de Poza en Estío...»[7].

Y, a mi juicio, este romance que Tirso incluye en sus *Cigarrales* (Madrid, 1624) no sólo no tiene nada que envidiar a los gongorinos y quevedianos, sino que es superior en expresividad, gracejo y fluidez. Destacaré apenas algunos versos más sobresalientes. Mientras los romances de Góngora y de Quevedo están rimados en *í-o*, coincidiendo en el mismo sonsonete del asonante, el de Tirso lo hace en *e-o*. (¡Este «río» gongorino-quevediano se convierte en Tirso en «reo»!); está estructurado en 30 estrofillas de cuatro versos, lo que da un total de 120 versos asonantes. A través de ellos percibimos toda la ironía burlona del contemplador de esta corriente ¡tan corriente! Quien lo canta es

6 Vázquez, L., «Cuando Quevedo bebe en Camoens y en Tirso de Molina», *Estudios*, 136 (1982), pp. 97-102.

7 Góngora, Don Luis de, *Delicias del Parnaso...*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1634, fol. 43v.

Paracuellos, uno de los seudónimos, junto con *Gil Berrugo de Texares*, que utiliza cuando se trata de poemas humorísticos: así, por ejemplo, en *Deleytar aprovechando.* Yo estoy convencido de que el pretendido sobrino de los prólogos a sus Partes de Teatro, *Francisco Lucas de Ávila,* es asimismo un seudónimo más del fraile, que oculta allí su personalidad, cuando ya le habían descubierto como «El Maestro Tirso de Molina», y quiso publicar una selección de piezas teatrales, cuando tal cosa también estaba prohibida, después del conocido «Dictamen» de la *Junta de Reformación* (1625), que pretendía que su Majestad Felipe IV le redujera al olvido.

Este romance, que se supone cantado, va dedicado *a las niñas de Alcorcón,* que van reuniéndose —según finge el poeta— para el baile bajo el olmo, en la tarde estival. Tirso comienza contando y cantando cómo se fue a dar un paseo por la puente segoviana, en agosto «de Rioseco»,

> La que, haciéndose ojos toda
> por ver su amante pigmeo,
> se queja dél porque ingrato
> le da con la arena en ellos.

La misma puente, femeninamente, se queja de su amante pigmeo. Esta visión o imagen visionaria de Tirso nos introduce de lleno en la *tonalidad* de su específico cantar. Notemos cómo usa un vocablo, «pigmeo» muy posiblemente introducido definitivamente por él, ya que aparece también en otros poemas de *Deleytar,* a pesar de que Corominas lo date en fecha tardía. ¡Es evidente que manejó poco a Tirso!

El Manzanares queda, pues, ya de entrada —visto desde arriba— como un enano pigmeo, tan pequeño como feo. ¡Cómo se queja, con razón, la puente, bella y grande, su gentil enamorada, al recibir en sus abiertos ojos, redondos como lunas azuladas, arena en vez de amplias miradas, aunque fuesen de lágrimas bañadas! ¡El Manzanares «es sólo un casco de espejo», y no permite que se mire en él, sino apenas como «dama pobre»!

Aunque cambie su mirada hacia la anchura, únicamente ve sus «grigüescos» o «gregüescos», esos calzones muy amplios, pero «de ojetes lleno el jubón». Su amante es como un pícaro desharrapado: «no trae más que una cinta en los grigüescos». Las imágenes conceptuales se van esfumando, evaporando, y transformando sucesivamente, como en un caleidoscopio poético, en visuales, sensóreas y afectivas. La personificación del río Manzanares en figura de pícaro enamoradizo cesa un instante, para volver a la pétrea realidad. Era un día festivo cuando el poeta pasó

por esa «puente de anillo» —cuyo nombre carece del caudal que debería corresponderle—, por el placer del paseo, «aunque pudiera a pie enjuto / vadear su mar bermejo», nos dice aludiendo al paso histórico de la liberación de los israelitas, al salir de la opresión de Egipto: ¡Tan poca cosa era el líquido elemento, color terrero apenas, estancado, encharcado, bajo la mirada absorta de la puente! Es entonces cuando la risa del poeta nos contagia lograda, en su aliteración:

> Reíme de ver su río,
> y sobre los antepechos
> de su puente titular
> no sé si le dije aquesto:
> «No os corráis, el Manzanares;
> mas ¿cómo podréis correros,
> si llegáis tan despeado
> y de gota andáis enfermo?».

Siguiendo el curso del romance, Tirso juega, verbal y metafóricamente, con las sensaciones, con los conceptos, con los vocablos. Su sentido *lúdico* de la poesía es aquí claro e insistente. El hallazgo verbal logra que la invención de las expresiones poéticas mantenga en el lector esa sensación de fresca novedad, dentro del artificio conceptual buscado y rebuscado, en una dinámica permanente: ¡Fluye la poesía, ya que no el agua del Manzanares!

La genialidad de un poeta —como en este caso Tirso— reside y consiste en encontrar siempre, graciosa, originariamente, lo que pretende, la protopalabra que va traspasada de hilaridad. El río madrileño se nos presenta ahora *enfermo de gota*. La *densa* palabra tiene su doble, su valor bisémico y a veces multisémico, pues gota es la partícula de agua, y, a la vez, el mal que produce paralización e hinchazones dolorosas. Por eso el Manzanares llega verdaderamente «despeado» a Madrid; durante el verano trae sus pies maltratados, y no puede correr, ¡y «se corre», vergonzantemente! Ya sugerí antes que Quevedo recoge esta misma imagen tirsiana —los poetas suelen leerse unos a otros, y las mutuas influencias desencadenan nuevas formas propias que desvelan su origen—, y se expresa así: « Al revés de los gotosos, / ya no se mueve estantío; / pues de no gota es el mal / de que le vemos tullido». Niega Quevedo lo que afirma Tirso, pero de él depende. (Lo mismo había hecho ya en su loa *Efectos del amor y los celos*, escrita para la comedia de Tirso *Amor y celos hacen discretos*, representada por Pedro Valdés en Sevilla, en 1615, homenaje a Tirso, con toda probabilidad). ¡No olvidemos que ambos son contemporáneos: se llevan solamente un año! También aquí la originalidad de Quevedo consiste en «desmentir» lo que

afirma Tirso, lo cual es una manera de mostrarse original a partir de los hallazgos de los demás. Así lo reconoce, de alguna manera, Blecua cuando afirma: «Es bien sabido que don Francisco de Quevedo acudirá con mucha frecuencia a los calcos de frases hechas, sacándolas de quicio»[8]. En un momento de su loa dice: «la comedia que os hacemos, / contra justicia, se nombra: *Amores y celos hacen / discretos.* Razón impropia. / Amor y celos no hacen, / que deshacen cuanto topan: / él, vidas con su deseo, / ellos, con venganza, Troyas». (Quevedo sigue su lógica de amante; Tirso su idealización sapiencial, paradójica).

Está claro que Tirso influye, en ocasiones, en Quevedo. En estos casos, muy directamente.

Sigamos viendo cómo las imágenes tirsianas siguen proliferando: El Manzanares no sólo padece mal de gota, sino también *mal de orina.* Sus riñones están llenos de piedras areniscas, síntoma de su caducidad:

> Según arenas criáis,
> y estáis ya caduco y viejo,
> moriréis de mal de orina
> como no os remedie el cielo.

La expresión popular «como el cielo no lo remedie» adquiere aquí una nueva pregnante significación: sólo el cielo puede hacer un milagro, sólo desde arriba —desde las nubes— puede venir el agua salvífica. Mientras, la triste realidad es que se presiente el final trágico:

> Y en fe de aquesta verdad,
> azadones veraniegos,
> abriendo en vos sepulturas,
> pronostican vuestro entierro.

Estos «azadones veraniegos», que están noche y día en su faena impertérrita de abrir sepulturas, vuelven a ser imagen que sorprende a Quevedo, quien —una vez más— copia literalmente a Tirso en su romance: «Con azadones y espuertas, / son gabachos y coritos / sepultureros del agua / en telarañas de vidrio». Quevedo complica la nítida imagen tirsiana, muy lograda: Los mismos calores estivales son los azadones que preanuncian la muerte y entierro del río. Para Quevedo son las figuras de los bañistas, que se le figuran rústicos gabachos o montañeses, las que cumplen la misión de sepultar la poco agua en que se mueven.

8 Quevedo, Francisco de, *Poesía original,* ed., introd. y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996, p. XXX.

¡Tirso tiene aquí la primicia de la imagen y su más lírica y nítida expresión!

Queda el agua del Manzanares *apostillada* por sus líneas de arena y *escoliada* por el Jarama generoso. El mismo rey Felipe, al verlo tan quebrado, le puso *un braguero de piedra:* esa es la función imaginaria de la puente de Segovia. Puede llamársele *venerable* por su calvicie, a la vez que por su hernia, signos ambos de decrepitud.

Una nueva relación conceptual hiere la imaginación creadora tirsiana y se traduce en imagen expresivamente poética: el río es como un mal estudiante que únicamente sigue *su curso* en invierno, evaporándose durante el estío. Por eso sus cuadernos —sus márgenes— están llenos de afrentas, por haber perdido el tiempo en palabrerías vanas, ociosas e inútiles, en los corrales... Tirso —que no pasó por las aulas universitarias, ni de Alcalá ni de Salamanca—, conocía muy bien, sin embargo, la vida estudiantil: Sus profesores mercedarios, en Guadalajara y en Toledo, eran algunos catedráticos de ambas universidades, y él fue, en los colegios internos de la Merced, un excelente estudiante y un gran profesor: Lector, Presentado y Maestro, títulos que otorgaba la Orden a quienes leían clases y habían mantenido disputaciones académicas, escolásticas, ante los capitulares: «Como Alcalá y Salamanca, / tenéis (y no sois Colegio) / vacaciones en verano / y curso sólo en invierno. // Mas, como estudiante flojo, / por andaros en floreos, / del Sotillo mil corrales / afrentan vuestros cuadernos...».

Llegados a este punto de su discurrir poético y jocoso, Tirso pretende hablar en serio, y, dejando las gracias del río, hará *sátira* política. Si el Manzanares anda rondando el Palacio, si sale al paso a los Reyes, si rindió servicios en la Casa de Campo, si riega flores y frutales, ¿cómo no logró todavía favores regios, a estas alturas de su carrera política? El poemilla se carga de intencionalidad crítica y adquiere el sentido de una *alegoría.* Hipócrita y macilento (palabra introducida por Tirso, aunque Corominas la feche en 1640), anda dejándose ver de la Corte este deslucido Manzanares. No olvidemos que serían muy frecuentes los paseos de la Nobleza y familia Real, en sus carrozas, por las orillas del Manzanares. Así, en 1626, cuando el Cardenal legado Francesco Barberini llega a Madrid, por ejemplo, sale a dar un paseo por las márgenes del Manzanares. Su relator Pozzo recoge los dichos chistosos que sobre el río madrileño corrían de boca en boca: «O venda la puente, o compre río». Y aquel otro: «Este escaso río es la delicia de Madrid... Por lo general el agua no suele llegar a la rodilla, y este año, por la sequía, aún menos, por lo que, sin hacer una hoya, difícilmente pueden bañarse...»[9]. Sigue Tirso, en su personi-

9 Lo cita Simón Díaz en su publicación sobre la llegada a Madrid del legado italiano Barberini.

ficación del río, viéndolo como cortesano cobarde: «Un siglo y más ha que andáis, / hipócrita y macilento, / saliendo al paso a los Reyes, / que tienen gusto de veros. // Alegar podéis servicios; / díganlo los que habéis hecho / en esa Casa de Campo, / sus laberintos y enredos». Gracias, pues, al Manzanares —a pesar de todo, más lleno de bromas que de agua—, Madrid, con el Buen Retiro y La Casa de Campo, tenía lugares de expansión y regocijo, de frescor y de atracción para nobles y visitantes. Los «artificios» del Manzanares no tenían que envidiar a los del Tajo y su Juanelo. Los árboles frutales bordean sus orillas, ofreciendo también «flores pancayas». ¿Cómo no recibe el premio de los favores hechos a la Monarquía este Manzanares, humilde y fiel servidor? «¿Qué es la causa, pues, mi río, / que tantos años sirviendo / no os den siquiera un estado / que os pague en agua alimento?». Este «mi río», con su carga afectiva evidente, revela al Tirso madrileño, amante de su villa natal, e incluso de su río, aunque Toledo haya sido con él más magnánimo. En este año en que escribe *Cigarrales* comenzaba el reinado de Felipe IV, aunque de hecho el verdadero gobernante fuera Olivares, según lo expresa lúcidamente Quevedo. Se consolida el régimen de los «validos» y del poder autoritario del joven rey, con el interés de los privilegiados. Los versos siguientes tienen mucha intención concentrada: «Pedidle al Cuarto mercedes, / que otros han servido menos / y gozan ya más estados / que cuatro pozos manchegos». La hegemonía española, por estas fechas, se dejaba sentir en Europa y en el Nuevo Mundo, aunque ya empezaba a vislumbrarse el *canto de cisne* de la Monarquía absoluta. Tirso denuncia excesos. Si no se es ambicioso, pero se anda murmurando, como hace el Manzanares, no hay coherencia. Por eso Tirso se atreve a decir:

> ¡Ánimo, cobarde río,
> quebrantad vuestro destierro,
> y, pues rondáis a Palacio,
> entraos una noche dentro!

¿No ha sucedido, acaso, lo mismo con las fuentes de madrileñas, esas «que han ganado con sus cuerpos / (como damas cortesanas) / sitios en Madrid soberbios? Ahora se colocan ante plazas y templos, «adornadas de oro y piedras». Pero no debían de presumir demasiado, pues no hace mucho que andaban «por las calles de Madrid / a la vergüenza, en jumentos».

El poeta interrumpe aquí su monólogo en presencia del Manzanares, pues siente sed, hablando tanto de agua, y se contenta con beber de los pucheros de Bertol, que llega ofreciéndola fresca y grata al paladar. Si Berceo pedía por sus versos declamados *un vaso de buen vino*, Tirso sólo exige un sorbo de agua clara.

En suma: Con este romance burlesco al Manzanares, Tirso de Molina ha rendido tributo de simpatía, jovial y burlonamente, a *su río*, y así ha contribuido a la permanencia de los poemas tópicos madrileños. Su verso rezuma gracejo y buen humor, ironía sutil y sátira política. La *cultura urbana* del barroco queda reflejada en este poemilla de Tirso, pero aquí su verso —como en el teatro— se revistió de *socarrona ironía* aludiendo a la corte del joven rey Felipe IV y a su valido, por quienes sentía mínima simpatía. Naturaleza y arte, campo y ciudad, lírica y sátira, se entrecruzaron y formaron una unidad compacta. El Maestro Tirso de Molina se ríe del río Manzanares y de los que cortejan la Corte, pues pretende desentrañar la realidad profunda, oculta bajo las apariencias, en sus «estancias de amenidad», como calificó Lope a sus fabulaciones de *Cigarrales de Toledo*.

Entre las ruïnas de su vuelo (de la melancolía en Faetón)

Martha Elena Venier

Para Agustín Redondo

En su comentario al soneto doce de Garcilaso[1], Francisco Sánchez dice, sin añadir más, sin siquiera tocar dos puntos complicados de esos tercetos cuyas anécdotas despacha en un par de frases: «toca la fábula de Ícaro y la de Faetón, que por ser vulgares no las cuento»[2]. Herrera, en cambio, no sólo se explaya a gusto, sino que también explica las partes oscuras de los tercetos y presenta dos composiciones suyas, en una de las cuales junta los dos mitos y pone un terceto con el que reivindica para ambos la fama que les trajeron sus oscuras caídas:

> Pues de uno y otro eterna es la osadía
> y el generoso intento, que a la muerte
> negaron el valor de sus despojos[3].

Lo mismo Arguijo, para Faetón, y de manera más directa:

> Pudo quitarte el nuevo atrevimiento,
> bello hijo del Sol la dulce vida;
> la memoria no pudo, qu'extendida
> dejó la fama de tan alto intento[4].

Y también el remate del extenso canto de Villamediana,

1 El que empieza «Si para refrenar este desseo...», y dice en los tercetos, «¿qué me ha aprovechar ver la pintura / d'aquel que con las alas derretidas, / cayendo, fama y nombre al mar ha dado, // y la del que su fuego y su locura / llora entre aquellas plantas conocidas, apenas en el agua resfriado? El verso que da título de esta ponencia es el quinto del soneto 65 de Góngora en la edición de B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969.

2 Prescindo aquí de la simbología angélica, los ángeles caídos que llevan consigo las luminarias. Prescindo también de la comedia de Calderón, cuyo desenlace artificial y su Júpiter piadoso salen del tema de este trabajo.

3 Ed. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1976.

4 Soneto IV de la ed. de S. Vranich, Madrid, Castalia, 1972.

> Cayó Faetón de la mayor altura, [...]
> a sobrado valor, faltó ventura,
> pero no faltó a su muerte fama eterna.

El origen de esta fama «a pesar de» puede ser el epitafio inscrito por las náyades —«el error de Faetón fue enorme, pero también grande su temeridad»: *Hic situs est Phaeton currus auriga paterni / quem si non tenevit magnis tamen excidit ausis*—, y, por esa misma fama no es de extrañar que Faetón aparezca, a veces, inserto como de paso, sin que medie explicación, sobreentendido[5]. Hay épocas en las que el mito se frecuenta, quizá por su naturaleza, cuando el ánimo individual y el colectivo sienten la inminencia de alguna catástrofe; no por otra razón, creo, abundó en la literatura de los Siglos de Oro y decayó en los siguientes, cuando los ánimos estaban más serenos —o más embotados—. También, el nombre, eufónico por lo demás, que evoca esplendor y brillo, sirve con su carga de tragedia, para traer, en cualquier oportunidad, una lección moral poco olvidable: la ambición y sus consecuencias. De ahí que buena parte de los que han escrito sobre el tema, ya sea en verso o prosa, conviertan el infortunio de Faetón en un corolario resumido en el verso de Aldana, «que por mucho subir cayó tan bajo»[6]. Y los versos del capitán no son mala muestra de todas las amplificaciones de tipo moral ejemplar o amoroso que en la narración de Ovidio son consecuencia y no razón:

> Triste pienso cantar de ti, Faetonte
> y hago un duro ejemplo de mí mismo,
> pues al tuyo y el mío fue un mismo ejemplo,
> una misma caída un mismo daño.

Y en general, por donde se busque, salvo quizá una que otra línea alegórica, los calificativos, que no abundan, comparten significados: desvariado, audaz, ciego, loco, temerario.

Todo lo poetizado, salvo lo elemental de la historia, se desentendió o desprendió de la mitografía, que recoge historias casi idénticas en culturas distintas a la griega, y ve en ellas un elemento naturalista en el que la imagen coincide con la puesta del sol, y la caída de Faetón es sím-

5 Góngora, por ejemplo, en el segundo terceto del soneto «Ya besando unas manos cristalinas»: «Si el cielo ya no es menos poderoso, / porque no den los tuyos más enojos, / rayos, como a tu hijo, te den muerte».

6 Lara Garrido, J., ed., *Poesías castellanas completas,* Madrid, Cátedra, 1965, p. 148 y ss.

bolo del crepúsculo[7], aunque, lexicalizado el nombre, tanto puede ser el ocaso como la aurora, lo primero, por ejemplo, en un verso del canto segundo de la *Farsalia* —«cuando Faetón, conduciendo por el camino desviado el día declinante»—, lo segundo en uno de Virgilio —*...nonaque serena auroram Phaetontis equi iam luce vehebant*—[8].

Aunque lo espectacular del mito es la caída, la secuencia con episodios clásicos de la narrativa folklórica no tiene misterios: pasamos de la duda a la búsqueda, de ésta a la confirmación, y, en consecuencia, a la caída; de aquí al prolongado duelo (*nam morem fecerat usus*, comenta Ovidio, *Metamorfosis*, II, v. 345, sin más explicación), la transformación de las hermanas y, en la misma línea, la más desprendida en el relato, pero como símbolo la más ligada, del cisne.

La violencia del destino de Faetón contrasta con los demás, pero éstos, en otro tono, no son menos trágicos. En una historia tan lineal lo importante es, por un lado, su amplificación —los poemas de gran aliento— o, si no se opta por ella —composiciones breves—, su concentración en algún punto; pero aún es estos casos, cuando un aspecto adquiere relieve, tácitamente está sostenido por toda la historia.

Revisando las composiciones más enjundiosas en español, y de vuelta a los calificativos enumerados arriba, que acompañan a Faetón, me pregunté si, presciendiendo de la narración clásica a las que todas se someten, habría algún matiz inadvertido por la crítica sometida a la letra del verso en su interpretación. Tropecé entonces con una frase de Robert Burton, oxoniano, quien, dedicado satisfecho a su ocio y armado de su cultura clásica, enciclopédica, escribió en el siglo XVII *The Anathomy of Melancholy*: «The charioteer is run away with, nor does the chariot obeys the rains»[9]. Éste es el final, el carro que no obedece las riendas, de una serie de perturbaciones que, como la gota en la piedra, penetran la mente y convierten la melancolía en enfermedad. Nada en la figura de Faetón delata al melancólico, enjuto y oscuro, mentón en puño, mirada distante; a la inversa, en el verso de Soto de Rojas, más parece hijo «del Sol que de Climene», «breve el rostro, la frente despejada, / aspecto ardiente, rizos sin decoro, / del fuego indicios, presunción del oro»[10].

El genio del melancólico está sujeto a tal cantidad de matices (y eso sin contar la bilis negra y otras variantes de naturaleza clínica) que, po-

7 Nagy, Gregory, *Greek mithology and poetics*, Cornell, University Press, 1999, p. 236.

8 *Eneida*, canto V, vv. 104-105.

9 Cito por una edición peculiar de Kessinger Publishing Company, Montana, dentro de una colección de «rare esoteric book». La ortografía está modernizada lo suficiente como para tentar a un público amplio; en resumen, un producto milenarista de bajo costo.

10 *Los rayos de Faetón*, eds. G. Cabello y J. Campos, Málaga, Publicaciones de la Universidad, 1996, estrofas 11-12.

dría decirse, uno saca al otro; pero en Faetón predominan algunos entre los que destaca la melancolía de la mente, su dolor secreto, su tristeza, su imaginación, la cual, dice Burton, «by misconceiving or amplifying, presently communicates to de heart, the seat of all affection». Y así, la causa principal de todas las angustias es la imaginación que se dispara o entorpece, la que altera y confunde el espíritu, los humores que se alojan en el ánimo y lo aflojan. Sólo en el que predomina la razón, sólo el que está libre de pasiones evita las miserias de la melancolía pero, concluye Burton, «no mortal man is free from these perturbations».

En el resto de los personajes dominan también las perturbaciones de la mente, comparten el dolor, la tristeza, y llevan hasta el extremo la amplificación. Como en todo relato con matices folklóricos, la tríada cierra el círculo, y en éste el hilo narrativo se estira, incluso cuando podría haber terminado con el epitafio elocuente de las ninfas. Es la mejor manera acrecentar o confirmar la melancolía, sino con dos estampas emparentadas, aunque independientes, a tal punto que si en una recreación del mito se comenzara a la inversa, desde el lamento y la transformación de Cigno, los símbolos del mito cambiarían de contenido y la melancolía sería, sin su complicada tramoya, nada más que dejarse llevar por el dolor y prescindir de la memoria, lo que ocurre con las partes restantes de la tríada.

«En álamos mudadas las docellas» es verso de Aldana; «álamos siempre verdes» es de Villamediana. Como símbolo, el álamo —en el que, todos coinciden, termina por sombrear las orillas del Erídamo— es huidizo, y carece de los matices más definidos del cisne. Una rama de álamo coronó la cabeza de Hércules, pero eso es circunstancial. Más importante es que, como símbolo de la vida, el haz de sus hojas sea oscuro, mire al sol y represente el fuego, y que su envés signifique luna y agua. Pero la poesía prescinde aquí de la mitografía. Así pues, ascendiendo la secuencia en procura de la melancolía, sin forzar mucho la nota, se representa en el prolongado duelo y en la transformación puesta en el soneto de Góngora:

> Verdes hermanas del audaz mozuelo,
> por quien a orilla el Po dejastes presos
> en verdes ramas ya y en troncos gruesos,
> el delicado pie, el dorado pelo.

La metamorfosis lenta hasta las «fertilísimas lágrimas sabeas» —que en lo espacial extenderían la narración por motivos imprevistos hasta la Arabia Felix, según un verso de Villamediana— harían de ésta, opina Gallego Morell, la estampa más poética del mito. Pero, volviendo a

Burton, en los espíritus que vuelan hacia el corazón por canales secretos, si predomina la tristeza hay gran melancolía de la sangre, que priva de sentido y de movimiento. La tristeza es «an inseparable companion, the mother and daughter of melancoly, her epitome, symptom and chief cause». Dentro de la secuencia compasiva que transforma para acabar con el dolor —Faetón en cenizas, Cigno en el cisne—, las hermanas se consumen sin viaje accidentado, sin canto.

Es natural que el cisne cierre la secuencia. Dentro de la complicada simbología del ave de Apolo hay una serie de variantes que interesan: «La relación cisne/arpa, dice Cirlot, que corresponde al eje agua/fuego denota melancolía y pasión, autosacrificio, el camino de lo trágico y el martirio»... y además, «así como el caballo lleva en el día el carro del dios Sol, el cisne regresa con él sobre las aguas en la noche»[11]. Pero es, de la tríada, el que falta más. Soto de Rojas no lo menciona, pero Villamediana le destina una de las octavas del final:

> Canora, al bien ardido, voz le debe
> el que será su cándido registro,
> plumas batiendo de animada nieve
> en los undosos senos del Caístro.
> Agua, si tierra no, le será leve,
> y Cygno, ya no rey, sino ministro
> hoy fúnebre al hermano fulminado
> sufragio es puro, sacrificio alado.

Sobre ésta dice Gallego Morell, en *El mito de Faetón en la literatura española*[12], que sólo los tres últimos versos corresponden al cisne; manera de leer, supongo, porque, sin elucubrar mucho, el ave se anuncia desde el primer verso con la «voz canora» y «su cándido registro», de modo que en los cuatro primeros la transformación es un hecho consumado, situado ya, con «plumas batiendo de animada nieve», en su medio, el «undoso Caístro». En la versión de Aldana, personal traslado de Ovidio al español, la descripción se extiende hasta que Ciño queda «todo diferente de sí con ser el mismo». No sería suficiente convocar la melancolía para reunir en su derredor esos destinos si no brotara, en los numerosos versos que los contienen, ese ánimo peculiar que domina la mente, los consume y es «continual night, profound darkness... a battle that hath no end...».

11 *A Dictionary of simbols*, Nueva York, Philosophical Library, 1976, *s.v.*

12 Gallego Morel, Andrés, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1962.

Voces desafinadas: sobre los extranjeros en el teatro breve del siglo XVII

Pavlina Vesselínova Pavlova

En el bullicioso universo del teatro breve español del seiscientos aparecen con frecuencia personajes de distintas etnias, regiones o naciones, caracterizados habitualmente, entre otros rasgos, por sus ridículos y convencionales modos de expresarse en castellano o en algún idioma «extranjero». Si bien rara vez llegan a ser protagonistas, constituyen un importante resorte de la comicidad[1], creando además en el auditorio de la época un sentimiento de superioridad frente a quienes mostraban semejante torpeza verbal[2].

De los más de treinta tipos principales del entremés, descritos por Emilio Cotarelo[3], ocho caben dentro del objeto de nuestro tema. Aunque no menciona tipos cómicos tradicionales como el moro, el morisco o el vizcaíno, ni tampoco la figura del italiano, mientras sí incluye la del flamenco, que no se prodigó especialmente en el ámbito entremesil, el ilustre estudioso aporta una primera síntesis de rasgos y funciones propios de los personajes extranjeros más frecuentes.

En su importante trabajo sobre las piezas dramáticas cortas, Henri Recoules establece un total de dieciocho categorías de extranjeros, provincianos y representantes de minorías étnicas[4], incluidos entre ellas el castellano y el indiano —figuras que no nos planteamos estudiar— ad-

1 Según Hendrix, William Samuel, *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama*, Columbus, The Ohio State University Studies, 1925, p. 4, estos personajes pertenecen al grupo cómico del tonto.

2 Bergman, Hannah, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, pp. 100-101, y Aubrun, Charles, «Los entremeses de Calderón», en *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano (Oxford, 1978)*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982, p. 70.

3 Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, t. I, pp. CXLVIII-CLV. No precisa la nacionalidad de los buhoneros, tan sólo apunta la mezcla de italiano y francés en que se expresan, dejando entender que eran franceses ya que hace referencia a los escasos conocimientos que de esta lengua tenían los entremesistas.

4 Recoules, Henri, *Les intermèdes des collections imprimées. Vision caricaturale de la société espagnole au XVIIe siècle*, Lille, Université de Lille III, 1973, t. I, pp. 356-371.

virtiendo de la ausencia de catalanes, andaluces, aragoneses, extremeños, alemanes y judíos. Resume el hispanista francés los principales aspectos temáticos, ideológicos y estéticos en la representación de estos personajes, a saber: enfoque burlesco, baja condición social, atribución de vicios que se les achacaban en la vida cotidiana, caracterización lingüística con finalidad cómica e indumentaria ridícula; subrayando el trasfondo social y su deformación caricaturesca.

Como es sabido, buena parte de los tipos tradicionales del entremés primitivo y de los episodios burlescos del teatro español del quinientos —así el pastor bobo, el negro/la negra, la gitana, el portugués, el moro y el vizcaíno—[5], se construyen sobre el motivo central de sus hablas peculiares, que es a la vez su rasgo identificador. El conocido testimonio de Cervantes acerca del arte histriónico de Lope de Rueda viene a confirmar la popularidad de unas figuras entremesiles, caracterizadas precisamente por su diferenciación idiomática y social.

La presencia de personajes extraños a la comunidad cultural castellana se hace aún más variada y frecuente en las piezas intermedias del siglo XVII. A los tipos mencionados se les añade el francés[6], llamado también gabacho o franchote, el gallego, la irlandesa, el italiano, el montañés y el tudesco[7], entre otros, designados a veces tan sólo como extranjeros o por el oficio con que se relacionaba a los naturales de determinado país o región del Imperio: buhonero, esportillero, etc.

El elenco de extranjeros que hemos registrado en nuestro corpus textual, objeto de una amplia investigación en curso[8], asciende a veinticuatro tipos diferentes, tres de los cuales, sin embargo, aparecen en una

5 Hendrix, *op. cit.* (nota 1), pp. 4-27 y 69-73; Weber de Kurlat, Frida, « Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, XVII, 2 (1963), pp. 380-391; Canonica, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 12-22, y Madroñal, Abraham, «El entremés en la época de Felipe II y su relación con el entremés barroco», en Pedraza Jiménez, Felipe y González Cañal, Rafael, eds., *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 137-162. En la *Floresta Española*, de Melchor de Santa Cruz, el tipo del vizcaíno/la vizcaína es protagonista de todo un capítulo, al portugués se le atribuyen algunas de las ideas tópicas divulgadas por la literatura, de forma directa o indirecta asoman también otros extranjeros; a los moriscos y los gallegos, igual que a los vizcaínos y los portugueses, se les caracteriza por su forma de hablar.

6 Sin olvidar la *Tinellaria* de Torres Naharro; sobre los personajes franceses y el empleo de la lengua francesa en la literatura española del XVI, *cfr.* Hendrix, *op. cit.* (nota 1), p. 23, y Canonica, *op. cit.* (nota 5), *ibíd.*

7 Un antecedente es el tudesco que habla latín en *Tinellaria*, *cfr.* Hendrix, *op. cit.* (nota 1), pp. 23-24.

8 Se trata de la tesis doctoral que estoy realizando bajo la dirección del profesor Javier Huerta.

sola ocasión y difícilmente se les podría considerar como una categoría (un boloñés, un maragato, un napolitano); otros dos, además, se presentan tan sólo en la modalidad de fingidos (un griego fingido, un persiano fingido); mientras que a otros no se les identifica más que como extranjeros o forasteros.

El repertorio estudiado comprende unas doscientas piezas de más de cuarenta autores, desde Simón Aguado hasta Antonio de Zamora, localizadas en fuentes impresas entre 1605 y las primeras décadas del siglo posterior, así como en algunas fuentes manuscritas. En cuanto a la distribución numérica de estos personajes, se observa una mayor presencia de gallegos, negros, portugueses, franceses, moros, gitanos, italianos, vizcaínos y montañeses, frente a la bastante reducida de valencianos, indios, alemanes —llamados «tudescos»—, flamencos, irlandeses, asturianos, ingleses y otros. Además, no todos son extranjeros de veras, hay quienes fingen serlo para salir de algún aprieto o burlarse de otro personaje. En cuanto al papel que desempeñan, pocas veces tienen estatuto de protagonistas[9]; habitualmente son secundarios o de apoyo; no obstante, su presencia está marcada por una fuerte teatralidad. Es interesante la tendencia a introducir más de un tipo de extranjero en las piezas: en la mayor parte suelen aparecer dos, tres o hasta un máximo de seis personajes de distinto origen, como en el entremés *Las lenguas*, atribuido a Cáncer. Intervienen de forma individual o por parejas, como es habitual en bailes y mojigangas, a menudo cantan, bailan o tocan algún instrumento.

Conviene recordar que a lo largo de la centuria numerosos extranjeros habitan España, desde banqueros y comerciantes hasta pícaros y mendigos, llegando a formar parte importante de todas las facetas de la vida[10]. Culminaba así una tendencia que, iniciada el siglo anterior y alentada principalmente por motivos económicos, había llevado a ciudades como Barcelona, Zaragoza, Valencia, Sevilla, Cádiz y Córdoba, entre otras, a flamencos, italianos, portugueses, alemanes y, sobre todo, a un gran número de franceses[11]. Sin duda, era la Villa y Corte de Madrid, la tantas veces llamada «Babilonia» por los ingenios de la época, un auténtico her-

9 Interés especial tiene la figura de Juan Francés, estudiada por Madroñal, Abraham, «Juan Francés, vida entremesil de un personaje literario», en García de Enterría, María Cruz y Cordón Mesa, Alicia, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, t. II, pp. 963-969.

10 Domínguez Ortiz, Antonio, *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1996, pp. 17-181.

11 Viñas y Mey, Carmelo, «Notas sobre la estructura social-demográfica del Madrid de los Austrias», *Revista de la Universidad de Madrid*, IV, 16 (1955), pp. 484-496;

videro de gentes, lenguas y costumbres, el lugar adonde afluía el grueso de la inmigración, tanto del interior como del exterior de la Monarquía, y, no por casualidad, escenario predilecto de la mayor parte de obras dramáticas cortas. Así, en el entremés *El casamentero,* de Castillo Solórzano, inserto en su novela *Carnestolendas de Madrid* (1627), el vejete Piruétano, llegado a la Corte en comisión del Nuncio de Toledo, se indigna ante:

> esta más que confusa Babilonia,
> donde concurre variedad de gentes
> de extravagantes lenguas y naciones
> con más extravagantes pretensiones[12].

Un criterio externo para clasificar tan heterogéneos grupos humanos presentes en el teatro breve es el que nos proporciona el concepto de extranjero vigente en la España del siglo XVII. Como ha demostrado Domínguez Ortiz[13], frente a la definición clara y tajante que al respecto ha acuñado el Estado moderno, en aquel Imperio hispánico operaba una triple gradación del concepto: por un lado estaban los peninsulares que no eran oriundos de Castilla; por otro, los naturales de los demás países de la Monarquía; y, por último, los extranjeros *strictu sensu*, hacia los cuales se prodigaba un trato más o menos discriminatorio, según el país del que procedían. Tenemos, por tanto, tres clases de representantes de la categoría del Otro medida desde la perspectiva del etnocentrismo castellano de la época y sus señas de identidad: ámbito geográfico, lengua, etnia, religión y unidad política. En un cuarto grupo, pero igualmente dentro del concepto del Otro, estudiamos a los personajes de minorías étnicas, que tampoco pertenecían a la comunidad cultural castellana, aunque por razones históricas diversas residían en suelo español.

Especial atención, que no podemos dedicarle aquí, merece el problema de las opiniones y reacciones de los españoles ante la presencia de tal variedad de gente[14]. Las posturas no eran unívocas, había una escala

Domínguez Ortiz, *op. cit.* (nota 10), pp. 19-20, y Bennassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, (1ª ed. en castellano 1983), 2001, pp. 97-102. Agradezco al profesor Ángel García los datos que sobre los franceses en Córdoba me ha proporcionado.

12 Cotarelo y Mori, *op. cit.* (nota 3), t. I, p. 303a.

13 Domínguez Ortiz, *op. cit.* (nota 10), pp. 19-20.

14 Según Domínguez Ortiz, *op. cit.* (nota 10), p. 129, el número de extranjeros asentados en España no pasaba de ciento veinte o ciento cincuenta mil personas; la cifra ascendía a medio millón si se tenía en cuenta a sus hijos y nietos, a los moriscos y los judíos, así como a los esclavos y los libertos. Al mismo tiempo la población española era de ocho millones de habitantes.

en la estimación de los diferentes grupos nacionales; sin embargo, como afirma Ignacio Arellano a propósito de los *Avisos* de Barrionuevo, en la sociedad española del seiscientos la figura del extranjero suscitaba una visión negativa, a veces hasta hostil, marcada por las circunstancias históricas y políticas, y acentuada por la intolerancia religiosa[15]. Tampoco eran favorables las actitudes hacia los pueblos considerados «periféricos» desde el centro de la Monarquía[16]. En cuanto a la representación del Otro en el ámbito del entremés, es enfocada desde la estética de constante deformación propia del género, y en línea con el sentimiento xenófobo nada ajeno a la literatura áurea[17]. Como se ha señalado, la risa potencialmente subversiva del teatro breve acaba siendo reconducida a la moral conservadora o transformada en irrisión de ideas y personajes «extraños» a la sociedad[18], entre los cuales se hallaban los extranjeros de dentro y fuera del Imperio.

La nota tal vez más relevante en la configuración de estos personajes —hay también excepciones— es su hablar desafinado, la jerga ridícula y convencional en que se expresan, bien chapurreando el idioma «oficial», bien hablando otro supuestamente extranjero. Numerosos estudios sobre la génesis y las características de estas hablas[19] muestran que en ellas se dan, en distinta proporción y grado de fijación, según el tipo cómico y el uso de cada autor, elementos dialectales, regionales o vulgarismos; incorrecciones fonéticas y/o morfosintácticas en clave humorística; creaciones léxicas de tipo burlesco o juegos onomatopéyicos, similares a la técnica

15 Arellano, Ignacio, «L'Image de l'Autre européen à travers les *Avisos* de Jerónimo Barrionuevo», en Dufournet, Jean y otros, eds., *L'Image de l'Autre européen, xve-xvme siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 265-275. García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, p. 241, se pregunta por las razones de «esa incapacidad del español del siglo XVII para mirar al extranjero de otra forma que no sea la del enemigo». Abundantes testimonios literarios pueden leerse en Herrero García, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, (1928), Madrid, Gredos, 1966, 2ª. ed.

16 Herrero García, *op. cit.* (nota 15).

17 García de Enterría, *op. cit.* (nota 15), pp. 224-227, 240-243, 296-299, y Huerta Calvo, Javier, «Estudio preliminar» a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 44-45.

18 Jammes, Robert, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en Jammes, Robert y otros, eds., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, p.10, y Rodríguez, Evangelina y Tordera, Antonio, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983, p. 25.

19 Existe una amplia bibliografía sobre el habla teatral de moriscos, negros, vizcaínos, portugueses, etc., que, incluidos los recientes estudios y ediciones críticas del género breve, no podría citar aquí. Añado sólo el detallado estudio de Fernández Ortiz, María del Carmen, *El habla de negro en el teatro breve de los Siglos de Oro*, Córdoba, Universidad, 1995.

actoral del *grammelot* descrita por Dario Fo[20]; acumulación de términos de determinados campos semánticos, etc. Tampoco falta un intento de reproducir ciertos rasgos, principalmente fonéticos, al parecer derivados de los modos de hablar reales de algunos de estos personajes, heredados ya en gran parte de la tradición y convertidos en un componente casi tópico de tales jergas. También se incorporan a menudo palabras de una o varias lenguas extranjeras, que a su vez suelen dar lugar a juegos metalingüísticos. Se trata, en fin, de una representación intencionada de las peculiaridades lingüísticas de extranjeros y regionales, en la cual prima la tendencia a destacar su carácter diferenciador y cómico con respecto al castellano general de la época. En las piezas dramáticas cortas, al igual que en la *Commedia dell'arte*, se utiliza la diversidad de dialectos e idiomas con fines exclusivamente cómicos: el Otro queda ridiculizado en función de su habla estereotipada[21], al tiempo que por medio de este habla se le asocia a una determinada condición sociodramática, aunque tal vez no se llega al grado de elaboración de este aspecto esencial de las máscaras italianas. Como señala Frago Gracia[22], en estos personajes tipo se observa el fenómeno de transformación de los tópicos lingüísticos en motivo literario, revelador de una conciencia lingüística colectiva bien asentada.

Por otra parte, el empleo en las obras breves de más de un idioma junto al español, aunque no se trate más que del remedo de lenguas extranjeras, plantea el problema de su comprensión y funciones dramáticas. Estos aspectos han sido magistralmente tratados por Elvezio Canonica en su trabajo sobre el poliglotismo en el teatro de Lope de Vega[23]. Según ha mostrado el hispanista suizo, de acuerdo con la dinámica propia del discurso teatral como comunicación interna —desarrollada en el plano de la ficción— y al mismo tiempo como comunicación externa —orientada hacia el público—, el uso de varios códigos lingüísticos en escena da lugar a un efectista juego basado en la alternancia de comprensión y/o no comprensión medidas a ambos niveles. En las piezas cortas se recurre con frecuencia a la fórmula de incomprensión o malinterpretación interna de lo que al auditorio no le costaba entender, provocando así un seguro efecto cómico.

20 Darío, F., *Manual mínimo del actor*, Hondarribia, Hiru, 1998, 3ª ed., pp. 107-110, 118-119, 126-128.

21 Huerta Calvo, Javier, «Arlequín español. (Entremés y *Commedia dell'arte*)», *Crotalón* 1 (1984), p. 789.

22 Frago Gracia, Juan Antonio, «Tópicos lingüísticos y tipos cómicos en el teatro y en la lírica de los siglos XVI-XVIII», *Philologia Hispalensis*, I, 1 (1986), pp. 85-116.

23 Canonica, *op. cit.* (nota 5).

Vemos que la figura del extranjero en el ámbito entremesil presenta un conjunto de aspectos que se relacionan con problemas de historia de las mentalidades, poética del género, lingüística y sociolingüística histórica, tradición y tópica literaria, preceptiva dramática y teoría de lo cómico de la época, comunicación y recepción teatral, entre otros, además de las referencias históricas, culturales y sociológicas.

Nuestro análisis se centra en la configuración dramática y escénica del Otro (por mínimos que sean los datos al respecto), su función según el modelo actancial desarrollado por el profesor Huerta[24], así como en la dinámica de la comunicación «bilingüe» en los casos de caracterización verbal de estos personajes, teniendo en cuenta que a veces se trata simplemente de un disfraz o una parodia lingüística, utilizados para conseguir algún objetivo propio o ajeno, por ejemplo, en los entremeses *El indiano, El vizcaíno fingido, El tudesco, Las Carnestolendas, El sacristán hechicero*, o, en el caso contrario, menos frecuente, de disfraz social que conlleva la superación del acento regional como en el entremés *La gallega.*

A los conocidos problemas de cronología, atribución y transmisión que plantea el estudio del teatro breve se les añade el problema textual, a veces especialmente difícil de solucionar, de los pasajes que reproducen las hablas de los extranjeros. La recuperación de parcelas cada vez más amplias de este legado cultural facilita enormemente nuestra investigación[25].

Esperamos que los resultados permitan establecer, por un lado, el conjunto de rasgos pertinentes y el grado de fijación de cada una de las categorías del Otro presentes en el corpus textual recopilado; por otro, trazar la evolución, distribución y función de estos tipos cómicos a lo largo del entremés barroco, definiendo las preferencias de los dramaturgos en cuanto al empleo de estas figuras —cabe la hipótesis de que éste sea otro argumento complementario para establecer autorías—; y, tercero, intentar reconstruir los estereotipos socioculturales plasmados en ellos.

24 Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, pp. 46-66.

25 Agradezco a Esther Borrego, Rafael Martín y Héctor Urzáiz las múltiples consultas de sus tesis.

Tucídides y *La guerra de Granada* de Hurtado de Mendoza

Francisco Vivar

Según vamos leyendo la *Guerra de Granada* nos damos cuenta que no nos encontramos ante una crónica de la guerra, sino ante un ensayo de pensamiento político. El texto se presenta ante el lector como una profunda meditación sobre el significado de la guerra en el destino de las naciones o imperios. Don Diego Hurtado de Mendoza es un historiador y un pensador político, muy en la línea de su casi contemporáneo Maquiavelo, y ambos tienen como precursor a un maestro antiguo: Tucídides. *La guerra del Peloponeso*, que nos cuenta la guerra entre Atenas y Esparta que laceró a Grecia hace 2500 años, es la primera historia de una costumbre muy antigua y repetida: la guerra contra tu vecino o la guerra civil. *La Guerra de Granada* nos cuenta también la historia de un conflicto de «españoles contra españoles», o de las tropas reales contra unos españoles llamados moriscos, y también hirió a España. En consecuencia, mi interés en esta presentación será recordar y recuperar la tradición del pasado de Tucídides y situar frente a la guerra civil griega la guerra de Granada, para mostrar los puntos de contacto, los paralelismos y la actualidad que nos ofrecen para la reflexión sobre las guerras civiles.

La presencia de Tucídides en España es muy temprana. María Rosa Lida tuvo que corregir el desconocimiento de Gilbert Highet, que pasó por alto las traducciones que se habían hecho en España de la obra griega. Lida puntualizó el olvido del libro *La tradición clásica* con estas palabras: «Además de la versión de Diego Gracián de Alderete, hay en español la de Juan Castro Salinas, completa, y la del libro I por Pedro de Valencia. A fines del siglo XIV, el magnate aragonés Juan Fernández de Heredia, muy relacionado con la Grecia Bizantina, hace traducir a Tucídides: versión anterior casi en un siglo a la traducción latina de Lorenzo Valla»[1]. Esta presencia tan temprana parece como si no se hu-

1 Lida de Malkiel, María Rosa *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 372-373. Este libro respondía a los olvidos que respecto a España presentaba el libro de Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954; olvidos debidos posiblemente al desconocimiento del español.

biera dejado sentir en los historiadores españoles, y, así, por citar un ejemplo, al referirse a la obra de don Diego Hurtado de Mendoza, Francisco Márquez Villanueva señala que «ésta es un modelo de comprensión. No de una comprensión anacrónica, en el sentido liberal de hoy, sino en el cientifismo político a la italiana de Maquiavelo y Tácito (modelo confesado este último)» (p. 120). Se ha insistido en el modelo de Tácito; sin embargo, como también en Maquiavelo, Tucídides está presente como un precursor, y hay que tener muy en cuenta *La guerra del Peloponeso* para comprender la relación que mantiene el libro español entre la política, la historia y la guerra[2].

Los humanistas, al seguir los principios de la historiografía grecoromana, consideraron que la historia debía transmitir una lección moral, ser útil y provechosa. Para conseguir estos propósitos el historiador debía prestar atención a los mejores logros de sus antepasados, para que sus gloriosos hechos fueran imitados. Esta actitud de defensa de lo propio podía aprenderse en Salustio, Tito Livio o Tácito bajo el concepto de *Dignitas*. Este concepto es bien conocido por Hurtado de Mendoza: por eso en la primera página expresa su deseo de alejarse de una historia panegirista, que atiende a la *dignitas*, —para entrar en una historia más verdadera, más alejada de la alabanza de los grandes hechos y más cercana a la realidad. Éstas son sus palabras: «Bien sé que muchas cosas de las que escribiere parecerán a algunos livianas y menudas para historia, comparadas a las grandes que de España se hallan escritas» (p. 95)[3]. Y recordemos que en esos años del siglo XVI —como a lo largo del tiempo— es precisamente esa historia de la grandeza de España la que abunda, según nos ha mostrado don Julio Caro Baroja en *Las falsifica-*

2 Márquez Villanueva, Francisco, «El problema historiográfico de los moriscos», *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), pp. 61-135. Véanse también el artículo de Davis, Charles, «Tacitean Elements in Diego Hurtado de Mendoza's *Guerra de Granada*», *Dispositio*, vol. X. 27 (1985), pp. 85-96; y el libro de Bunes, Miguel Ángel de, Ibarra, *Los moriscos en el pensamiento histórico*, Madrid, Cátedra, 1983; donde se nos dice de Hurtado de Mendoza que, «como buen humanista, sus modelos serán Salustio y Tácito», p. 22. Por otra parte, me interesa señalar la presencia de Tucídides en Maquiavelo por la actitud que le une a Hurtado de Mendoza. Así lo ha manifestado, entre otros, Le Goff, Jacques: «the role he attributes —with deep pessimism— to the conflict between individual ethics and politics makes him [Thucydides] a precursor of Machiavelli» (pp. 154-155), en *History and Memory*, Nueva York, Columbia University Press, 1992. También David H. Darst señala que, en los temas, la lengua y la actitud, don Diego «In all this he is closer to Renaissance historians like Niccolo Machiavelli, Francesco Guicciardini, and his Spanish contemporary like Fernando de Herrera» (p. 64), en *Diego Hurtado de Mendoza*, Boston, Twayne, 1987.

3 Cito según la edición preparada por Blanco-González, B., *Diego Hurtado de Mendoza, Guerra de Granada*, Madrid, Castalia, 1996.

ciones de la historia. Don Diego se aleja de esa grandeza y de la *dignitas*, —como también lo había hecho Maquiavelo en la historia de Florencia—, para presentarnos «nuestras culpas y yerros tan sin rebozo» (p. 92), en palabras de su prologuista Luis Tribaldos de Toledo.

De manera semejante presentaba su historia Tucídides al señalar: «Para una lectura pública, la falta de color mítico de esta historia parecerá un tanto desagradable; pero me conformaría con que cuantos quieran enterarse de la verdad de lo sucedido y de las cosas que alguna otra vez hayan de ser iguales o semejantes según la ley de los sucesos humanos, la juzguen útil» (I, p. 105)[4]. La historia se aleja de lo mítico para ir a lo verdadero, busca convertirse en eterna, en constante repetición de unos mismos modelos. Nos encontramos aquí con una idea que Tucídides va a afirmar en la obra cuando manifiesta que el destino de los hombres y el de los pueblos se repite debido a la similitud de la naturaleza humana; como consecuencia, el historiador aspira a exponer unas leyes universales y permanentes de «los sucesos humanos» que sean útiles para el presente y el futuro. El pasado puede decirnos lo que podría suceder en cualquier sociedad. Si Tucídides es el origen de este principio de continuidad histórica y del uso de la experiencia histórica; en esa misma dirección se expresa Hurtado de Mendoza al decir que, en oposición a otros historiadores que eligen «guerras largas de vario suceso», «Yo escogí camino más estrecho, trabajoso, estéril y sin gloria; pero provechoso y de fruto para los que adelante vinieren» (p. 96), para a continuación advertir que los que lean su historia podrán «tomar ejemplo o escarmiento» (p. 96). Él escoge la guerra de Granada para que, debido a la condición humana, la historia sea útil y los que consideren este suceso puedan prever las cosas futuras y evitar los errores del pasado[5].

Además, el autor español busca la verdad de la historia, y se la proporciona el haber participado directamente en la guerra de Granada. Él ha sido testigo de los hechos narrados o los ha recogido de testigos que participaron en la guerra: «parte de lo cual yo vi y parte entendí de personas que en ella pusieron las manos y el entendimiento» (p. 95). Es lo mismo que había hecho Tucídides en la guerra del Peloponeso: «que re-

4 Para las citas de Tucídides sigo la traducción y edición de Rodríguez Adrados, Francisco, *Tucídides, Historia de la guerra del Peloponeso*, Madrid, Hernando, 1984, 3 vols.

5 Para la comprensión de la concepción histórica de Tucídides han sido fundamentales las lecturas del capítulo «Tucídides como pensador político» en Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 345-369; y el libro de Momigliano, Arnaldo, *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford, Basil Blackwell, 1977.

laté cosas en las que yo estuve presente o sobre las que interrogué a los otros con toda exactitud posible» (I, p. 104). Los dos historiadores son testigos directos de su historia, que no está basada en relatos antiguos o en la opinión de otros historiadores, sino en su propia presencia activa y en la conversación con testigos recientes. Por lo tanto, es esta contemporaneidad con los hechos que relata la que permite al historiador asegurar al lector que el texto ofrece la verdad. En ambos casos nos encontramos con una historia vivida, los dos ofrecen una experiencia directa de los hechos. Tucídides consideraba que la experiencia personal era la primera característica de la historiografía. Es esta participación la que permite al historiador, por un lado, ajustarse a la verdad de una manera imparcial, y, por otro, hacerlo con un estilo simple, alejado de la práctica de un estilo retórico que tiene el propósito de adornar la historia[6]. El historiador griego nos advierte desde el principio que «no se equivocaría el que creyese que las cosas que conté [...] eran así poco más o menos, y no diese fe más bien a lo que han cantado acerca de ellas los poetas, adornándolas para engrandecerlas, ni a lo que los logógrafos escribieron, tendiendo más a lo agradable de oír que a la verdad» (I, pp. 103-104). Es esa misma verdad —que siempre molesta— acompañada de un estilo poco adornado, la que hace a don Diego publicar su obra después de su muerte, ya que, en palabras de su editor Luis Tribildos «sólo quiso, con la libertad [...] dejar a los venideros entera noticia de lo que realmente se obró en la guerra de Granada» (p. 92). De ahí la diferencia de don Diego con otros historiadores contemporáneos: «porque en ninguno leemos nuestras culpas o yerros tan sin rebozo» (p. 92). Ésta es la utilidad de la historia: el aprendizaje que el lector puede adquirir de una historia verdadera; en ella el autor se esfuerza por alcanzar un conocimiento político. Por esta razón, cuando se plantea al historiador si habla o no de temas poco «dignos», como las desavenencias de los gobernantes, don Diego advierte que «los escritores como no deben aprobar semejantes juicios, tampoco los deben callar cuando escriben con fin de fundar en la historia ejemplos, por donde los hombres huyan lo malo y sigan lo bueno» (p. 267). Ésta es la grandeza de Hurtado: su esfuerzo de comprensión en la búsqueda de la verdad para llegar a un conocimiento político de las acciones humanas

6 Para Momigliano «Thucydides made direct experience the first qualification for proper historiography», *op. cit.* (nota 5), p. 162. En este sentido se expresa Jaeger: «cuanto más actual es el asunto y más viva su participación en él, de mayor gravedad resulta, para Tucídides, la adopción de un punto de vista» para señalar más adelante que «su propósito, en oposición a las adornadas relaciones de los poetas sobre los tiempos pasados, es ofrecer la verdad de un modo simple e imparcial», en *op. cit.* (nota 5), pp. 349-350.

situadas en un suceso histórico especial, la guerra. Por supuesto, para que la guerra se convierta en un modelo de cambio que puede ser repetido constantemente, Tucídides, como Hurtado, elevan el suceso particular del Peloponeso o Granada y lo convierten en un modelo general histórico.

Y es que la guerra del Peloponeso —como la de Granada— fue un acontecimiento especial en la historia de Grecia. Como asegura Arnaldo Momigliano, esta guerra era para Tucídides la culminación de la historia griega precedente, el suceso más grande que nunca había ocurrido en Grecia. Tucídides lo expresa claramente al principio de su historia con estas palabras: «Y esta guerra, aunque los hombres cuando luchan creen siempre que la presente es la mayor, y cuando dejan de hacerlo admiran más las antiguas, si se la considera a partir de los hechos mismos, mostrará a pesar de todo, que fue mayor que aquellas» (I, p. 104). Efectivamente, para Tucídides la guerra es un suceso que marca una época en la historia de Grecia y de Atenas, un antes y un después, es un acontecimiento nuevo en sus causas porque supone la formación del poder imperial ateniense, pero también nuevo por sus consecuencias, ya que inicia la destrucción del mismo poder ateniense. Esta importancia de la guerra para la historia de los imperios o pueblos está tan clara que después del historiador griego la guerra representa el más evidente factor de cambio para pueblos e imperios[7].

La importancia de la guerra de Granada en el destino de España se manifiesta en las palabras que abren el libro de don Diego Hurtado: «mi propósito es escribir la guerra que el Rey Católico de España don Felipe el II [...] tuvo en el reino de Granada contra los rebeldes nuevamente convertidos», y, unas líneas más adelante, advierte que en esta historia se podrá considerar «de cuán livianos principios y causas particulares se viene a colmo de grandes trabajos, dificultades y daños públicos, y casi fuera de remedio» (pp. 95-96). El conocimiento de esta guerra, con sus causas y sus corolarios, proporciona al autor la posibilidad de entender el cambio que el Imperio español ha seguido con Felipe II. Ahora nos encontramos con un ejército y un rey que representan el comienzo de la decadencia. La guerra de Granada es también el antes y el después del Imperio, el suceso que va a marcar la diferencia entre el tiempo de los

7 Ésta es la explicación de Momigliano, A., «He chose a war —a recent war— as an epoch-making event. He again discarded tradicional subjects for something new — new in its causes, the formation of Atenían imperial power, and new in its consequences, the destruction of Athenian imperial power», y unas líneas más adelante añade que «after Thucydides no doubt was left that wars represented the most evident factor of change», en *op. cit.* (nota 5), p. 165.

Reyes Católicos y de Felipe II. Son precisamente esos signos de decadencia que van a mostrársenos en el desarrollo de la guerra los que hacen que Hurtado de Mendoza diga sobre el resultado final: «victoria dudosa» (p. 96)[8]. Tucídides nos mostraba cómo los atenienses que luchan en la guerra del Peloponeso ya no son los mismos que los del periodo de Pericles, época de oro de Atenas. Detengámonos en esta diferencia de tiempos representada por los jefes o reyes.

Hurtado de Mendoza ofrece una breve historia de la ciudad de Granada, creo que con la intención de que el lector aprecie más claramente la crisis que aparece al final de la guerra. Y lo primero que presenta de esta historia es que «la ciudad de Granada, según entiendo, fue población de los de Damasco», que después ganaron los Reyes Católicos (p. 103). Durante este reinado «gobernábase la ciudad y reino como entre pobladores y compañeros con una forma de justicia arbitraria, unidos los pensamientos, las resoluciones encaminadas al bien público: esto se acabó con la vida de los viejos» (p. 104). Es la nostalgia del tiempo pasado, de una edad de oro a la que sustituye una de hierro. A partir de la desaparición de los hombres de los Reyes Católicos todo cambia para la ciudad de Granada[9]. Para Tucídides la historia de Atenas cambia después de Pericles, su muerte es el final de un periodo de armonía y esplendor; la imagen de Pericles es la del caudillo ejemplar y la del verdadero hombre de estado. Como síntesis de la diferencia entre este político y los demás, nos dice: «La causa era que Pericles, que poseía gran autoridad por su prestigio e inteligencia y era inaccesible manifiestamente al soborno, contenía a la multitud sin quitarle libertad, y la gobernaba en mayor medida que era gobernado por ella...»; todo cambia, después, con los políticos que le sucedieron, y «por ello cometieron los atenienses otros muchos errores, como suele suceder en una ciudad grande y en un imperio» (I, p. 283). Todo cambió también en España cuando se acabó el gobierno de «los viejos». Entraron los celos; «la división sobre causas livianas entre los ministros de justicia y de guerra»; la discordia, la ambición, todo fue aumentando hasta aparecer «el peligro de la autoridad» (p. 104). Las consecuencias son irremediables, éstas son las palabras de Hurtado: «Éste fue uno de los principios en la

8 No es mi intención entrar en el detalle de los signos de decadencia que se aprecian en la descripción y comentario de la guerra, como la ambición y los excesos de los jefes, el comportamiento cruel y codicioso de las tropas reales, la falta de autoridad, la corrupción, etc.

9 Es verdad que este cambio coincide con el final del gobierno de los Hurtado de Mendoza en Granada: «duraron estos principios de discordia disimulada y manera de conformidad sospechosa el tiempo de don Luis Hurtado de Mendoza, hijo de don Iñigo, hombre de gran sufrimiento y templanza» (p. 104).

destrucción de Granada, común a muchas naciones; porque los cristianos nuevos, gente sin lengua y sin favor, encogida y mostrada a servir, veían condenarse, quitar o partir las haciendas que habían poseído, comprado o heredado de sus abuelos, sin ser oídos» (p. 105). Desaparecida la justicia y la autoridad que mantiene alejados los abusos, si desean dominar la fuerza sobre la justicia, los cristianos nuevos no tendrán más remedio que ir a la guerra.

El dominio de la fuerza nos lleva al significado íntimo de la guerra. Y ésta manifestación de la fuerza como causa principal de la guerra se hace evidente en la historia griega y española a través de dos diálogos que constituyen uno de los momentos más importantes en cada obra. Nos encontramos en *La guerra del Peloponeso* con los melios: «que son colonia de los lacedemonios y no querían ser vasallos de los atenienses como los demás isleños, sino que primero se mantuvieron en paz como neutrales y después, como los atenienses devastando la isla les forzaron a ello, entraron abiertamente en guerra» (II, pp. 343-344). Situados en este contexto de fuerza, Tucídides nos presenta a continuación un diálogo entre los generales atenienses Cleómenes y Tisias con los magistrados de la isla de Melos. Los generales atenienses presentan la realidad de la guerra: «la justicia prevalece en la raza humana en circunstancias de igualdad, y [...] los poderosos hacen lo que les permiten sus fuerzas y los débiles ceden ante ellos» (II, p. 346). La respuesta de los débiles es la resistencia a la necesidad de la fuerza: «es una gran bajeza y cobardía que nosotros, los que todavía somos libres, no recurramos a todo antes que convertirnos en esclavos» (p. 349). Como afirma W. Jaeger: «lo mismo en la doctrina sobre el origen de la guerra que en la exposición propiamente dicha, se halla en el centro el problema de la fuerza» (p. 360)[10]. Hurtado de Mendoza nos presenta una situación de agresión semejante a través del comportamiento de la Inquisición, que «los comenzó a apretar más de lo ordinario» (p. 108), y por una serie de órdenes de Felipe II encaminadas a destruir la cultura y la existencia de los moriscos: «El Rey les mandó dejar la habla morisca y con ella el comercio y comunicación entre sí, el hábito morisco...» (p. 108), también les hizo llevar el rostro descubierto, y les prohibió los baños, la música, las bodas, etc. La agresión que siente el pueblo morisco va a ser presentada en el discurso de Aben Xahuar a su pueblo: «Poniéndoles delante la opresión en que estaban, sujetos a hombres públicos y particulares, no menos esclavos que si lo fuesen» (p. 116). Ante el poder del rey sólo les

10 Véase también el comentario que hace a este diálogo Walzer, Michael, *Just and Unjust War. A Moral Argument with Historical Illustration*, Nueva York, BasicBooks, 1977, pp. 4-13.

queda resistir o ser destruidos; pero ante la humillación que representa la esclavitud eligen la guerra, aunque sea ante un poder superior.

El final de la guerra de Granada nos es conocido: «Quedó la tierra despoblada y destruida: vino gente de toda España a poblarla y dábanles las haciendas de los moriscos con un pequeño tributo que pagan cada año» (p. 403). El final de los melios fue muy semejante, como el de todo pueblo conquistado: «los atenienses ejecutaron a todos los melios en edad viril que cayeron en sus manos y redujeron a esclavitud a los niños y mujeres. Fueron ellos mismos quienes, enviando seguidamente quinientos colonos, poblaron la ciudad» (II, p. 356). Posiblemente cuando un historiador explique las recientes guerras de desposesión y exterminio de Bosnia, Ruanda, Kosovo, etc., no se pueda alejar mucho del origen, las causas y los corolarios de la guerra que Tucídides estableció y Hurtado de Mendoza tan bien comprendió. Al final de la guerra, siempre, permanece la misma imagen que Hurtado de Mendoza presentó, y que, desgraciadamente, nos resulta tan conocida: «hasta que vimos [...] vencida, rendida, sacada de su tierra, y desposeída de sus casas y bienes; presos y atados hombres y mujeres; niños cautivos vendidos en almoneda o llevados a habitar a tierras lejos de la suya: cautiverio y transmigración no menor, que las que de otras gentes se leen por las historias. Victoria dudosa» (p. 96). Efectivamente, al final de la guerra sentimos la amargura y la tristeza, y percibimos los signos de la decadencia.

Representaciones de Susana

Rina Walthaus

La historia bíblica de Susana, apéndice apócrifo al Libro de Daniel en la Vulgata (cap. 13), es una historia edificante que muestra el triunfo de la castidad, la inocencia y la justicia. Conexionada con la historia de Daniel, joven profeta y juez que salva a Susana, esta narración reúne dos motivos bien conocidos en el folklore universal: el de la esposa inocente calumniada y perseguida, y el del muchacho sabio[1]. Además de los motivos folklóricos, es importante la etimología popular de los nombres: el nombre de Susana en hebreo significa «hija de lirio»; el de Daniel significa «Dios es mi juez» o «juicio de Dios»[2].

Dejando aparte las interpretaciones antiguas y medievales, donde la casta Susana aparece como símbolo del alma salvada, de la Iglesia, y como prefiguración de la Virgen[3], la joven gozaba de una gran popularidad en la pintura y la literatura del Renacimiento y el Barroco[4]. En el inventario *Barockthemen* (Temas del Barroco) de Pigler[5] se mencionan 390 pinturas y dibujos de Susana realizadas en la Europa occidental en los siglos XVI, XVII y XVIII. De ellos 350 pinturas presentan la escena del baño de Susana,

1 «Como consecuencia de sus rasgos legendarios fue recogida casi intacta en la antología de las *Mil y una noches* y entre las historias amorosas de Ibn as Sarradsch» (Frenzel, Elisabeth, *Diccionario de argumentos en la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, p. 443).

2 Como explica Réau, «L'étymologie populaire y est aussi pour quelque chose. Si Suzanne est devenue le symbole de la chasteté, c'est que son nom signifie en hébreu *fille des lys*. On retrouve la même racine dans le nom persan de la ville de Suse (ville du lys) et dans le nom arabe du lys passé en espagnol sous la forme *azucena*. D'autre part, Daniel, qui signifie: *Dieu est mon juge*, ne fait dans ce récit que rendre un jugement conforme à l'étymologie de son nom» (Réau, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958-1959, t. III, p. 394).

3 «The Middle Ages made her a symbol of the Church menaced by Jews and pagans. Medieval artists preferred the theme of Daniel executing justice, but from the Renaissance onwards they chose Susanna bathing, an opportunity for the portrayal of female nudity» (Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, John Murray, 1974, p. 294).

4 Véanse Prêtre, Jean Claude, *Suzanne: Le procès du modèle*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1990, y el capítulo sobre Susana en AA.VV., *Les femmes célèbres de la Bible dans la littérature et dans l'art*, Lausanne y Paris, Bibliothèque des Arts, 1993, y en Bornay, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998.

5 Pigler, A., *Barockthemen*, Budapest, Akademiai Kiado, 1974.

contemplada en secreto por los dos viejos jueces que a veces pasan a atacarla, y 40 pintan a Susana durante el juicio, donde se ve acusada falsamente de adulterio y es salvada por el joven Daniel. La gran mayoría de estos cuadros es obra de pintores italianos y neerlandeses (entre ellos famosos pintores italianos, como Lorenzo Lotto, Tintoretto, Veronese, Reni, Carracci, el Guercino o Artemisia Gentileschi, y de los Países Bajos, como Jordaens, van Honthorst, Anthony van Dyk, Rembrandt y Rubens). Según parece, el tema de Susana fue menos explotado por los pintores españoles del Siglo de Oro: el repertorio de Pigler —que no es exhaustivo pero, en cualquier caso, la diferencia numérica no deja de sorprender— menciona sólo dos obras españolas: un dibujo de José de Ribera y una obra de Antonio García y Reynoso. Ambas presentan la escena del baño de Susana[6].

En la pintura, pues, la escena del baño de Susana es la que resulta el episodio favorito de esta historia, por razones obvias: invita a pintar a la mujer desnuda, con mayor o menor grado de erotismo. Igual que la mitología e historia clásicas grecolatinas[7], varias historias bíblicas protagonizadas por mujeres ofrecían al pintor la posibilidad de pintar, de forma más o menos legítima —es decir, justificado por la historia misma— el cuerpo femenino parcial o totalmente desnudo: Venus, Dánae, Leda, Diana, Lucrecia, lo mismo que Bersabé, Susana y María Magdalena[8]. Por la carga erótica inherente a un episodio en el que una mujer desnuda es espiada por dos hombres *voyeurs*[9], Susana, quien según su nombre e historia fue modelo de castidad y recato, podía transformarse en las artes

6 La cuestión de la presencia de Susana en la pintura española del Siglo de Oro es un asunto que espero investigar con más detención en otra ocasión. En busca de obras españolas, agradeceré cualquier sugerencia al respecto.

7 Como observa Pierre Civil, «Los artistas extranjeros encontraron en la corte española un mercado que no desdeñaron, y fue el arte italiano el que supo mejor traducir esa sensibilidad [...] Ya en el siglo XVI se percibió la utilización de la mitología como un simple pretexto y un soporte privilegiado del erotismo» («Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro,* IX (1990), p. 41).

8 Sobre el erotismo de tales temas mitológicos y bíblicos véanse Ginzburg, Carlo, *Miti. Emblemi. Spie. Morfologia e storia*, Turín, Giulio Einaudi, 1986; Mullins, Edwin, *The Painted Witch. Female Body, Male Art*, London, Secker & Warburg, 1985; Civil, Pierre, *op. cit.* (nota 7); Bal, Mieke, *Lethal Love. Feminist Readings of Biblical Love Stories*, Bloomington y Indianapolis, Indiana University Press, 1987, y, de la misma autora, *Reading Rembrandt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

9 Lo que Pilar Palomo señala respecto al erotismo de la dama dormida vale también para la dama que se baña: «*contemplar* el sueño de una *dama* suponía penetrar en su escondida intimidad, romper, en cierta manera, el *tabú* social —y erótico— que protegía su dormitorio, como espacio prohibido» («El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)», *Edad de Oro,* IX (1990), p. 223.)

plásticas, paradójicamente, en *femme fatale* bíblica que no sólo provocó, sin saberlo, la pasión de dos viejos escondidos, sino que, desde el lienzo donde a menudo aparece sugestivamente pintada, sigue seduciendo al espectador masculino[10]. Así la presentan los italianos Tintoretto (en el cuadro más famoso de Susana, donde ésta aparece como una Venus muy sensual haciendo su toilette), Giuseppe Cesari (Cavalière) d'Arpino (que pinta a una Susana mirando complaciente al espectador, casi como si lo invitara), y el flamenco Rubens (cuya Susana, en varios lienzos, muestra su voluptuoso cuerpo en diversas poses)[11]. En algunas pinturas se enfatiza más el horror y la aversión de la mujer amenazada, como en los lienzos pintados por Rembrandt, y, particularmente, en la aportación femenina al tema de Artemisia Gentileschi[12]. Una representación pictórica muy distinta la ofrece el italiano Lorenzo Lotto, en cuyo cuadro Susana —con aureola; un *hortus conclusus* en el trasfondo— aparece asociada a la pureza de la Virgen[13]. Sin embargo, como consta por los estudios mencionados de Bal, Bornay y Mullins sobre el tema, en la pintura renacentista y barroca tal representación de Susana como símbolo de pureza sagrada es escasa. Por lo general, en ellos se observa ese desplazamiento de la castidad al erotismo. Según Bal, «The biblical story becomes a pre-text and a pretext, for its radical reversal; the exemplum of chastity becomes the occasion for the celebration of sexual opportunity [...] The rape of a woman [... is transformed] into the seduction by a woman»[14]. El efecto erótico de tales pinturas de Susana se hace muy explícito en el poema «A una pintura italiana de Susana», del famoso poeta neerlandés Joost van den Vondel (1587-1679), una ékfrasis en la cual el

10 «Their story offers artists a pretext for depicting them nude, and their nudity itself becomes a sexual provocation, both to the ravishers and Peeping Toms in the picture, and to us who gaze at them. So, while art may dilute moral condemnation of women by emphasising their erotic appeal, by the same means it creates sinners where no sin exists» (Mullins, *op. cit.* (nota 8), p. 64).

11 *Susana y los viejos*, de Tintoretto (*ca.* 1555) se halla en Viena, Kunsthistorisches Museum; el cuadro de D'Arpino (ca. 1607) en Siena, Ospedale di S. Maria della Scala, y los de Rubens: (1609-1610) en Madrid, Real Academia de San Fernando y (1636-1640) en Munich, Alte Pinakothek.

12 Véase Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi,* Princeton, Princeton University Press, 1989. Como observa esta autora: «In Rembrandt's *Susanna* of 1647 in Berlin [...], one of the most sympathic treatments of the biblical heroine, we find a concern with her youth, innocence, and vulnerability that is thoroughly characteristic of the artist. Yet even Rembrandt is not immune to sexual stereotype, for he implants in the pose of Susanna, whose arms reach to cover her breasts and genitals, the memory of the *Medici Venus*, a classical model that was virtually synonymous with female sexuality» (p. 194).

13 Lotto, *Susana y los viejos*, 1517, Florencia, Uffizi.

14 Bal, Mieke, *op. cit.* (nota 8), 1991, p. 140.

poeta resulta abrasado por la pintura del bello cuerpo de Susana, el cual, según él, hará romper a cualquiera las leyes de la honestidad[15].

Esto es lo que observamos en la pintura renacentista y barroca europea. El teatro español de la época, por su parte, ofrece varias obras que dramatizan este episodio bíblico. En el teatro áureo, que tiene otros objetivos que la pintura y se dirige a un público más amplio, rigen otras normas y convenciones (literarias, teatrales y morales), que condicionan la obra dramática y su representación teatral. Por otra parte, y tratándose de un género que une la palabra a la imagen y que presenta, en diálogos, un desarrollo diacrónico de los hechos, el drama ofrece posibilidades distintas de las de la pintura. En el presente trabajo estudiaré las dramatizaciones más importantes del Siglo de Oro español sobre el tema de Susana[16]; mi análisis se concentrará en la pregunta de cómo se presentan en ellas el tema de la castidad y el famoso episodio del baño de Susana.

Hacia mediados del siglo XVI el tema de Susana parece gozar de cierta popularidad entre los dramaturgos y su público. En 1554 Diego Sánchez de Badajoz publica su *Recopilación en metro*, donde está incluida una *Farsa de Santa Susaña*, escrita probablemente en el primer cuarto del siglo XVI[17]. En 1551 Juan de Rodrigo Alonso, «que por otro nombre es llamado de Pedraza», publica una *Comedia [...] en la qual por interlocución de diuersas personas en metro se declara la historia de sancta Susana a la letra* (s.l.), obra que tiene dos ediciones más en el Siglo de Oro, una de 1558 (Alcalá de Henares) y otra de 1603 (Medina del Campo)[18]. Las dos obras iban destinadas originalmente a las festividades de Corpus Christi[19] y fueron compuestas, pues, en un período y

15 Vondel, Joost van den, 'Op een Italiaensche schildery van Susanne'. Al final del poema se glorifica por ello el poder del Arte que supera a la misma Naturaleza.

16 Además de las cinco obras estudiadas en este trabajo, existe una *Tragedia de Santa Susana para el día de Corpus*, del autor canario Bartolomé Cairasco y Figueroa. *Cfr.* Minian de Alfie, Raquel, «Algunas versiones del tema bíblico de Susana en el teatro de los siglos XVI y XVII», *Filología*, XV (1971), pp. 183-204. Minian de Alfie no menciona *La justicia y la verdad* de Francisco de la Torre y Sevil, obra que estudiamos nosotros, ni *El bruto de Babilonia*, comedia escrita en colaboración por Matos Fragoso, Moreto y Cáncer, y que sigue la comedia de Guillén de Castro.

17 Me he servido de la edición de Weber de Kurlat, Frida, *Diego Sánchez de Badajoz. Recopilación en metro (Sevilla 1554)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, pp. 423-442.

18 Me he servido de la edición de Gallardo, Bartolomé José, en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. facs., Madrid, Gredos, 1968, vol. IV, pp. 172-186.

19 Como señala Minian de Alfie, estas obras «fueron elaboradas o adaptadas para la festividad del Corpus, aunque ninguna de ellas honre a la Eucaristía en su texto» (*op. cit.* (nota 16), p. 188).

contexto en el que el fenómeno de la actriz era prácticamente inexistente.

La dramatización de la historia de Susana en la *Farsa de Santa Susaña* de Diego Sánchez de Badajoz es una obra de concepción muy sencilla, cuya acción está situada en un vergel (según la acotación inicial: «A de yr la carreta hecha vn vergel»). La *Farsa* consta de unos 794 versos y cabe distinguir dos partes: un largo introito en boca de un pastor y un hortelano (472 vv.)[20], y la representación de la historia de Susana (322 vv.). Los personajes son seis: cuatro bíblicos (Susana, los dos viejos y Daniel) además del pastor y el hortelano del introito. Los temas que se discuten en el introito (el trabajo, el ocio, el poder de la lengua y la calumnia) se aplican directamente a la representación que sigue. La dramatización misma de la historia de Susana se reduce a los episodios esenciales y se desarrolla rápidamente, comenzando por la escena en la que los viejos se encuentran y se revelan su pasión (con una sola referencia explícita a la virtud de Susana: «mujer tan estimada»). Luego aparece Susana, cuyas primeras palabras son: «Pues nadie me puede ver / aquí quiero desnudarme / y en esta fuente bañarme». Después de una breve escena de voyeurismo de cuatro versos (los ancianos están mirándola y describen su bello cuerpo), los viejos la atacan y se da una lucha corporal, según indican unas didascalias implícitas: (viejo:) «Atájala, no se salga!», (Susana:) «Ay, lobos, aý, aý» y «Soltadme» (vv. 543-544 y 655). Novedad en esta escena del baño de Susana es la presencia del pastor y el hortelano (del introito) que, desde un costado del escenario, a su vez están espiando la escena, comentando y censurando el comportamiento de los viejos enamorados en términos cómicos y rústicos. Funcionando estos dos personajes rústicos como otros espías —y creando así un segundo nivel de espionaje o voyeurismo—, éstos, sin embargo, no dicen nada de la hermosura física de Susana, sino que dirigen la atención del público justamente hacia la acción de los viejos, apartándola de la bañadora. Este desdoblamiento del motivo de espiar resulta un buen recurso al servicio de la lección didáctica. Actuando como un filtro entre la escena de Susana atacada en el baño —escena que contemplan, pero en la que no participan— y el público receptor del drama, y expresando su indignación y burla ante la mala conducta de los viejos enamorados, el pastor y el hortelano conducen la atención a otra dirección, más moral que picante. Más adelante, estos dos personajes asisten al falso proceso, representando la *vox populi*, que en este caso desaprueba y rechaza rotundamente el falso testimonio de los jueces.

20 Según Minian de Alfie, hay en las palabras del hortelano «el manifiesto propósito de conectar la obra con el gremio de los Hortelanos» (*op. cit.* (nota 16), p. 202).

Luego sale Daniel y el enfoque pasa a la revelación de la verdad y el castigo de los viejos, con la lección final de la justicia divina, que nunca desampara a los inocentes.

La *Comedia de Sancta Susana* de Juan de Rodrigo Alonso (o de Pedraza) es una pieza de 927 versos cortos (redondillas). Aunque aquí la acción también se limita a los episodios esenciales de la historia (el baño de Susana, la pasión de los viejos, su ataque a la joven, el falso proceso, la intervención de Daniel y el castigo de los falsos jueces), la obra —todavía sencilla— ofrece un desarrollo más elaborado que la *Farsa* de Sánchez de Badajoz. Después del introito (unos 60 versos) se presenta en seguida la escena del baño de Susana. En esta escena inicial, en la que dialogan Susana y sus doncellas, no faltan ciertas notas de sensualidad relacionadas con la protagonista, que no rehuye el deleite del baño: quiere ir «del estrado e los cogines [...] al baño entre los jazmines», y esto para su «recreación», por lo que pide los ungüentos (p. 173). Su recato sólo se sugiere por la preocupación que expresa por no ser vista (lo que a la vez crea cierta tensión prospectiva). Irónico es el uso de la palabra «espía» en esta escena inicial, aplicada aquí a las doncellas que protegen a su señora mirando si no hay nadie en el jardín: «Siendo tan buenas espías / Al baño sin mas porfía / Nos [v]amos». No hay escena de «voyeurismo» teicoscópico por parte de los dos viejos, porque éstos, después de manifestar su deseo carnal al público, se esconden, y, viendo que las doncellas se ausentan, pasan en seguida a la acción decididos a seducir o a forzar a Susana.

El carácter proverbialmente honesto y casto de Susana, que no se enfatizaba en absoluto en estas escenas iniciales, se confirma en su rechazo —más bien natural— de los dos viejos (aludiendo también a su honor[21]), y más en las reacciones de otros personajes (caracterización explícita), cuando Susana queda acusada de adulterio. Según el relato bíblico, «los siervos [quedaban] grandemente confundidos, porque jamás semejante cosa se había dicho de Susana» (*Libro de Daniel*, 13, 27). Pedraza elabora este elemento a través de las reacciones de tres grupos de personajes: (a) los criados de la casa de Susana, que expresan incredulidad; (b) la madre y el padre de Susana, que defienden la honestidad de su hija, y, finalmente, (c) la *vox populi*, que primero se deja convencer por los jueces (pidiendo el castigo de la adúltera) y luego sigue la voz de Daniel, pidiendo un juicio nuevo. Elemento notable en estas reacciones es la intervención de la madre de Susana, que defiende la honestidad de

21 «Y ansí mesmo a mi marido / Tal afrenta yo no haré / Ni en la honra causaré / venga a ser desmermido» (p. 177).

su hija y cuya queja recuerda el «llanto de Pleberio» ante la muerte de su hija en *La Celestina*[22]. Al final es también la madre quien asienta a Daniel como juez ante el pueblo de Israel. Es decir, que en la obra de Pedraza, mientras Susana —igual que en la Biblia— apenas tiene voz en el proceso donde se ve acusada (sólo apela a Dios), sí se oye otra fuerte voz femenina: la de la madre que rechaza la falsedad y apoya la justicia[23]. El mensaje final de la obra no es tanto la lección de la honestidad femenina como la de la justicia divina que salva a los que confían en la bondad de Dios.

Estas dos breves piezas del siglo XVI, pues, presentan a una Susana cuya castidad, al principio, no se enfatiza en absoluto; aparece más bien como una mujer cualquiera, que, sin querer ser vista, se deleita en bañarse. La honestidad de Susana sólo se confirma en su rechazo de la vil propuesta de los dos viejos, y, particularmente, en las reacciones de otros personajes que se niegan a creer las acusaciones de adulterio.

Las comedias del siglo XVII sobre Susana ofrecen una situación diferente. Desde el punto de vista de la representación escénica, el teatro ya cuenta con la participación de muchas actrices, lo que contribuye a la atracción física de la protagonista para el espectador. En cuanto a la acción dramática, la comedia áurea permite una mayor complicación estructural. Mientras las dos piezas del siglo XVI que hemos analizado carecen de referencias al tiempo y espacio de la acción, en las comedias del siglo XVII sobre Susana está muy presente el trasfondo del cautiverio de los hebreos en la Babilonia del tiránico y arbitrario rey Nabucodonosor. Además, conectada con la historia de Susana, se elabora la historia de Daniel, profeta e intérprete de sueños en la corte de Nabucodonosor, incluyendo el milagro bíblico tan conocido de Daniel en el foso de los leones y el de los tres mancebos en el horno[24]. A continuación analizaremos el tema de la castidad y la escena del baño de Susana en *Las maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro (representada en 1625, e impresa en en la *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España*, Madrid, 1652), *Santa Susana* de Luis Vélez de Guevara (edición suelta,

22 «Ven ya, muerte, no delates / Mas la vida en tal vejez, / Fenesca ya de una vez / Quien sustenta tus contiendas; / Ya, fortuna, no maltrates / Mas a quien el ataud / Hoy se da en la senetud, / Que en infamia tanto abates» (p. 180).

23 En el relato bíblico la madre sólo se menciona como una de los acompañantes de Susana en la audiencia (*Libro de Daniel*, 13,30 y 13,63). Esta elaboración del papel de la madre en la obra de Pedraza es tanto más notable cuando se la compara con la casi ausencia de la madre en la comedia posterior.

24 Los tres milagros aparecen a menudo enlazados en las plegarias de los agonizantes, la *commendatio animae*.

s.l., s.a.) y *La justicia y la verdad* de Francisco de la Torre y Sevil (edición suelta, impresa en Valencia en 1664)[25].

Las maravillas de Babilonia, de Guillén de Castro, dramatiza diversas «maravillas» situadas en Babilonia durante el gran exilio de los hebreos, y esto por medio de dos grandes líneas estructurales yuxtapuestas, que se cruzan y se funden:

— la acción en torno a Daniel, intérprete de sueños del rey y defensor del Dios de Israel. Daniel combate la idolatría pagana del rey Nabucodonosor, presagia la venida del Mesías, es salvado milagrosamente del foso de los leones y es juez que salva a Susana. Además, gracias a Daniel, Nabucodonosor, vuelto loco al final, se arrepiente y se convierte.

— la acción en torno a Susana, que incluye el casamiento de ésta con su primo Joaquín (Guillén de Castro amplifica así la historia de Susana creando una especie de pre-historia), el baño y el ataque de los viejos, el falso proceso y la salvación de Susana. Esta acción se complica con elementos novelescos inventados, como la confusión de dos Joaquines (tanto el marido de Susana como uno de los viejos se llaman así; el otro se llama Acab), el propósito del viejo Joaquín, quien, enamorado de Susana, primero trata de casarse con ella y luego, despechado, trama la venganza (que es otro motivo para acusar después a la casta joven), y la breve intervención de una gitana celestinesca, Finea, que ayuda al viejo Joaquín en sus pretensiones y recibe una sortija en recompensa.

A diferencia de las piezas anteriores que hemos visto, en esta comedia se subraya, desde el principio, la castidad y el pudor de Susana en varias escenas. La joven rechaza las alabanzas de su belleza y muestra su pudor ante el casamiento[26]. Un diálogo de Susana y su futuro esposo

25 Para *Las maravillas de Babilonia* me he servido de la edición de Juliá Martínez, E. en *Obras de Guillén de Castro y Bellvis*, Madrid, Tipografía de la Real Academia Española, 1927, vol. III, pp. 393-425; para *Santa Susana* de Vélez Guevara he usado la suelta mencionada (Biblioteca Nacional Madrid); para la *Comedia de Susana. La justicia y la verdad* de Francisco de la Torre, me he servido de la versión impresa en *Luzes de la aurora, dias del sol...* (Valencia, por Gerónimo Vilagrasa, 1664; Biblioteca Nacional de Madrid). La cronología de las comedias de Guillén de Castro y Vélez Guevara es incierta: Spencer y Schevill consideran la comedia de Guillén de Castro como fuente para la de Vélez Guevara; Minian de Alfie lo ve al revés (Spencer, Forrest Eugene y Schevill, Rudolph, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, Berkeley, Cal., University of California Press, 1937, pp. 112-113; Minian de Alfie, *op. cit.* (nota 16), p. 204).

26 Susana: «Yo te confieso que adoro / el casto recogimiento, / y, a la voz del casamiento, / Joaquín, me entristezco y lloro. / Mas, cuando llego a pensar / que es de nuestra ley preceto, / miro al amor con respeto / dándole al alma lugar, / que aunque

sobre el amor casto es otro elemento que enfatiza la honestidad de los novios. Daniel, explícitamente, alaba la clausura y honestidad de Susana[27]. La escena del baño —motivo que no puede anularse, pero que fácilmente pudiera ser interpretada como síntoma de deleite o sensualidad— no hace sino confirmar la pureza de Susana. Ésta, justificando el baño, rechaza explícitamente olores y perfumes y prefiere las aguas puras, ya que «olores son / en los templos devoción / y en los baños apetito» (p. 414)[28]. No obstante, y pese a sus castas palabras, la escena no deja de ofrecer al espectador de la comedia unos momentos atractivos y tal vez picantes, porque Susana (espiada por los dos viejos) según la acotación, «quítase la más ropa que pueda», para entrar en seguida entre bastidores, esto es, a bañarse. El enfoque pasa a los viejos, que se encuentran y se revelan su pasión el uno al otro. Fuera de la observación —bastante neutra— de que la hermosura de Susana es capaz de matar a todos, no describen el cuerpo de la joven con detalles físicos o picantes. Pero Susana, sorprendida por los viejos al bañarse entre bastidores, vuelve al escenario y a la mirada del público mostrándose mucho más enérgica que en el relato bíblico. Tiene una voz fuerte y fulmina contra los viejos pegándolos con un ramo de laurel («da tras ellos a palos»). Es entonces cuando los ancianos recurren a su ultimatum deshonesto, pero Susana, verdadera anti-Lucrecia, los rechaza jurando que no se entregará y confiando en Dios. Con ello termina la escena del baño y asedio de Susana. En las escenas del falso juicio la pureza de Susana queda más enfatizada que en las obras anteriores que hemos visto, e incluso glorificada: es llamada Azucena y se establece una conexión directa con la Virgen, al referirse Susana al hecho de que de su sangre pudiera nacer el Mesías. Otro elemento nuevo es que la joven, una vez salvada por Daniel, solicita el perdón para los viejos —condenados a muerte— imitando así a la Virgen como abogada en favor de los pecadores. Por esta piedad Daniel la llama «un vivo traslado de Dios». En la comedia de Guillén de Castro, pues, Susana, desde el principio, encarna el pudor, la pureza y la castidad, sin dejar de ser, en la escena del baño, una mujer fuerte y atractiva. Al final es glorificada por asociaciones explícitas con la Virgen[29].

castamente amara / y limpio amor me venciera, / jamás licencia le diera / si Dios no me lo mandara» (p. 399).

27 Daniel: «Tan honesta ocupación / y entretenida clausura, / hacen mayor tu hermosura / porque los colores son / que muestra tu honestidad / grata a Dios, bella Susana. / Tu humildad es soberana, / divina tu castidad» (p. 412).

28 Según esta Susana «.. la limpieza exterior, / si no hay lascivo interés, / espejo el alma es / que le da más esplendor» (p. 414).

29 La comedia de Guillén de Castro no termina aquí, sino que siguen unas escenas en las que Nabucodonosor, castigado por su altivez y degradado a ser bestia, se arre-

Mientras la comedia *Santa Susana* de Vélez Guevara muestra evidentes conexiones con la obra de Guillén de Castro[30], la intriga que gira en torno a Daniel en la corte de Nabucodonosor es mucho más limitada[31]: aquél sale sólo tres veces al escenario, al final de cada jornada[32]. Como consecuencia de tal reducción, la historia de Susana pasa al primer plano, como acción primaria, y adquiere nuevas dimensiones por la elaboración del tema del honor (la deshonra del padre y el esposo de Susana) y por un dramatismo algo patético en las escenas finales, cuando la protagonista se ve condenada a muerte. Algo sorprendente en la comedia de Vélez es el papel de Sofonisba, quien, como reina de las Amazonas, viene a la corte de Nabucodonosor para pedirle que se case con ella, lo que el rey acepta de buena gana. Sofonisba no es menos altiva que Nabucodonosor, e incita al rey a hacerse adorar como Dios. Aunque es un elemento algo rebuscado, con ello se crea un paralelismo a la vez que un contraste con el casamiento tan honrado de Joaquín y la virtuosa Susana.

En la primera jornada Susana se muestra hija obediente que acepta sin vacilar al esposo elegido por su padre. Su honestidad y recato son alabados por otros personajes, y se simbolizan en varias alusiones a la casa donde vive, que tiene la puerta siempre cerrada.

En la escena del baño sale al escenario «dando el tocado a una criada [...] como que se desnuda» (fol. 9v). Luego entra entre bastidores (= bañarse), para dar lugar a los viejos que la espían y que pasan a describir su bello cuerpo. Aquí sí se da, pues, una escena de voyeurismo.

Más que los dramaturgos anteriores que hemos visto, Vélez Guevara explota el elemento físico y erótico de la escena del baño, aunque es, por supuesto, dentro de los límites que impone el género teatral. El elemento físico es más palpable:

— por las alusiones de Susana y su criada a la puerta cerrada del jardín y al calor del sol que abrasa, con lo cual se evoca un espacio cerrado, sin escape y de fuego;

piente gracias a Daniel (*cfr. Libro de Daniel*, 4, 25-34). Dios lo perdona, lo cura, y el rey se convierte, dando libertad a los hebreos. Paralelamente a Susana, pues, los hebreos quedan salvados del asedio y la violencia de parte del poder.

30 Incluye también el casamiento de Susana con Joaquín, pero sin la confusion de dos Joaquines.

31 Se suprimen episodios como el de la lucha de Daniel contra el dragón y el de su prisión en el foso de los leones, episodios éstos que sí están presentes en la comedia de Guillén de Castro.

32 I: como *deus ex machina* salva al padre de Susana, maltratado por el rey; II: explica el sueño del rey; III: como *deus ex machina* salva a Susana.

— por la descripción teicoscópica de la desnudez de Susana, dada por los viejos escondidos, que describen la carne de Susana en términos culteranos;
— particularmente, por el ataque claramente físico y violento cuando los viejos salen al escenario (según la acotación) «asidos de Susana, suelto el cabello y medio desnuda» (fol. 9v). El espectador puede contemplarla así, mientras los viejos la tocan, hacen su propuesta escandalosa y Susana los rechaza.

Vélez, además, intensifica con patetismo la tensión y la carga emocional de la escena de la condena de Susana[33]. Al final, sin embargo, triunfa la virtud y se restaura el orden en un desenlace feliz, sin mayores implicaciones ideológicas.

Mientras que la obra de Vélez de Guevara ofrece un tratamiento enteramente secular del tema, *La justicia y la verdad. Comedia de Susana* (Valencia, 1664[34]), comedia barroca de espectáculo, compuesta por Francisco de la Torre y Sevil, presenta una versión «a lo divino» de la historia de Susana: la portada especifica que se trata de una «representación metafórica de María a honor de su pura Concepción», con lo cual volvemos hacia la imagen medieval de Susana como prefiguración de la Virgen. Los personajes pueden dividirse en dos categorías: (1) personajes puramente alegóricos, como la Justicia, la Verdad, la Exención, la Ley, la Duda, y (2) personajes identificados de la historia de Susana (Susana, Ioachim, Daniel, etc.) que al mismo tiempo son alegorizados. Después de unas escenas introductorias en las que Verdad, Justicia, Tiempo y Engaño discuten sobre el pecado original, cuya sombra pesa sobre todos excepto la Virgen y Cristo, se anuncia una representación de la historia de Susana[35]. También en esta obra la historia de Susana se combina con la de Daniel en la corte de Nabucodonosor[36].

33 Se elabora el sufrimiento de Susana, su padre y su marido durante la escena de la audiencia, donde Susana se ve humillada, y, poco antes de la ejecución, se comunica con su padre y esposo por el viento, abrazándolos y despidiéndose.

34 La comedia, en esta versión impresa, es más extensa que su representación teatral, según el autor nos informa en el «Prólogo al Letor [sic]»: «... si tu no pudiste ir a la comedia, la comedia va a ti; y aumentada, que porque no fuera prolixa a la proporcion del teatro, se le quitó mas de vn tercio en diferentes partes que ahora se le restituye».

35 Conforme al tópico del gran teatro del mundo, se designa un papel a Tiempo y Engaño que representarán a los viejos jueces Sedequias y Acab, respectivamente. En otro momento Daniel se sirve de la bien conocida imagen de *theatrum mundi*: «Quien habla es mi Dios excelso, / que en este teatro él / apunta, y yo, represento» (p. 27).

36 Se incluye el episodio de la prisión de Daniel en el foso de los leones, el de los tres mancebos en el horno y el de la locura final del rey que se cree bestia: en este aspecto Torre y Sevil parece seguir la comedia de Guillén de Castro.

La mayor novedad de esta obra es, por supuesto, la interpretación alegórica de la historia en términos del triunfo de la Inmaculada Concepción de María. La exégesis del sentido alegórico de los personajes, los sucesos y otros elementos de la acción dramática se expresan con toda claridad por los personajes mismos en varias ocasiones. Susana —Azucena— es María; Ioachim, su esposo, es Dios; los falsos viejos son Tiempo y Engaño, Nabucodonosor es el Demonio; Babilonia es el mundo —donde «por sólo un error» viven los hombres en exilio como esclavos cautivos—, y el jardín es el Paraíso. El gracioso Pergamino es el hombre que al entrar en el mundo cae pero sigue fiel a María.

La escena del baño de Susana se da bastante tarde, al principio de la tercera jornada, pero ya antes, como preludio, aparecen, en otro contexto, los motivos del baño y de gozar a una mujer desnuda. En la primera jornada Ioachim describe las fuentes y baños que ha creado para que Susana pueda lavarse en ellos, «no por necessidad, si, por regalo», porque «la que limpia está, no ha de lavarse, / y tu con modo estraño, / buelves más limpio y saludable el baño» (p. 14). La interpretación del baño como confirmación de la limpieza moral de la protagonista —idea que ya apareció en la comedia de Guillén de Castro— recibe su mayor plasmación en esta obra de La Torre y Sevil. El tema del desnudo sale en muy otro contexto, cómico a la vez que alegórico, cuando el gracioso piensa en gozar a la Verdad, bella moza, por medio de un engaño; creyendo que ésta le dará su favor, dice que «será gran cosa / ver desnuda la Verdad» (p. 20). La famosa escena del baño de Susana se desarrolla con los detalles conocidos (los viejos que se despiden y se reencuentran, que deciden gozarla juntos y discuten el modo de convencerla; Susana que envía por ungüentos, etc.). Susana, aludiendo al calor de la siesta, sugiere que se desnuda según indican unas didascalias implícitas («desnudadme, / que despues entraré dentro (...) Desnudaré lo que falte, / dentro a solas», p. 45). Hay un breve momento de voyeurismo, cuando los viejos describen su hermosura en dos versos sobrios («Di, qué hermosa! / Qué candor descubre bello»). Amenazada por los viejos lascivos, Susana se autodescribe como «lirio cercado de espinas» (p. 46), símil (*sicut lilium inter spinas*) aplicado a la esposa del Cantar de los Cantares (2, 2).

Otra imagen de pureza de la que se sirve Susana es la del armiño, que prefiere morir limpio a huir manchando su piel. Novedad es que Susana, como una Virgen pacífica, trata de convencer «con blandura» a los viejos para que dejen su acto atroz; cuando no lo consigue se muestra asertativa y fulmina contra ellos en términos fuertes, contrastando su propia pureza primaveral con los inviernos de los viejos y «essos pedaços de tierra» con su propia «capa de cielo», una asertividad verbal que

recuerda a la Susana de Guillén de Castro. Los viejos sienten el poder de esa voz femenina: «A su razon me confundo. / a sus vozes me estremezco».

El desenlace de esta comedia no se limita a la salvación de Susana y el triunfo de su castidad, sino que, a través de la imagen y de la palabra, se da toda una apoteosis final, en la que Susana es identificada con la Inmaculada. Nabucodonosor, transformado en bestia fiera, se pone como sierpe a las plantas de Susana, que puede pisarle, con lo cual se evoca la imagen de la Virgen que triunfa sobre el dragón o serpiente del mal, y la mujer del *Génesis* (3, 15). Luego Susana, elevada para ser coronada por Ioachim (Dios), es representada según la iconografía de la mujer apocalíptica (Apocalipsis, 12,1) y la Inmaculada, envuelta en la luz del sol, con una corona de estrellas y con la luna debajo de sus pies: «Las estrellas que antes viste / sean su corona rica. / Calçela en creces de Gracia, / la Luna, / y el Sol la vista».

En conclusión, este recorrido por cinco obras teatrales del Siglo de Oro sobre la historia de Susana nos enseña que en todas ellas la escena del baño sigue siendo un elemento presente e importante. Pero la carga sensual o erótica de esta escena se explota poco en las dos piezas del siglo XVI y mucho más en las comedias del siglo XVII (cuando ya se cuenta con la participación de actrices), pero por supuesto siempre con el decoro que impone el género, es decir, sugerida de forma verbal, por teicoscopia y, a veces, de modo visual (por una actuación o movimiento sugestivo). Por otra parte, las dramatizaciones del siglo XVI, escritas para el día de Corpus, no hacen mucho hincapié en la castidad misma de Susana como virtud moral; su mensaje final es, ante todo, la justicia divina que siempre ayuda a los inocentes. Las comedias del siglo XVII, sin embargo —tanto las profanas como la sagrada—, enfatizan desde el principio la virtud de la castidad y pureza de Susana, manifestándolo de distintos modos, y esto en contraste con la erotización de Susana, que predomina en la pintura de la época. La misma escena del baño donde Susana, por otra parte, no deja de ejercer una atracción picante para el espectador, es usada por Guillén de Castro y La Torre y Sevil, para confirmar la pureza de la casta joven. Mientras Vélez Guevara ofrece un tratamiento puramente secular de esta historia, en la comedia de Guillén de Castro ya se dan algunas connotaciones religiosas explícitas; es en la obra de La Torre y Sevil donde Susana queda identificada enteramente con la Virgen sin mácula.

El silencio en la poesía amorosa del Conde de Villamediana

Horst Weich

Como la de su amigo Góngora, la poesía amorosa de Juan de Tassis se sitúa también dentro de la corriente petrarquista. En su acentuación de este discurso amoroso altamente convencionalizado se nota una clara tendencia a la abstracción, visible en la indeterminación del objeto amado (evita la marca del género; prescinde del topos petrarquista por antonomasia, el elogio de la belleza femenina), y el hablante, que oscila entre deseo apasionado y la necesaria continencia, tematiza sobre todo la imposibilidad de dar nombre a su amor. Esta retórica del silencio se lee tradicionalmente como una protección de la presunta amada «real» del Conde, la joven reina Isabel. El asesinato de aquél en plena calle madrileña en el año 1622 es interpretado como sanción de una transgresión social[1]. En mi comunicación quiero volver, sin embargo, a debatir una tesis descartada demasiado rápidamente: la transgresión en el orden de los sexos. Pretendo demostrar que la retórica del silencio conlleva una característica doble codificación del mensaje poético bajo la cual se esconde el secreto del amor homosexual. Con su silencio elocuente, Villamediana se sustrae a la ortodoxia contrarreformista a la vez que continúa el proceso de la pluralización del discurso amoroso, iniciado ya en el Renacimiento[2]. Mi propósito es, pues, desarrollar que Tassis, haciendo hincapié en los tópicos petrarquistas —la discusión abstracta de las paradojas del amor en el plano del contenido, y la insistencia en la peligrosa novedad de su canto y en la imposibilidad de expresar su amor en el plano de la expresión— aprovecha este discurso amoroso como medio de contrabando, insinuando que detrás del amor honesto petrarquista se perfila un amor lascivo y «nefando». Los recursos retóricos son la abstracción, la elipsis, el blanco por un lado (figuras de detracción), y la desautomatización y resignificación de los tópi-

1 Así, por ejemplo, el ya clásico estudio de Rosales, Luis, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969.

2 Véase, por ejemplo, Weich, Horst, «La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán: La Canción LII 'Gentil señora mía'», en Strosetzki, Christoph, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación internacional del Siglo de Oro*, Münster, 1999, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 1371-1384.

cos por otro. En la ortodoxia petrarquista se nutre, por decirlo con una imagen biológica, el parásito de una concepción heterodoxa y —en tiempos de la España contrarreformista— sumamente peligrosa del amor.

1. Silencio

En la poesía amorosa tradicional, el silencio tiene, como indicó Aurora Egido[3], varias funciones. Por un lado, es marca de discreción; el amante trovador calla su amor para no poner en duda la reputación de su señora. Por otro lado, es marca de distinción; la inefabilidad del amor, típica del amor cortés y del amor petrarquista, es un elegantísimo piropo hacia la amada puesto que el amor que inspira es tan inmenso y tan singular que no bastan las palabras para nombrarlo. El contraste entre la fuerza de la pasión y la obligación de callarla permite, además, la puesta en escena de una variante de los tópicos *contrari affetti* del discurso petrarquista, subrayando la situación oximoral del amante[4]. Finalmente, hay que considerar que, hablando con Quevedo, «Santo silencio profeso: / No quiero, amigos, hablar; / Pues vemos que por callar, / A nadie se hizo proceso»[5], el silencio podía salvar la vida en una rígida sociedad de control ansiosa de detectar y castigar cualquier desliz de la norma.

El conde de Villamediana profesa el silencio. Lo tematiza en muchísimos de sus poemas[6]. Está tan obsesionado por el tema que Aurora Egido le atesta una inusitada «fuerza vital»[7] —ya Jole Scudieri Ruggieri había hablado de la «psicologia tormentata» del conde[8]— y Amparo Amorós, en su historia crítica del silencio en la poesía española, se pregunta: «¿Por qué callaba Villamediana? Y, sobre todo, ¿qué silencia-

3 Egído, Aurora, «La poética del silencio en el siglo de oro. Su pervivencia», 1986, en su libro *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84.

4 Para este tópico véase Regn, Gerhard, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*, Tübingen, Narr, 1987, pp. 21-26.

5 Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1985, p. 269.

6 Por ejemplo los números 2, 11, 15, 63, 66, 96, 113, 237 y 247 en Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.

7 Egido, *op. cit.* (nota 3), p. 69.

8 Scudieri Ruggieri, Jole, «Vita segreta e poesia del conte di Villamediana», en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, vol. 2, pp. 716-755: «tutta la lirica del conte tradisce [...] una psicologia tormentata: fra le maglie del verso sembra esser imprigionato un mistero biografico» (p. 726).

ba?»[9]. En vez de dar una respuesta, la estudiosa se limita a resumir lo que ya dijeron Juan Manuel Rozas[10] y Luis Rosales sobre el tema. La respuesta tradicional se basa en el conocido lema del conde, «mis amores son reales», e infiere que el conde, que celebra en sus poemas platonistas su amor al ideal celeste, amó demasiado alto al tener como objeto de su deseo a la joven esposa del rey Felipe IV; como Ícaro y Faetón, se habría quemado al sol, puesto que el celoso rey habría mandado asesinarlo[11]. La respuesta más atrevida es que la transgresión amorosa del conde no reside en el eje social, sino en el eje del *gender*, del género, en la medida en que su callado decir encubre/descubre el amor que se dirige con igual derecho al hombre. El asesinato se debería entonces al intento de salvarle el honor, puesto que al conde le amenazaba un proceso inquisitorial por sodomía. Luis Rosales rechaza decididamente este argumento, aunque los mismos documentos que discute lo desmienten, como subraya muy claramente Felipe B. Pedraza Jiménez en su prólogo a la edición facsímil de las *Obras* de Villamediana[12]. Yo me propongo seguir la huella de lo nefando, que ya pisaron mis compatriotas Hans Felten[13], Michael Zirk[14] y Stephan Leopold[15]. Mi tesis es que el petrarquismo villamediano está doblemente codificado, y que en su específica acentuación del tópico discurso amoroso logra insinuar un «ansia» amorosa «sin nombre», inefable, que, a pesar de su carácter disidente, subraya ser «lícita» aunque tan fuera de lo común —«[t]an peligroso y nuevo es el camino / por donde lleva amor mi pensamiento»— que incluso del mismo amante «se recata»[16].

9 Amorós, Amparo, *La palabra del silencio. La función del silencio en la poesía española a partir de 1969*, Tesis doctoral Universidad Complutense, Madrid, 1990, 3 vols., t. 2, p. 270.

10 En su «Introducción» a Villamediana, *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia, 1969, pp. 7-59.

11 Esta historia de amor adúltero la cuenta ya el duque de Rivas en uno de sus *Romances históricos* (ed. Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 373-401).

12 Pedraza Jiménez, Felipe B., «Prólogo» a Conde de Villamediana, *Obras (Facsímil de la edición príncipe, Zaragoza, 1629)*, Aranjuez, Ara Iovis 1986, pp. VII-XLIV.

13 Felten, Hans, «Conde de Villamediana, Muda selva deidad pisó la mora. Comentario de un texto», en Laurenti, Joseph L. y Williamsen, Vern G., eds., *Homenaje a Alberto Porqueras Mayo. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 277-284.

14 Zirk, Michael, «*Enloquecer de puro entendimiento...*» – *Untersuchungen zur «postmodernen» Poetik in «sonetos culteranos» des Conde de Villamediana*, Aachen, Tesis doctoral, 1995.

15 Véase su artículo «*El mejor Narciso de nuestro bosque* – Homosexualidad como táctica en el petrarquismo del Conde de Villamediana» en estas mismas *Actas*.

16 Cito el Soneto 2, según la edición de Ruiz Casanova (nota 6), p. 78, vv. 1-2, 10, 13 y 14.

2. La reelaboración del discurso petrarquista

En el soneto que suele figurar como número 1 en las distintas ediciones de las obras del conde, el autor profesa su programa poético:

1

Nadie escuche mi voz y triste acento,
de suspiros y lágrimas mezclado,
si no es que tenga el pecho lastimado
de dolor semejante al que yo siento.

Que no pretendo ejemplo ni escarmiento
que rescate a los otros de mi estado,
sino mostrar creído, y no aliviado,
de un firme amor el justo sentimiento.

Juntóse con el cielo a perseguirme
la que tuvo mi vida en opiniones,
y de mí mismo a mí como en destierro.

Quisieron persuadirme las razones,
hasta que en el propósito más firme
fue disculpa del yerro el mismo yerro[17].

Este soneto es claramente un palimpsesto del introductorio de Petrarca y de su eminente sucesor Bembo[18]. En el *Canzoniere* el hablante recuerda su «giovenile errore», v. 3[19], se arrepiente, pide compasión, reconoce, hombre maduro, que a causa de su amor fue durante mucho tiempo el objeto de habladuría de la gente («al popol tutto/ favola fui gran tempo», vv. 9-10), y expresa varias veces su vergüenza por ello («mi vergogno», v. 11, «vergogna», v. 12). La historia de amor que va desarrollando el poemario se anuncia así al público como ejemplo disuasivo: el amor humano y terrestre a Laura es errar el camino verdadero del amor divino. Bembo subraya esta última idea utilizando explícitamente la alegoría del *iter spirituale* al erigirse como «duro exempio», v. 11[20] para los amantes avisa-

17 Villamediana, *op. cit.* (nota 6), p. 77.

18 Esto lo vio ya Rozas, Juan Manuel, «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», en *Homenajes. Estudios de filología española*, ed. Juan M. Díez Taboada, Madrid, Romarga, 1964, pp. 57-75, que reconstruye algunos nudos de la red intertextual aludida.

19 Cito según Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Piero Cudini, Milán, Garzanti, 1974, p. 1.

20 Cito según Pietro Bembo, *Rime*, en *Prose e Rime*, ed. Carlo Dionisotti, Turín, Unione Topografica – Editrice Torinese, 1978, p. 507.

dos («amanti accorti», v. 9) y al recomendar como único camino de salvación («quella strada, ch'a buon fine porti», v. 12) el de adorar sólo a Dios.

Villamediana reescribe evidentemente el texto de Petrarca, como señala ya en la superficie de su texto, utilizando las mismas palabras: «escuche», v. 1 y «suspiros», v. 2 ocupan incluso la mismísima posición en el soneto que las correspondientes «ascoltate», v. 1 y «sospiri», v. 2; la «favola», v. 10 de Petrarca vuelve en las «opiniones», v. 10, y el «errore», v. 3 se ve lanzado al verso final, ganando así en peso semántico, subrayado de añadidura por la reduplicación retórica «yerro / yerro», v. 14. Siguiendo a Petrarca, el hablante aquí también empieza por perfilar su amor como un frustrado amor doloroso; al contrario de Petrarca, sin embargo, «no pretend[e] ejemplo ni escarmiento», v. 5, y tampoco se arrepiente; pretende más bien demostrar la inquebrantable constancia y la legitimidad de su amor: «de un firme amor el justo sentimiento», v. 8. Mientras el hablante propaga así, en la octava, como sujeto activo su actual programa poético y amoroso, aparece en la sextina, en la que enfoca el pasado, como la víctima pasiva de una fatal persecución (vv. 9-10) que lo enajenó de sí mismo (v. 11). Villamediana reutiliza otra vez las mismas palabras de Petrarca («di me medesmo meco», v. 11) en absoluta equivalencia posicional, pero las dota de un sentido diferente: en vez de arrepentirse de su amor, constata que su amor lo enajenó y lo llevó a un exilio metafórico. No se trata aquí de la delirante enajenación gozosa que siente, por ejemplo, la mística novia Teresa de Ávila («Vivo sin vivir en mí»), sino de la constatación disfórica de que es imposible realizar el amor.

El último terceto resulta bastante enigmático. El hablante constata que palabras de razón querían disuadirle de su amor («Quisieron persuadirme las razones», v. 12), enfocando la lucha entre pasión y razón, antítesis característica del amor petrarquista. Pero el hablante persiste en su «loco» amor y justifica su actitud por el esperado perdón que resulta del mismo hecho de haber errado: «fue disculpa del yerro el mismo yerro», v. 14. Este último verso del soneto, subrayado retóricamente por la reduplicación y la paradoja, es difícil de entender y provoca varias lecturas que se pluralizan aún más al considerar la homonimia entre *yerro* y *hierro*, realizada gráficamente en las primeras ediciones[21]. Me concentro

21 Rozas, Juan Manuel: «El juego de palabra puede ser triple: el error disculpado por el propio error, tal es ese amor; el hierro de la esclavitud disculpado por la propia esclavitud, tal es ese amor; el hierro de la esclavitud disculpado por el yerro o sea por el gran amor», Villamediana, *op. cit.* (nota 10), p. 77. Podría realizarse una lectura «premonitoria», viendo en el «hierro» el instrumento de castigo; recuérdese el lamento de Góngora en su carta que relata el asesinato: «a hierro he perdido dos ami-

en una sola lectura. Puede constatarse, primero, que se retoma aquí la oposición entre razón y sinrazón, diciendo explícitamente que lo que parece locura —la pasión— finalmente se revela razonable. Cometer el error es la condición misma para revelar su sensatez y para seguir en el buen camino. Esta idea —la de que el amor no conoce ley y perdona todos los delitos cometidos en su nombre— no es nueva en Villamediana, sino que tiene una tradición bastante larga en la poesía popular. Se encuentra probablemente por primera vez en el «Romance del Conde Claros», donde se cuenta la relación amorosa pre-matrimonial del Conde con la Infanta Claraniña. Para lavar la mancha de la deshonra, el rey padre manda degollar al Conde, pero el arzobispo lo salva alegando «que los yerros por amores / dignos son de perdonar», y une a los dos amorosos pecadores al final por los lazos del matrimonio[22]. Es, pues, una historia de amor ilícito que destruye el honor, y a la vez una apoteosis del amor carnal siempre que se legitime por las bodas; la igualdad de su condición social pide y reclama que se junten. Esta misma idea «—yerros por amores / nunca fueron castigados»— se encuentra muchas veces en Lope de Vega[23], perdón que reivindica el mismo Lope para su propia vida amorosa, insistiendo significativamente en la naturalidad de sus amores y descartando «otra pasión viciosa, fuera del *natural* amor»[24].

Villamediana se inscribe pues en este contexto y deja insinuar, al contrario que Lope, que él sigue el peligroso camino de «otra pasión viciosa». Presenta su amor como amor prohibido, fuera de las normas de la sociedad, como pecado y vicio[25], y lo defiende al mismo tiempo, justificándolo —y ésa es su primera provocación— como «de un firme amor el justo sentimiento», v. 8. Es obvio que por su estética de la elipsis deja un blanco semántico, al no precisar la naturaleza de su amor. Este blanco es intencional y programático dentro de la paradoja del ha-

gos», Góngora, Luis de, *Epistolario*, en *Obras completas*, Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, t. 2, ed., pp. 293-523, p. 429. Michael Zirk lee el verso como programa estético y erótico que establece como norma la desviación de ella; Zirk, *op. cit.* (nota 14), p. 147.

22 «Romance del conde Claros de Montalván», en *Romancero antiguo 2: romances amorosos y caballerescos*, ed. Juan Alcina Franch, Barcelona, Juventud, 1971, pp. 245-256.

23 Los ejemplos se encuentran en Menéndez Pidal, Ramón, «Der *Arte nuevo* und die *Nueva Biografía*» (1935), en Müller-Bochat, Eberhard, ed., *Lope de Vega*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, pp. 407-464, pp. 421-424. Debo todas estas aclaraciones sobre la paradoja del yerro a Wolfram Nitsch.

24 Menéndez Pidal, *op. cit.* (nota 23), p. 424; cita una carta de Lope de 1615/1616.

25 Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998, define *errar* como «pecar, no acertar» (p. 531), y *yerro* como «falta o vicio» (p. 687).

blar callando, y permite abrir la lectura a una posible segunda y mayor provocación; si se lee la «disculpa», v. 14 en un sentido fuerte, comparándola, por ejemplo, con la «culpa vieja», v. 4 del soneto 247, puede ser que aluda, de manera necesariamente indirecta y encubierta, al *peccatum nefandum* del amor entre hombres, afirmando así la legitimidad y la naturalidad del *peccatum contra naturam.*

La paradoja de mi asunto —el hablar callando, el decir y no decir— impide que pueda verificarse mi tesis; la posible doble codificación del mensaje provocada por la censura se reduciría a una lectura unívoca, destruyendo así, precisamente, el propósito equívoco, e invitando al Santo Oficio a castigar. Lo que sí puedo es hacer mi tesis probable, y tengo dos indicios en el texto. El primero es que el hablante de Villamediana, al contrario del de Petrarca, limita su público claramente: «Nadie escuche», v. 1 implica que lo que dice el hablante tiene que mantenerse en secreto. Por la frase condicional (vv. 3-4) define a su público —en una lectura petrarquista, los que sienten el mismo dolor amoroso—, pero, enfocando el «dolor *semejante*», v. 4, se dirige a los «iniciados», los que tienen igual experiencia, que puede ser la del amor entre personas de sexo semejante. El segundo indicio es la intensificación de la «favola», v. 10 petrarquesca. No se trata sólo de la habladuría de la gente, sino de una verdadera persecución por parte del «cielo» junto con, como parece, la amada: «la que tuvo mi vida en opiniones», v. 10. Pero aquí juega Villamediana otra vez con el sexo y el género; «la que» se refiere, en una lectura superficial, al objeto del amor, pero la elipsis desmiente e invalida esta lectura. No es necesario llenar el blanco con una fácil «dama» o «señora»; con igual razón podría cumplimentarse el hueco con sujetos como «la sociedad» o «la corte» o, de manera general, «la fama», la opinión pública. En esta perspectiva, el cielo y el género humano se conjuran contra el amor del hablante, que a su vez conjura su legitimidad, absolviéndose de todo pecado.

3. El triunfo del amor en el alegre «holocausto»

Para apoyar más mi tesis —la alusión connotativa y encubierta a un amor carnal y homosexual dentro del discurso petrarquista— quiero, para terminar, echar un rápido vistazo al soneto 41:

Si facilita amor de mi osadía
el alto fin, si mi esperanza veo
cumplida del más lícito deseo
que atenta voluntad lograr porfía,

novillos dos de la vacada mía
de tus aras, Amor, serán trofeo,
y el humo suave del licor sabeo
del ópimo holocausto ofrenda pía.

Plazo feliz será, cuando cumplido
del que con sólo una promesa incierta
desmiente la presente desventura.

Llegue, pues, ya, del término ofrecido
a voluntad constante, gloria cierta,
logre ya tanta fe, tanta ventura[26].

El poema formula una promesa y un deseo. La promesa se refiere a una ofrenda, un «holocausto» que el hablante ofrece a Amor bajo la condición de que éste le haga cumplir su «osad[o]», v. 1, pero «lícito deseo», v. 3. Éste todavía no es el caso (en la estrofa tres habla de «la presente desventura», v. 11), pero hay buen augurio de que una «promesa» ya dada, aunque «incierta», v. 10, se cumpla después de algún tiempo («Plazo feliz será», v. 9). El soneto termina con el urgente deseo de que el plazo se cumpla cuanto antes: «Llegue [...] ya», v. 12, «logre ya», v. 14. El hablante manifiesta así la euforia del amante petrarquista en cuanto al amor cumplido pero, mientras en el discurso petrarquista esta euforia se desmiente en seguida y se convierte en disforia, iniciando así el típico círculo vicioso petrarquista —es decir el vaivén entre esperanza y frustración—, el hablante permanece aquí en el polo de la euforia, seguro de conseguir «gloria cierta», v. 13. En la palabra «gloria», el discurso religioso se cruza con un discurso hedonista y sexual: el hablante, que a causa de su «voluntad constante», v. 13 y de «tanta fe», v. 14 merece el galardón, reclama muy claramente la cópula[27]. Su aliado y ayudante debe ser Amor, cuya «ofrenda» merece particular atención.

En la segunda estrofa se entrelazan, dentro de una lexicomanía gongorina («sabeo», v. 7, «ópimo», v. 8, «holocausto», v. 8) y de manera escandalosa, el discurso cristiano, el rito pagano de la inmolación y el gozo homosexual. La ofrenda de Amor —«novillos dos de la vacada mía», v. 5— se revela, a causa de la ambigüedad sintáctica, al mismo tiempo como «trofeo», v. 6 del amor del propio hablante. Los «novillos» se descubren bajo esta luz como jóvenes muchachos «novicios»

26 Villamediana, *op. cit.* (nota 6), p. 117.

27 Los contemporáneos de Villamediana conocen perfectamente el doble sentido de *gloria*, como se ve por ejemplo en Alzieu, Pierre, y otros, eds., *Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 47.

que se inician al yugo del amor[28]. En un interminable fuego de placer («ópimo holocausto», v. 8) se cumple el gozo, haciendo subir al cielo exquisitos humores corporales («licor sabeo», v. 7) convertidos en oloroso humo.

4. Conclusión

Con su poesía amorosa, el conde de Villamediana se inscribe en la tradición petrarquista, a la que respeta en la superficie de sus textos. Lo logra al articular un petrarquismo abstracto y elíptico, borrando sobre todo las tópicas marcas del sexo y sabiendo que un público inocente y no iniciado completará los huecos, siguiendo la ortodoxia. El discurso se mantiene válido, pues, sólo a causa de numerosas figuras de sustracción. Con el procedimiento complementario, la insistencia obsesiva en la inefabilidad de su amor, insinúa que se habla indirectamente de un amor fundamentalmente desviante de la norma, un amor que no puede decir su nombre. La poesía del conde se revela, bajo esta luz, como antipetrarquista: escenifica un amor lascivo, corporal y anti-social, hostil a las normas vigentes de la sociedad contrarreformista y homosexual. Como no puede hablar abiertamente, profesa: «La causa de mi mal nadie la entiende»[29]. Los entendidos de su tiempo seguramente sí que la entendían.

28 Covarrubias define: «El bezerro que aun no ha sido sugetado al yugo, *latine iuvencus*. Díxose novillo por ser nuevo»; Covarrubias, *op. cit.* (nota 25), p. 831.

29 Villamediana, *op. cit.* (nota 6), p. 236, v. 5.

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

Jules Whicker

Además de los múltiples textos biográficos en prosa sobre la monja alférez que se divulgaron en España después de su llegada en 1624, se escribió al menos una *comedia* sobre su vida o, mejor dicho, una que tenía el personaje de «la monja alférez» como protagonista. La comedia que se conserva hoy es atribuida al comediógrafo madrileño, Juan Pérez de Montalván (1610?-1638), aunque en una novela picaresca de 1637, las *Aventuras del bachiller Trapaza, quinta esencia de embusteros, y maestro de embelecadores,* de Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648), encontramos una alusión a «la comedia de *La monja alférez*, que escribió Belmonte Bermúdez, poeta andaluz, con mucho acierto»[1].

En cuanto a las fuentes de la comedia, se ha sugerido que se escribió a partir de las relaciones publicadas en Madrid y Sevilla en 1625. Un problema con esta hipótesis es que la comedia contiene algunos datos ostensiblemente históricos que no se encuentran en ninguna de estas relaciones ni en las versiones manuscritas de la *Vida i sucesos* de la monja alférez. Por otro lado, otros incidentes aparecen en la comedia y en los demás textos, pero no en los documentos más históricos y menos novelescos[2].

1 Castillo Solórzano, Alonso de, *Auenturas del bachiller Trapaza, quinta essencia de embusteros, y maestro de embelecadores* [Zaragoza, Pedro Verges, 1637], ed. Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986, p. 176. Véase también la n. 11.

2 La autoría de la comedia que tenemos es incierta porque no se publicó —con las demás comedias impresas de Montalbán— en 1632 (*Para todos*), en 1635 (*Primer tomo de las comedias*) ni en 1638 (*Segundo tomo de las comedias*), sino en una edición suelta, probablemente de 1626, y también porque Víctor Dixon, en su tesis inédita sobre Pérez de Montalbán, prefiere atribuirla a Belmonte Bermúdez. Véanse Dixon, Víctor, *The Life and Works of Juan Pérez de Montalbán*, tesis doctoral inédita, University of Cambridge, 1959, pp. 323-325, y McKendrick, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, pp. 213 y ss., n. 2. Su análisis de la comedia se encuentra en las pp. 213-217. Pedro Rubio Merino y Rima de Vallbona datan la primera edición de 1626 aunque la suelta no tiene fecha. Véase Rubio Merino, Pedro, ed., *La Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso: dos manuscritos inéditos de su autobiografía conservados en el Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1,

Sea cual sea la verdad de esta cuestión, hay que reconocer que la más detallada y auténtica fuente histórica de la comedia, y la que provee el principal *corpus* de datos históricos que encontramos en ella, no figura en los estudios literarios de esta obra, aunque se reproduce en varias ediciones de la *Vida i sucesos* y en otras obras bibliográficas. Dicha fuente es la *petición* entregada al Consejo de Indias en nombre del Alférez Catalina de Erauso por Sebastián de Ilumbe, y las *certificaciones* de sus servicios militares que la acompañaron. Estas *certificaciones* proceden de cuatro de los oficiales bajo cuyo mando había servido el Alférez Erauso en Chile y el Perú, y que se encontraban en Madrid entre el 17 de diciembre de 1624 (fecha de la primera *certificación*, de Francisco Pérez de Navarrete), y el 5 de septiembre de 1625 (cuando se firmó la última *certificación*, de Juan Recio de León). Las otras dos *certificaciones* eran de Luis de Céspedes Xeria (2 de febrero de 1625) y Juan Cortés de Monroy (25 de enero de 1625). No sabemos si la disponibilidad de tantos y tan eminentes testigos en su causa se debía a la suerte o a la previsión de Erauso, pero es posible que todos fueran conscientes de que aquella era una época caracterizada por la buena fortuna en las empresas militares españolas, y por lo tanto un momento propicio para solicitar mercedes del rey.

En la tercera jornada de la comedia Don Diego habla de la amistad entre Erauso y su mecenas, Don Sebastián de Ilumbe: «[Diego:] Díceme que está el Alférez / en la corte ya, y que posa / en casa de un noble hidalgo / su amigo, y compatriota, / cuyo nombre es Sebastián / de Ylumbe [...]» (III, pp. 193-198)[3]. Cien versos más tarde éste sale en persona (III, p. 293), y a partir del verso 570 Erauso le entrega las *certificaciones* que ha obtenido de Céspedes, Monroy, Navarrete y León. El dramaturgo incluso reproduce la *certificación* de Céspedes de una forma abreviada pero con la fecha auténtica[4]. El único error en este pasaje consiste en

1995, p. 49, y Vallbona, Rima de, ed., *Vida i sucesos de la Monja Alférez: autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*, Tempe, Center for Latin American Studies, 1992, p. 229.

3 Todas las citas de la comedia son de mi edición electrónica: http://www.bham.ac.uk/hispanic/LMA.htm (01/07/02).

4 «*GUZMÁN*: De vos confío el cuidado / de acordar mis pretensiones, / en todas las ocasiones / en el Consejo de Estado. / Éstos los papeles son / de mi servicio, tomad, / y por los ojos pasad / esta certificación, / que entre los demás os dejo, / que de ella os informaréis / de lo que pedir podéis / en recompensa al Consejo. *SEBASTIÁN*: [*Lee*] Don Luis de Céspedes Xeria, Gobernador, y Capitán General de la Provincia de Paraguay, & c. Certifico a su Majestad, que conozco a Catalina de Arauso de más de 17 años a esta parte, que en hábito de hombre, y soldado le ha servido en Chile más de 17, en las compañías del Maese de Campo don Diego Bravo de Sarabía, y del Capitán Gonzalo Rodríguez: de la cual fue por sus servicios Alférez, llamándo-

una confusión entre los Maestres de Campo *Juan Recio* de León, que figura en la documentación oficial, y *Diego Flores* de León, cuyo nombre aparece en la comedia. Por otra parte, como Ilumbe firmó su *petición* en febrero de 1625 y Recio de León no aportó su *certificación* hasta septiembre de aquel año, en la *petición* de Ilumbe sólo constan los nombres de tres de los cuatro oficiales que dieron su apoyo a la *petición* de Erauso, es decir, los de Céspedes, Monroy y Navarrete.

Puesto que estos testimonios personales constituyen la fuente más precisa de la comedia, valdrá la pena ver hasta qué punto los valores que expresan se reflejan en el texto dramático. Las *certificaciones* señalan sobre todo el valor y la fuerza varonil de Erauso, pero también atestiguan su conducta honrada, su puntualidad, su «industria», su «virtud y limpieza», su resistencia a «las incomodidades de la milicia» y su «fortaleza» moral (por ejemplo al no descubrirse a su hermano, a pesar de que se encontraban en la misma compañía). Además de estas calidades, en su propia *petición* (del 19 abril de 1626) Erauso cita sus méritos, «la prodigiosidad y singularidad» de su caso, la nobleza de su familia y «particular inclinación [...] de ejercitar las armas en defensa de la fe Católica, y en el servicio del rey»[5].

se Alonso Díaz de Guzmán, y se halló en todas las ocasiones que se ofrecieron con mucho valor, y reformada su compañía, pasó a la del Capitán Guillén de Casanova, y fue por buen soldado de los aventajados, sacados para campear desde el Castillo de Paicabí con el Maese de Campo Álvaro Núñez de Pineda, y se halló en muchas batallas, y recibió muchas heridas, y en particular en la de Purén, donde llegó a la muerte. Por lo cual, y por ser digna de que su Majestad le haga merced, le di la presente, con mi firma, y sello. En Madrid, a 2 de febrero de 1625. *GUZMÁN*: De aquese mismo tenor / son los demás, ésta es / del noble don Juan Cortés / de Monroy, Gobernador / de Veraguas. De don Diego / Flores de León, es ésta, / que en el pecho manifiesta / la Cruz del Patrón Gallego, / Maese de Campo, a quien dan / en las regiones australes, / alabanzas inmortales / sus hechos. Del capitán, / y cabo de compañías, / Francisco de Navarrete, / es aquésta que promete / premio a las hazañas mías, / según las ha exagerado. / Éstas son las que en Madrid / pude juntar, acudid / al Secretario de Estado / que pienso que la hallaréis / atento a mi pretensión». (*LMA* III, 570-624).

5 En Vallbona, *op. cit.* (nota 2), vemos que la certificación de Céspedes señala que Erauso: «por sus honrados y aventajados servicios fue nombrado por alférez [y que] se había señalado como si fuera hombre de mucho valor» (pp. 134-136). La de Navarrete dice que sirvió «como buen soldado, acudiendo a lo que le era ordenado, con gran puntualidad, y fue tenido por hombre, por mostrar siempre valor». La de Monroy dice: «por lo bien que sirvió y se aventajó, el [...] capitán le nombró por su alférez [... y se señaló] como hombre de mucho valor» (pp. 134-136); y la de Recio de León dice: «[hacía] su deber como el más valeroso y honrado soldado, resistiendo las incomodidades de la milicia como el más fuerte varón, y con estar en la compañía de Miguel de Erauso, su hermano, no se descubrió con él, que fue otro acto de fortaleza de los que ha usado hacer en su vida prodigiosa; y el dicho año de 1620, luego que asentó plaza en mi compañía [...], conociendo su industria, le ocupé en

Hace un par de años presenté en Pamplona una ponencia sobre un cambio que parece haberse realizado por los años veinte del siglo XVII en la representación literaria del concepto de la virtud militar[6]. Comparando dos comedias, *El asalto de Mastrique* de Lope (probablemente escrita entre 1600 y 1606) y *El sitio de Breda* de Calderón (probablemente de 1628), propuse que el concepto de la virtud militar se desarrolló en tres etapas durante los siglos de oro españoles. Primero heredaba de la Edad Media un concepto caballeresco de la virtud militar cuyo rasgo más destacado era la fuerza física del guerrero individuo, ejemplificada por la proeza con armas de filo. Luego, en respuesta a los avances tecnológicos —sobre todo con respecto a las armas de fuego—, descritos por Maquiavelo en su *Arte della guerra* de 1520, reconoció que las victorias ahora no se ganaban si no se usaba del ingenio y la astucia por una parte y de la disciplina por otra. La tercera etapa abarca las virtudes de las dos primeras, el valor y el ingenio, pero las interpreta de otra manera, al centrarse más en su calidad moral que en lo físico o lo intelectual. Como la filosofía moral vigente en esta tercera etapa es la del estoicismo lipsiano, el valor y el ingenio ya suelen representarse como la fortaleza y la prudencia. En la literatura de ficción, el punto de transición entre la segunda y la tercera etapa se encuentra entre el *Asalto* de Lope y el *Sitio* de Calderón, es decir, entre 1600 y 1628. De este modo, mientras el valor caballeresco era todavía admirado en la sociedad española de los años veinte del XVII, y mientras los tratados militares hacían hincapié en asuntos técnicos, tácticos y de organización, en la poesía dramática las virtudes de la fortaleza (que abarca la obediencia y el autocontrol) y la pru-

[varias tareas logísticas] en lo cual y en todo lo demás acudió como soldado honrado [... le veía] acudir con esfuerzo varonil a todas las cosas que se le encargaban en la milicia, sufriendo las necesidades de ella [con mucha virtud y limpieza» (pp. 145-146). Finalmente, la petición de Erauso (del 19 abril de 1626) cita «particular inclinación que tuvo de ejercitar las armas en defensa de la fe Católica, y emplearse en servicio de vuestra merced [...] sus servicios, y largas peregrinaciones y hechos valerosos [...] así por lo que tiene merecido, como por la prodigiosidad y singularidad que viene a tener su discurso, teniendo atención a que es hija de padres nobles hidalgos y personas principales [...] y más, por la singularidad y rara limpieza con que ha vivido y vive», observando, además, que nunca se descubrió a su hermano «negando la afición de sangre», y que sirvió «con particular valor, resistiendo a las incomodidades de la milicia, como el más fuerte varón [y que] se señaló con mucho esfuerzo y valor [y que] fue entresacado [...] por valiente y buen soldado» (pp. 132-133).

6 Véase Whicker, «'La caballería bajo fuego': la representación de la virtud militar española en *El asalto de Mastrique* de Lope y *El sitio de Breda* de Calderón», presentación leída al congreso *Calderón 2000: Congreso Internacional general sobre Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra, 18-23 de septiembre de 2000 (en prensa).

dencia (que incorporaba la astucia, la industria y el ingenio en asuntos tácticos y técnicos) empezaban a desempeñar un papel cada vez más importante dentro del concepto contemporáneo de la virtud militar.

En cuanto a la representación de estas virtudes en la comedia de *La monja alférez*, un análisis atento revela que, aunque el valor es la virtud que más se destaca, y aunque podemos identificar numerosos indicios del ingenio de su protagonista, la resolución de los enredos de la comedia no se hace posible hasta que tanto el valor como el ingenio de la protagonista se ajustan a los paradigmas estoicos de la fortaleza y la prudencia.

Cuando consideramos las *certificaciones* del alférez Erauso vemos que la ensalzan más por su valor que por ninguna otra calidad moral. Sin embargo, Navarrete sí comenta su «puntualidad», y Recio de León (que parece haberla conocido mejor que todos por el estilo más personal y detallado de su testimonio) cita su «fortaleza» tanto como su «industria». En *La monja alférez*, en cambio, el resumen de la *certificación* de Céspedes destaca solamente el valor de la protagonista, y esto es evidente a lo largo de las tres jornadas. Erauso, que en la comedia se llama Alonso de Guzmán (y es llamada así en la lista de personajes y en las acotaciones), alude seis veces a su propio valor. Otros la llaman «valiente» nueve veces, y, por lo demás, ella muestra su valor luchando, o intentando luchar, cinco veces. Como en el Siglo de Oro el valor se entiende como una virtud característica de hombres de estirpe noble, el énfasis que recibe en las *certificaciones* y en la comedia comunica tanto la nobleza como las calidades varoniles de Erauso. Sin embargo, en la comedia la mayor parte de las referencias tienen más que ver con conflictos de índole personal que militares porque el enredo se centra en cuestiones de honor y no en asuntos históricos. Por ende, el valor que Guzmán muestra en la comedia no está dirigido principalmente al servicio del rey ni de la fe católica. En cambio, la lleva a provocar reyertas violentas no sólo en el presidio de Callao, sino también en un convento de Lima, y es evidente que las reyertas se producen porque su valor procede de una cólera apasionada, y no de la fortaleza ni de la resistencia.

No nos sorprende, por lo tanto, que su valor le acarree consecuencias graves. En la primera jornada ataca al nuevo Cid cuando éste insulta a su hermano. La reyerta no sólo enfada al mismo Cid y al castellano del presidio de Callao; también sirve para confirmar las sospechas de su hermano, Miguel, de que Guzmán y Catalina son una misma persona. Esto, a su vez, lo lleva a encararse con el alférez, lo que provoca otro arranque de furia que le lleva a sacar la espada y a luchar contra su hermano, hiriéndolo tan gravemente que por poco lo mata. Por su

parte, el nuevo Cid no perdona ni olvida el golpe que Guzmán le ha dado, aunque pasan tres años antes de encontrar una oportunidad para vengarse. Sin embargo, Guzmán se defiende contra el ataque del nuevo Cid con tanta furia que mata a su adversario, lo que resulta en su arresto, encarcelamiento y condena a muerte. Para sacarla de este apuro, su amigo Don Diego rompe la promesa que le ha hecho de guardar hasta la muerte el secreto de su verdadero sexo, y revela al gobernador que el alférez es mujer y monja profesa, y por eso queda fuera de la jurisdicción seglar.

A pesar de todo esto, la comedia resulta ambivalente en cuanto al valor, e insiste en que es una virtud propia de los hombres y no sólo de los soldados. De hecho, puede argumentarse que el impulso implacable que obliga a Guzmán a aceptar todos los retos que se le presenten supone un factor imprescindible para que los hombres lo acepten como tal, incluso después de saberse que había nacido mujer. Por ejemplo, en la tercera jornada desecha el *manteo* que Don Sebastián y su criado —Machín—, quieren que se ponga, e intenta intervenir, de repente y con la espada desenvainada, al oír pelearse unos hombres en la calle. Esta reacción impulsiva convence a Don Sebastián de que será inútil continuar con su intento de amansar a Guzmán y de persuadirla de llevar la vida de una mujer.

En cuanto al segundo componente principal del concepto teorético-literario de la virtud militar del XVII, la prudencia, vemos que es una virtud proteica que toma diversas formas y abarca términos —algunos de ellos maquiavélicos o tacitistas— como la discreción, el ingenio, la industria, el recato, la cautela, la previsión y la capacidad de tomar iniciativas oportunas, de reservarse la opinión y de aceptar consejo de otras personas prudentes y sabias. A primera vista la prudencia parece ser una virtud menos desarrollada que el valor en el personaje de Guzmán. Por ejemplo, en las *certificaciones* los atributos de la prudencia se mencionan mucho menos que el valor, y sólo Recio de León usa la palabra «industria», aunque en este contexto parece significar más bien la diligencia que la inventiva, la sutileza o la astucia que suele sugerirse en la literatura de la época.

A pesar de esto, un examen mas detallado de la comedia revela que el dramaturgo ha conferido a Guzmán estas calidades en gran medida[7].

7 Hay que observar que no se trata aquí de lo más obvio, es decir, del hecho de que se vista, hable y actúe de una forma que disfraza su verdadero sexo y que afirma la identidad masculina que ha hecho suya. En este contexto, y de una manera paradójica —teniendo en cuenta la oposición teorética entre el valor y el ingenio—, la ferocidad de su conducta podría interpretarse como el signo de su consumado éxito

Podrían citarse: sus amores clandestinos con Doña Ana, y la explotación mercenaria de su pasión; su cautela y previsión respecto a las sospechas de Don Miguel; la facilidad con que finge excusas para abandonar la calle cuando Doña Ana la invita a entrar en su casa; las palabras equívocas que dirige a Don Diego para hacerle creer que Doña Ana tuvo otro amante aparte de ella; por no mencionar su capacidad de guardar secretos, sobre todo el de su sexo, hasta la muerte. Todos estos episodios muestran no sólo ingenio, sino también cautela, perspicacia y discreción. Aunque la comedia jamás coloca estos aspectos de la prudencia en el contexto de la virtud militar, sí indica su aplicación general a los asuntos particulares de la vida civil, y sugiere que son necesarios en un mundo social regido por una obsesión por el honor y la opinión.

Guzmán está lejos de ser el único personaje de la comedia que obra con sutileza para conservar su reputación. Consta que tanto en su caso como en los demás encontramos un conjunto de virtudes viciadas: un valor que procede de la furia, y un ingenio que está más dedicado a la preservación de las apariencias que al descubrimiento de soluciones que tengan una verdadera sustancia moral.

Aparte del valor y la prudencia, se destaca una tercera virtud muy estoica en la comedia, esto es, la fortaleza, o mejor dicho, la constancia. Aunque existe un intervalo poco aristotélico de tres años entre la primera y la segunda jornadas, y aunque la transición de la segunda jornada a la tercera acarrea un traslado no más aristotélico desde el Mundo Nuevo al Viejo, es de notar lo poco que cambian los personajes. Sus actitudes, y, en el caso de Guzmán, hasta su aspecto, no varían. Esta continuidad es un factor importante en el desenlace de la comedia porque asegura que todos los personajes sigan a Guzmán a Madrid y allí se esfuercen en aclarar las dudas sobre el honor de Doña Ana provocadas por Guzmán en la segunda jornada.

Más importante aún es la constancia de Guzmán como amigo de Don Diego, y de hecho, también de Doña Ana. Esta constancia es evidente de una manera muy importante en tres ocasiones. En la primera jornada, Guzmán toma un puesto en la guarnición de Callao para dar mayores oportunidades a Don Diego de cortejar a Doña Ana en Lima. Así nos da a entender que comprende que será mejor para Doña Ana ganar su

como representanta, de no existir varias indicaciones en la comedia de que su carácter masculino no es un disfraz, sino una expresión auténtica de su ser. Así, por ejemplo, en «[Miguel: Mas si cuentan las historias, / ya modernas, y ya antiguas, / tantas matronas jamás / de humanas fuerzas vencidas, / ¿que mucho que las iguale / una mujer vizcaína, / engendrada entre las duras / montañas, que el hierro crían?» (I, pp. 635-642).

honra casándose con el noble Don Diego que sacrificar su honor entregándose a su pasión por Guzmán, y que no puede consumar su amor por ella sin descubrir el secreto de su sexo. En la segunda jornada hace aún más por ellos. En un intento de obligarlo a casarse con Doña Ana, Guzmán revela sus orígenes a Don Diego para asegurarle que no debe tener escrúpulos de honor que impidan sus bodas. Pero cuando éste protesta, diciendo que el honor no se satisface si todos los testigos no saben que Guzmán es mujer, y cuando Guzmán se niega a comunicar su secreto a nadie más, su intento de encontrar una solución llega a un punto muerto. Sin embargo, cuando arrestan a Guzmán por matar al nuevo Cid ella confiesa su culpabilidad sin ser torturada —lo que sorprende mucho a los que conocen su valor (II, pp. 791-819)—, y entendemos que lo hace porque propone sacrificarse en la horca ya que la honra de su amigo y de su amante y su propio secreto le valen más que la vida. Sin embargo, Don Diego no parece entender los motivos de Guzmán, y revela a todos su secreto para salvarle la vida y para posibilitar su propio casamiento con Doña Ana.

La revelación pública de que Guzmán es una mujer revoluciona su vida. Es encerrada en un convento y obligada a vestirse de monja. Pierde de golpe la libertad que tenía como hombre y la reputación que había ganado de honrado y valiente soldado. En respuesta a esto Guzmán resuelve que Don Diego no debe beneficiarse de la ruptura de su promesa y le da a entender que ella no fue el amante que Doña Ana admitió en su aposento. Con este engaño, Guzmán recupera su poder sobre la reputación de Doña Ana, y, por consiguiente, sobre los planes matrimoniales de Don Diego.

Guzmán sólo restaura el honor de Doña Ana y posibilita sus bodas con Don Diego cuando se satisface de que ha recuperado su propia reputación. Para esto tiene que conseguir tres cosas: tiene que persuadir a Don Sebastián de que jamás conseguirá que se vista ni se comporte como mujer; tiene que obtener las *certificaciones* de sus antiguos comandantes, que prueban que su reputación militar está intacta, y tiene que mostrar su valentía a todos los presentes desafiando a Don Diego. Pero, aun después de conseguir todo esto, se da cuenta de que no puede haber resolución satisfactoria ni alegre al enredo de la comedia si no consiente al fin en llamarse mujer, y por esto se humilla voluntariamente para beneficiar a sus amigos. Este tercer y último acto de auto-sacrificio —que supera a los de la primera y segunda jornadas porque ahora sabemos que Guzmán prefiere la muerte o la ausencia a ser conocida como mujer—, completa el diseño estructural y temático de la comedia, y, como admiten con admiración Don Diego y Don Sebastián, es al acto más significativo y más heroico de toda la comedia (III, vv. 835-847).

Estos tres actos de abnegación, distribuidos por las tres jornadas de la comedia, son indicadores importantes de la perspectiva moral de la obra. Indican el progreso de la protagonista hacia un punto culminante en que puede realizar el acto más estoico del valor, es decir, la victoria sobre sí misma por medio del dominio de las pasiones. Su último acto de abnegación personal impresiona muchísimo a todos los presentes, y lleva a Don Diego a ofrecerle su amistad como si fuera un hombre, aun cuando su uso de la forma femenina del participio pasado «agradecida» (III, 839) la reconoce como mujer. Como resultado, al final de la comedia Guzmán es respetado igualmente como hombre y como mujer.

Este momento climático también representa la culminación de otro importante hilo temático de la comedia que se refiere a la libertad y al encierro. Por toda su vida, Guzmán ha sido propulsada por impulsos violentos a escaparse del encerramiento físico y moral que la sociedad creía conveniente para las mujeres.

Pero el tema de encierro también posee un aspecto espiritual en la comedia. En este contexto Don Sebastián hace un comentario muy importante cuando por fin Guzmán le concede el favor de vestirse de mujer. «Ahora / me ponéis al rostro un clavo» (*LMA*, III, vv.420-21), dice, afirmando que hacer favores por los amigos es un modo eficaz de captarles la buena voluntad. Esta idea se desarrolla más en la última escena de la comedia cuando, después de ver a Guzmán arriesgar su libertad al admitir delante de todos que es mujer, el público recibe una prueba de su continuada libertad cuando el Vizconde los informa de que «hoy está el Alférez Monja / en Roma» (III, vv. 853-854).

Al final de la comedia, Guzmán ha pasado por muchos peligros y adversidades, y ha ganado una reputación no sólo como soldado valiente y hombre honrado, sino también como mujer prodigiosa y virtuosa. Además de esto, ha obtenido de sus amigos —y obtendrá del Rey, algo aún más importante que su pensión militar— el derecho a vestirse de hombre, llamarse por un nombre masculino de su propia elección y viajar libremente hasta Roma. Allí ganará una dispensa papal que la liberará de sus votos de novicia y la permitirá seguir viviendo como si fuera un hombre. Todo esto sugiere que la verdadera libertad depende del dominio de sí y que no está opuesta a la obediencia.

Los elementos neo-estoicos que se encuentran en la comedia de *La monja alférez* tal vez no son articulados tan comprensiva ni tan diestramente como lo serían si se tratara de una comedia de Ruiz de Alarcón o de Calderón pero, sin embargo, desempeñan un papel fundamental en la estructura y la función didáctica de la comedia.

En conclusión, la representación de la monja alférez y de las virtudes militares —y por extensión varoniles y nobles— dentro de esta co-

media no abandona por completo el concepto caballeresco de la virtud en que predomina el valor, ni se complace con agregar a ello otros elementos más sutiles como la industria y la resistencia, pero sí requiere que todas estas calidades se perfeccionen por medio del dominio de las pasiones, y que los premios se ganen sirviendo, y la libertad obligando.

Sacrificio y teatro en Calderón de la Barca

Jing Xuan

La imagen de Calderón como poeta católico fue elaborada por los románticos alemanes a principios del siglo XIX[1]. Esta imagen ha sido corroborada por José Antonio Maravall en su consabida tesis, según la cual el arte barroco sirve de instrumento oficial para superar la aguda crisis social, económica y política que afectó a España bajo los últimos Habsburgos[2]. En los estudios sobre el teatro barroco predomina aún hoy en día el fondo ideológico de la contrarreforma. Las comedias de Calderón se consideran muy a menudo como un arte propagandístico y, en cierto modo —con el término de Adorno y Horkheimer— como una *Kulturindustrie*[3] del estado absolutista y de la iglesia católica. Sin embargo, el teatro calderoniano es un tanto más complejo, y voy a examinar a continuación un aspecto importante que ha sido hasta ahora insuficientemente estudiado. Se trata del mecanismo del sacrificio que ilustraré primero con algunos ejemplos del teatro europeo del siglo XVII. Lo analizaré después en *El médico de su honra* y en *La vida es sueño*, para demostrar cómo Calderón pone la crisis política sobre el tablado, no con el propósito de apoyar el orden y la ideología dominante, sino para revelar la violencia que aplica la fuerza reinante para mantenerse en el poder.

I

El mecanismo del sacrificio juega un papel importante en todo el teatro europeo del siglo XVII. Está íntimamente relacionado con el sacrificio ri-

1 Sullivan, Henry W., *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 207, pp. 169-209. Veáse también Menéndez Pelayo, Marcelino, «Brindis del Retiro», donde llama a Calderón «el poeta español y católico por excelencia; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial», en *Estudios y discursos de crítica literaria*, III: *Teatro: Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, p. 386.

2 Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco* (1975), Barcelona, Ariel, ^{5}1990.

3 Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max, «Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug», en *Dialektik der Aufklärung* (1947), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, pp. 141-191.

tual del chivo expiatorio, sobre el cual René Girard ha desarrollado una teoría compleja que va a servirnos de matriz para captar el fenómeno. Girard propone una antropología de la cultura y de la religión a base de actos violentos que surgen de una *rivalidad mimética*[4]. Ésta se produce cuando el deseo individual coincide con el deseo ajeno o colectivo, o sea, cuando dos o más individuos desean el mismo objeto. En vez de ser una experiencia personal, el deseo según Girard está estrechamente relacionado con la comunidad, y lleva por lo tanto en su germen una mímesis conflictiva, de la cual resulta la violencia. El fundamento de una sociedad consiste, pues, en el establecimiento efectivo de diferencias entre sus miembros, porque sólo de este modo el mimetismo violento puede mantenerse bajo control. A pesar de ello, periódicamente se producen las crisis sociales —llamadas por Girard *crisis miméticas*— que estallan cuando las diferencias desaparecen y los individuos combaten entre sí[5]. En una semejante *des-diferenciación*, las reglas de diferenciación y también las mismas diferencias sociales pierden su validez, y la crisis mimética desemboca en una violencia desenfrenada que destruye la sociedad afectada, siempre que no se reestablezca el orden a través del linchamiento de un chivo expiatorio. Este *sparagmos* canaliza la violencia y se convierte más tarde en un mito de fundación, el cual se repite bajo la forma racionalizada de los ritos. De ahí el término Girardiano de la *violence fondatrice*, cuya función consiste exactamente en la re-diferenciación social a través de un acto sangriento contra un tercero[6]. No obstante, el sacrificio sólo da resultado si la comunidad en cuestión permanece en un estado de *méconnaissance* acerca del verdadero mecanismo del sacrificio, es decir, con una apreciación errónea de la conexión entre la víctima y la violencia fundadora[7].

El sacrificio es la solución de la crisis mimética. Una vez distinguido entre los elementos des-diferenciados a un tercero, contra el cual puede ejercerse la desatada violencia colectiva, la crisis mimética se neutraliza y el conjunto de la sociedad queda a salvo. La selección del chivo expiatorio concuerda a primera vista con una causalidad entre éste y la crisis: se le acusa de crímenes como el parricidio o el incesto, cuyo resultado es justamente la des-diferenciación de las normas que protegen la integridad social. Pero en realidad no se elige la víctima según las diferencias inmanentes de la comunidad, sino porque tiene inscrita una diferencia exterior que a su vez marca el sistema social como condicio-

4 Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1979, pp. 204 y ss.
5 Girard, *op. cit.* (nota 4), pp. 81 y ss.
6 Girard, *op. cit.* (nota 4), pp. 358 y ss.
7 Girard, *op. cit.* (nota 4), p. 359.

nado y limitado. Girard pone el ejemplo de Edipo, personaje de una curiosa combinación de causas inmanentes —el parricidio y el incesto vertical— y de estigmas exteriores propios al chivo expiatorio. Según Girard, los crímenes que se le atribuyen sirven meramente para disfrazar la verdadera causa: Edipo es de hecho un forastero que cojea. Su anomalía étnica y física *representa* a ojos de los tebanos «sanos» un peligro destabilizador contra el orden vigente, lo cual le hace automáticamente responsable de la peste[8].

El ejemplo de Edipo implica ya la afinidad temática y estructural entre el sacrificio y el teatro. La tragedia griega suele poner en escena una serie de sucesos que conducen a la muerte violenta del héroe. Este trascurso, claro está, tiene una lógica implacable de causa y efecto. Pero si se tiene en cuenta el mecanismo del sacrificio, tan propicio a disfrazar su verdadera causa, este mismo transcurso puede leerse también al revés: así que, en el nivel dramático[9], el héroe causa su propia muerte por un fallo trágico, la *hamartía* en el término aristotélico, mientras que en el nivel teatral se invierte esta causalidad: la acción dramática precisa del fallo trágico para mostrar en el escenario la destrucción del héroe. Mientras que los personajes de la tragedia se mantienen generalmente en la *méconnaissance*, los espectadores tienen en principio la posibilidad de reconocer la lógica invertida de la causa trágica y el efecto mortal, y deben ser conscientes de la violencia intrínseca y su función en el acto sacrificador[10]. No hay que olvidar que una posible etimología de la tragedia —*el canto del chivo*— remite al sacrificio sangriento.

II

La relación entre el teatro del siglo XVII y el rito del sacrificio es un tema tan complejo que merece un estudio aparte. El aspecto que nos interesa aquí es la paradoja que se da si el drama funciona como rito de sacrificio, revelando al mismo tiempo el mecanismo, según el cual se elige al chivo expiatorio. Hay dos maneras de tratar el fenómeno: o bien abier-

8 Girard, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Bernard Grasset, 1985, pp. 38 y sigs.

9 Para la diferenciación elemental entre el nivel dramático y el nivel teatral véase Matzat, Wolfgang, *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, Munich, Fink, 1982, pp. 13-22.

10 Teuber, Bernhard, «Die frühneuzeitliche Tragödie als Opfer auf dem Theater? Inszenierungsformen ritueller Gewalt im spanischen Barock und in der französischen Klassik», en Gerhard Neumann y Sigrid Weigel, dirs., *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, Munich, Fink, 2000, pp. 79-99.

tamente, como tema central, o bien indirectamente, por medio de las estructuras topológicas sobre las cuales se moldea toda la obra. Nosotros comenzaremos por lo último. La acción de *Othello* (1603), por ejemplo, se asemeja bastante a la tragedia griega: la muerte del héroe es la consecuencia innegable de sus propios fallos, empezando por los ataques de celos hasta el asesinato de su esposa inocente. No obstante, la tragedia shakespeariana se muestra como un rito teatral de sacrificio, una vez que apliquemos las categorías de Girard para identificar a Otelo como chivo expiatorio por excelencia. Desde este punto de vista Otelo no se suicida por haber cometido el uxoricidio. Al contrario, el general negro tiene que ser ejecutado sobre el escenario porque, al casarse con una aristócrata blanca sin el permiso del padre de ella, ha traspasado el límite del mundo exclusivamente masculino del ejército, donde le tolera la sociedad. Así viola la ley patriarcal y se convierte en un intruso, en un cuerpo extraño que contamina la raza pura y desestabiliza el orden social fundado, entre otros aspectos, sobre la diferencia étnica. No sorprende, pues, que al referirse a la copulación de Otelo y Desdémona, Iago hable de «a beast with two backs»[11]. El drama, sin embargo, termina con una *méconnaissance* total de las *dramatis personae*. Pero a través de la constelación de los personajes, Shakespeare indica que su héroe es nada menos que un chivo espiatorio: con su «free and open nature»[12] el soldado excepcional Otelo no puede en absoluto defenderse del odio y de la manipulación de Iago, un veneciano mediocre que representa la xenofobia de su clase. En *The Merchant of Venice* (1594), Shakespeare revela el mecanismo aún más claramente. Allí también figura una víctima elegida según los criterios de la raza. Shylock sabe perfectamente que le desprecian y le maltratan por ser judío —«I am a Jew»— y protesta contra los prejucios raciales con el dictamen bíblico, según el cual todos los hombres son iguales ante Dios[13]. Pero, justamente al hacer hincapié en la no-diferenciación entre judíos y cristianos, Shylock manifiesta un peligro latente para la comunidad cristiana establecida sobre la diferencia religiosa y racial. Si acaso la crueldad del comerciante judío parece justificar el potencial violento de los cristianos, el texto dramático desmiente esa lógica al mismo tiempo: el chivo expiatorio toma la palabra para desvelar su estigma de víctima, y a través de ello rompe la *méconnaissance*. Es significativo en este sentido el desenlace «feliz» de esta agria comedia: Shylock tiene que convertirse al cristianismo y el veneciano que le había robado a su hija heredará todos sus bienes después de su muer-

11 *Othello*, Walton-on Thames, Nelson, 1997.
12 *Othello*, *op. cit.* (nota 11), I. III, v. 381.
13 *The Merchant of Venice*, London, Routledge, 1989, III, I, vv. 52-66.

te. En la noche romántica de Belmont, donde se habla tan irónicamente de la armonía de las esferas celestes, Shylock ya no figura.

En cuanto al tratamiento temático, sírvase de primer ejemplo *Le Cid* (1637), de Pierre Corneille. Allí Don Dièguе, el padre de Rodrigue, incita a su hijo a matar a los moros, para que éste obtenga con su triunfo el perdón del rey y gane de nuevo el amor de Chimène[14]. Hay que recordar que fueron el mismo Don Dièguе y el padre de Chimène quienes se enfrentaron, al principio de la obra, en una rivalidad mimética, ya que ambos deseaban el puesto de tutor real[15]. Además, fue Rodrigue —al matar al padre de Chimène por haber dado éste una bofetada a Don Dièguе— quien desencadenó la violencia en la comunidad. Sólo el rey, como supremo juez, puede suspender la amenaza de una interminable concatenación de venganza y contravenganza con la sentencia de muerte del asesino que tan fervorosamente pide Chimème. Ahora bien: si don Dièguе aconseja a su hijo que traslade esta violencia hacia fuera, en contra de un enemigo común, los infieles sirven de chivo expiatorio para superar la inestabilidad latente que provocó el mismo héroe violento. En *Horace* (1641), Corneille trata con más detención el tema del sacrificio de la cabeza de turco por el «bien común». Por los frecuentes casamientos entrecruzados, Roma y Alba se encuentran en un estado de entropía: las diferencias étnicas están a punto de desaparecer. Por eso han sido seleccionados los Horacianos de Roma y los Curiacianos de Alba para combatirse a muerte. El duelo es una *violence fondatrice* por excelencia: con el sacrificio metonímico se evita la posible guerra exterminatoria entre los dos pueblos y se funda al mismo tiempo una comunidad, ahora imperial, a base de una jerarquía étnica entre el pueblo vencedor y el pueblo vencido. Una demostración teatral semejante favorece, claro está, la desmitificación de la *méconnaissance*, porque el público ni siquiera tiene que invertir la causa y el efecto de la acción dramática: el dramático expone abiertamente el sentido y el fin del sacrificio, los cuales suelen quedar ocultos bajo los ideales individuales o patrióticos: la *gloire* en el caso del teatro clásico francés.

La interdependencia entre el sacrificio y el teatro no se agota en el aspecto estructural o temático. También se pone en escena la crisis del rito, problematizando así el acto sacro y teatral del sacrificio. En este caso la obra ejemplar es tal vez *Iphigénie* (1673), de Racine. Para salvar al ejército griego de la desintegración y para consolidarlo de nuevo hace falta un sacrificio humano. No obstante, la *méconnaissance* es demasia-

14 *Le Cid*, 1ª Versión, Paris, Gallimard, 1993, vv. 1065-1110.
15 Véase *ibíd.*, vv. 145-234.

do frágil para eso. Casi todos los personajes del drama tienen dudas acerca del sentido y la finalidad del acto de sacrificio, que, en vez de proteger a la comunidad de la violencia interna, la provoca ya antes de realizarse. Así el sacrificio deja de cumplir su función conciliadora y causa a su vez un conflicto que pone en peligro a toda la comunidad: finalmente Achille, de acuerdo con Clytemnestre, está dispuesto a rebelarse contra Agamenon que quiere sacrificar a su hija Iphigénie, y cuando los soldados de ambos se enfrentan, armados, estamos frente a una amenaza violenta parecida a una guerra civil[16]. En una *crise sacrificielle*, como la define Girard, el rito deja de producir el efecto previsto, lo cual se debe a menudo al hecho de que la selección de la víctima se haya vuelto problemática. Justamente en esto consiste el núcleo del conflicto dramático en *Iphégenie*: ¿es lícito sacrificar la heroína titular? Racine resuelve el problema con la ingeniosa duplicación de la víctima en Iphigénie y Ériphile, dejando vislumbrar así también la diferencia entre un chivo expiatorio adecuado y uno inadecuado. El espectador atento tiene la oportunidad de comparar a los dos personajes, y debe preguntarse por qué el sacrificio sólo da el resultado deseado con Ériphile como cabeza de turco y no con Iphigénie. La respuesta es, evidentemente, porque la primera es una esclava, una presa de guerra de Achille, una forastera para los griegos, igual que Edipo para los tebanos. Además, con su parentesco con Helena —la causa directa de la guerra troyana— Ériphile representa metonímicamente la propia debilidad de la comunidad griega.

Aparte de la crisis del sacrificio, Racine subraya también la tragedia como sustituto teatral del rito. Como pide la tragedia, *Iphigénie* termina con la muerte de un personaje. En este caso particular, sin embargo, la *catarsis* parece estrechamente vinculada a una sensación de alivio, porque no muere la virtuosa princesa griega Iphigénie, sino Ériphile, la desenfrenada prisonera extranjera. En este *dénoûment*, los soldados rebeldes en el escenario y el público real se reflejan mutuamente: ambos son espectadores de un sacrificio, o bien ritual o bien teatral, y ambos reclaman la sangre de un chivo expiatorio que no sea Iphigénie. Pero Racine va todavía más lejos. Por un lado despide al público real «purificado» por la *catarsis* teatral, igual que los soldados ficticios abandonan el escenario llenos de catarsis religiosa, y por otro crea con Iphigénie un personaje dramático que parece entender el mecanismo del sacrificio como desplazamiento de la violencia colectiva a un ser inocente, ya que ella es la única que llora por la víctima.

16 *Iphigénie*, en Racine, Jean, ed., *Œuvres complètes*, I.: *Théâtre-Poésie*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 695-763, vv. 1730-1739.

III

Hasta aquí hemos explicado, aunque un tanto sumariamente, algunos aspectos de la relación compleja entre el mecanismo del sacrificio y el teatro. Estos aspectos también se dan en la comedia española. Un ejemplo óptimo es *El médico de su honra* (1637) de Calderón. Partiendo de las pautas ya establecidas, este drama de honor permite una lectura como sacrificio teatral. Aquí el conflicto esencial consiste en la enemistad entre el infante don Enrique y el vasallo don Gutierre[17]. Es el resultado de una rivalidad mimética, ya que ambos desean el mismo objeto erótico. Pero doña Mencía es la esposa de don Gutierre. Así, los antagonistas quedan separados por dos principios fundamentales del sistema social: por un lado, el contrato feudal delimita el poder del vasallo a favor de su señor, que a su vez tiene el deber de protegerlo; y por otro lado la institución del matrimonio indica una relación de posesión exclusiva. Al entrar de noche en casa de Gutierre, Enrique viola ambos principios, porque en vez de proteger a su vasallo, intenta robarle la mujer. A causa de este secreto agravio, el contrato entre el señor y el vasallo pierde su validez, y por lo tanto estamos ante una situación de *des-diferenciación* del orden feudal. Teóricamente, una secreta venganza por parte de Gutierre sería posible. Pero como el agresor es el hermano del rey, un acto violento contra él sería al mismo tiempo una ofensa contra la monarquía, es decir un regicidio metonímico que significaría la ruptura definitiva con el orden feudal.

Don Gutierre sabe perfectamente que el infante es la verdadera causa del desorden. Por eso reconoce que «hoy segunda vez me rinde / el infante»[18], cuando llega a identificar la daga encontrada en su jardín como propiedad de su rival. Pero, al mismo tiempo, se da cuenta de las serias consecuencias de una venganza ojo por ojo. Por eso Gutierre llama a su esposa «de tanto mal las raíces»[19] y la escoge como víctima. Evidentemente, doña Mencía tiene una característica que la marca como chivo expiatorio adecuado: su cuerpo femenino deseado por más de un hombre puede desestabilizar tanto la jerarquía feudal como el orden social organizado en torno al matrimonio. El cuerpo de mujer, abierto en principio tanto para el vasallo como para el señor, pone en evidencia el

17 Este aspecto importante suele pasarse por alto. Lo mencionan solamente Jarrett-Kerr, Martin, «Calderón and the Imperialism of Belief», en *Studies in Literature and Belief*, London, Rockliff, 1954, p. 43; y Neumeister, Sebastian, *Mythos und Repräsentation. Die mythologische Festspiele Calderóns*, Munich, Fink, 1978, pp. 259 y ss.

18 *El médico de su honra*, Madrid, Clásicos Castalia, 1989, vv. 2308 y ss.

19 *Ibíd.*, v. 2304

peligro de des-diferenciación que corre el orden social. Además, como antigua dama del infante, doña Mencía está vinculada metonímicamente con éste. No hay que olvidar que Enrique provoca un momento de des-diferenciación absoluta cuando hiere al rey con la misma daga que antes había perdido en el jardín de don Gutierre. La sangre derramada del rey simboliza la pérdida de la sustancia vital del sistema feudal, y por consiguiente no parece casual que don Gutierre escoja la sangría como el modo de su venganza. Se trata de una venganza mimética, realizada con el sacrificio de un sustituto cuya función consiste en la restauración del orden feudal.

En *El médico de su honra* el mecanismo del sacrificio no permanece encubierto, porque tanto los personajes como los espectadores reales saben que la heroína es de hecho inocente. No obstante, al final de la obra se reúne todo el reparto dramático —incluyendo al asesino Don Gutierre— y mantiene ostentosamente la *méconnaissance*. En este momento coinciden el desencubrimiento y el encubrimiento del verdadero mecanismo de sacrificio. Parece que Calderón quiere dejar claro cuán útil era el sacrificio, pues con la muerte de doña Mencía no se repara el adulterio, que no tuvo lugar, sino solamente la transgresión del príncipe Enrique en el terreno de don Gutierre. Se trata, como dijimos, de un intento de restauración que estaría a punto de fallar por la falta de *méconnaissance*, si no fuera porque el rey llega a tiempo para sancionar el crimen. Aprueba el rey el acto de su vasallo fiel como «cuerdo»[20], y ordena el casamiento entre don Gutierre y doña Leonor como acto ritual para confirmar el orden restaurado. Pero la obra no termina sólo en la ironía de este desenlace «feliz»: para el espectador contemporáneo un poco versado en la historia nacional, la referencia al campo de Montiel[21] indica claramente que el sacrificio también es inútil. Como es sabido, el Enrique histórico asesina allí a su hermano Pedro y destruye así el orden que el personaje de Gutierre quiere conservar.

IV

En *La vida es sueño* (1634/1635) Calderón conjuga el tema del sacrificio con varios personajes: Segismundo, el criado 2º, el soldado rebelde

20 El Rey: «[...] Cuerdamente / sus agravios satisfizo [Gutierre]». *Ibíd.*, vv. 2792 y ss.

21 Vv. 2634-2637. Véase aquí Bingham Kirby, Carol, «Theater and History in Calderón's *El médico de su honra*», en *Journal of Hispanic Philology*, 5 (1981), pp. 123-135; Fox, Dian, «*El médico de su honra*: Political Considerations», *Hispania* 65 (1982), pp. 28-38.

y el gracioso Clarín. A continuación vamos a concentrarnos en el caso de Segismundo para averiguar la función política del sacrificio. Se trata de una medida violenta para superar una crisis de gobierno. Con este fin, Segismundo es «sacrificado» en dos ocasiones. La primera, cuando acaba de nacer. Ya se sabe que fue encerrado desde aquel momento en una torre. Muchos años después, su padre Basilio justifica ese encarcelamiento secreto como recurso imprescindible para evitar que el pueblo polaco cayera bajo el poder de un monarca tirano. Según Basilio, la inclinación violenta de su hijo le ha sido revelado por el horóscopo de éste[22]. Pero si leemos el discurso del rey con más atención, descubriremos su motivo oculto, que es el temor ante una posible crisis de gobierno. Veamos su descripción del horóscopo:

> Llegó de su parto el día,
> y los presagios cumplidos,
> [...]
> nació [Segismundo] en horóscopo tal,
> que el sol, en su sangre tinto,
> con la luna en desafío,
> y siendo valla la tierra,
> los dos faros divinos,
> a luz entera luchaban,
> ya que no a brazo partido,
> El mayor, el más horrendo
> eclipse, que ha padecido
> el sol, después que con sangre
> lloró la muerte de Cristo,
> este fue, porque anegado
> el orbe entre incendios vivos,
> presumió que padecía
> el último parasismo,
> los cielos se oscurecieron,
> temblaron los edificios,
> llovieron peidras las nubes,

22 El motivo declarado por Basilio se cuestiona ya varias veces. Como motivo se ha alegado el incesto entre Basilio y Clorilene o el adulterio (de Clorilene). Véanse, respectivamente, Feal, Gisèle y Feal-Deibe, Carlos, «Calderón's *Life is a Dream*: From Psychology to Myth», *Hartford Studies in Literature* 6, 1 (1974), pp. 1-28; y Armas, Frederik de, «Alchemy in *La vida es sueño*», *Hispanic Review* 6 (1992), p. 316. Véase también Anthony, Ruth, «Violante: The Place of Rejection», en Armas, Frederik de, dir., *The Prince in the Tower. Perceptions of* La vida es sueño, Lewisburgo, Bucknell University Press, 1993, p. 182, nota 17.

corrieron sangre los rios.
(vv. 676-699)[23]

Basilio asocia el eclipse sucedido en el día del nacimiento de Segismundo con la muerte de Cristo, y describe el terremoto que tuvo lugar al mismo tiempo con imágenes escatológicas: el agua que se vuelve sangre y los estados que se derrumban son dos de las siete catástrofes apocalípticas que acompañarán al reino del anticristo[24]. Esta descripción sumamente simbólica concuerda además con unos *presagios* que Basilio pretende haber conocido a través de un sueño de su esposa difunta. Cuenta Basilio que la reina preñada había soñado con su propia muerte, dada por una víbora humana crecida en su vientre, y cuando ella murió en el parto, él dio por cumplidos los presagios en el sueño. Curiosamente, el supuesto sueño premonitorio contiene también imágenes bíblicas harto conocidas: no es difícil identificar la víbora con el anticristo, que en el Apocalipsis aparece como un dragón gigante[25]. Si recapitulamos, nos damos cuenta de que la historia del rey contiene sólo tres hechos comprobables: el eclipse, el terremoto y la muerte de su mujer en el parto. La mitología cristiana, en cambio, no se deja comprobar y puede ser un mero adorno retórico para convencer a la corte polaca. Sin embargo, es precisamente esta interpretación escatológica la que da el sentido nefasto a los sucesos. De hecho, no necesitamos consultar los libros de astrología para saber lo que significa el horóscopo. Para llegar a la lectura de Basilio sólo hace falta leer las imágenes bíblicas como alegoría política: teniendo en cuenta al sol como símbolo del rey, el eclipse significa una grave crisis del poder real. Las catástrofes apocalípticas indican, pues, el caos producido por la crisis, cuya cumbre es el triunfo de un monarca impío sobre un rey verdadero, es decir, el triunfo de un *vicarius diaboli* sobre *el vicarius christi*.

Desde este punto de vista podemos entender el encarcelamiento de Segismundo como un sacrificio para evitar una crisis política. Como lo explica Frazer, el sacrificio de un príncipe frente a tal crisis no era nada inusual en las sociedades arcaicas[26]. A Segismundo, sin embargo, no lo tratan como un sacrificio real y sagrado. Su padre lo expulsa secretamente de la corte, y, con la metáfora de Segismundo, lo entierra vivo en una torre. Pero el joven sí es un chivo expiatorio en el sentido Girardiano. Lo

23 *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, [23]1996.
24 *Apocalipsis*, 16.
25 *Apocalipsis*, 12.
26 Frazer, James George, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1922), London, Papermac, 1987, pp. 289-293.

verifica el discurso de Basilio ante la corte. Igual que a Edipo, a Segismundo se le acusa de crímenes de des-diferenciación. En un nivel alegórico, el horóscopo de Basilio lo inculpa de la des-diferenciación cósmica, ya que todos los fenómenos mencionados —el combate entre los astros, el eclipse y la transformación del agua en sangre, etc.—, implican la inversión del orden natural. Pero el rey no sólo presenta a Segismundo como un parto diabólico, sino que también lo acusa del matricidio: «nació Segismundo, dando / de su condición indicios, / pues dio la muerte a su madre» (vv. 702ss.). Para Basilio, la muerte de la madre es prueba suficiente del carácter maligno del hijo, y presagio innegable de un futuro parricidio, imaginado bajo la forma moderada del destronamiento.

Si recordamos la función consolidadora del chivo expiatorio, podemos ampliar nuestras conclusiones. Hay que fijarse bien, pues en el caso de Segismundo no se trata solamente de una crisis de poder, sino de un cambio drástico del paradigma político. Ante los peligros tan graves —la pérdida del poder y la separación del reino— Basilio niega el derecho de sucesión a su hijo. Con ese acto decisivo el rey transforma la monarquía hereditaria —que en principio no es absoluta y cuya legítima continuación es asegurada por el linaje— en una monarquía bajo la exclusiva voluntad del soberano[27]. Conviene que nos acordemos aquí de Juan de Mariana, quien, en su libro de enseñanza para Felipe III, *La dignidad real y la educación del rey* (1599), escribe que «[a] nadie es lícito alterar las leyes a las que sujeta la sucesión sin consultar la voluntad del pueblo»[28]. Basilio, en cambio, manifiesta su poder ilimitado en la libertad que toma de cambiar la sucesión sin consultar con nadie. Así establece de hecho la monarquía absoluta, y, por consiguiente, Segismundo puede considerarse como cabeza de turco para la fundación del absolutismo. Ahora se entiende por qué Basilio tiene que alegar a Segismundo los crímenes de des-diferenciación en vez de honrarlo como un sacrificio sagrado: sólo al relacionarlo con las catástrofes naturales y el predestinado caos político puede justificar la *violence fondatrice* del absolutismo como la medida necesaria para proteger la comunidad.

A pesar de todo, y después de contar su historia, el rey comienza a hablar de la caridad cristiana, del libre albedrío, y de su dilema de no

27 En su libertad ilimitada de tomar decisiones políticas Basilio es comparable con los reyes de *Gorboduc* (1562) y *King Lear* (1604/1605), de Norton y Sackvill y de Shakespeare, respectivamente. Véase Moretti, Franco, «The Great Eclipse: Tragic Form as the Deconsecration of Sovereignty», en *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Form*, London, Verso, 1983, pp. 42-82.

28 Juan de Mariana, *La dignidad real y la educación del Rey* (*De rege et regis institutione*), Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, p. 52.

querer, o no deber, privar a Segismundo de su derecho hereditario, por muy benéfica que sea esta prevención para el bien del pueblo. Los escrúpulos repentinos del rey después de tantos años de clandestinidad parecen indicar una *crise sacrificielle*. Igual que en la *Iphigénie* raciniana, la selección del chivo expiatorio capaz de garantizar la *méconnaissance* juega un papel decisivo en *La vida es sueño*. Aquí lo importante es el trasfondo religioso, ya que, frente al sacrificio de Jesucristo, Segismundo, que es igual de inocente, no puede ser el candidato apropiado. O sea, no basta con que la culpa del chivo expiatorio sea sugerida, como el rey ha hecho en su discurso, sino que tiene que ser comprobada para que la *violance fondatrice* se justifique.

Por eso Segismundo tiene que ser sacrificado por segunda vez. Su culpa tiene que comprobarse públicamente para que sea justificable su primer encarcelamiento y para que pueda ser desterrado definitivamente. Justamente con este propósito monta su padre un espectáculo dentro del espectáculo[29], y la prueba de Segismundo en el segundo acto puede interpretarse como la realización teatral de un acto ritual de sacrificio. Igual que los dramáticos griegos, el rey pone a Segismundo en el escenario cortesano para que cometa su fallo trágico. En secreto encarga a Clotaldo que le hable a Segismundo del vuelo altivo del águila que no se somete a ninguna ley[30]. Así de programado, Segismundo se despierta en la corte y se comporta como el padre ha previsto. Sólo con la ayuda de estos trucos teatrales se logra la *méconnaissance* por parte de la corte polaca, que en vez de asociar la expulsión del príncipe legítimo con la violencia fundadora del rey absoluto, la acepta como medida justa para impedir que un tirano suba al poder.

Pero, independiente de cómo salga, ya la misma prueba es un acto fundador de un cambio del paradigma político. Porque el hecho de que un heredero legítimo tenga que ser examinado en su calidad de regente ya deroga de hecho el traspaso dinástico del poder. Si Segismundo hubiese conseguido comportarse como príncipe benigno, entonces habría ganado lo que sería su derecho, gracias a una actuación acertada y no por ser hijo primogénito del rey. En este caso, el principie depende de la acción individual y contingente, y la monarquía dejaría de fundarse sobre la base garantizada por la consustancialidad, es decir, por el carácter sagrado del linaje real, cuya base teórica es la idea del cuerpo místico y

29 Véase Paterson, Alan K., «The Traffic of the Stage in Calderón's *La vida es sueño*», *Renaissance Drama*, p. 172.

30 Con el relato sobre el águila Clotaldo comunica a Segimundo lo siguiente: «Al fin eres reina / de las aves, y así a todas / es justo que te prefieras», vv. 1045 y ss.

simbólico del monarca[31]. Si Segismundo falla en la prueba, como es el caso en la obra, su incapacidad también se comprueba por su acción. De todos modos, Basilio no tiene la menor intención de consultar con la corte después de haber salido la prueba mal para Segismundo; tampoco quiere averiguar los diferentes criterios legales de sus sobrinos, Estrella y Astolfo, que son los próximos candidatos para el trono. De antemano el rey ya ha decidido *legibus solutus* un reinado doble de los dos (vv. 826-835). Para Basilio, el primer sacrificio del chivo expiatorio es un mecanismo para superar la crisis de gobierno, y la repetición teatral es la fortificación del nuevo sistema político, la monarquía absoluta. El caduco rey quiere, pues, la formación de un orden nuevo, junto con una nueva dinastía iniciada ritualmente por el matrimonio entre Astolfo y Estrella. Pero Segismundo aprende de su fracaso. En la segunda oportunidad de verse libre actúa correcta y tácticamente, y vence con ello al rey absoluto.

31 Kantorowicz, Ernst Hartwig, *The Kings Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

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

Saiko Yoshida

Mientras preparábamos la traducción de las *Soledades* para publicarla en Japón, nos preguntaron más de una vez si la traducción se hacía en verso, con la regularidad métrica respetando la forma original. Al contestar que las traducíamos en verso libre, nos preguntaron: ¿no sería, entonces, más bien una paráfrasis que una traducción? Otras veces la cuestión era: ¿cómo suena la traducción?, ¿suena algo a Góngora? Muchos hubieran preguntado, si no fueran tan corteses: ¿qué es esa traducción, hecha en japonés que, claro, suena muy diferente a Góngora? ¿Es realmente una traducción o más bien algo extraño?

En estas preguntas subyacen dos problemas clásicos: ¿en qué se diferencian el denominado «verso libre» y la prosa?[1] y ¿es posible la traducción de una obra poética? Efectivamente, son problemas a los que nos enfrentamos mientras nos dedicábamos al trabajo. Ahora, una vez publicada la traducción de las *Soledades* al japonés[2], tratamos de contestar aquellas preguntas que recibimos, explicando nuestro concepto de la traducción poética, en este caso concreto de las *Soledades*.

1 ¿Traducción o paráfrasis?

Aun sin adentrarse en el complicado problema del verso libre, podrán preguntarnos: ¿Para qué es necesario traducir las *Soledades* en verso libre? ¿No sería suficiente con parafrasearlas en prosa? Es la solución que suele adoptarse al traducir una obra poética de gran extensión, con importantes elementos narrativos o lógicos, como se acostumbra a hacer en Japón al traducir las obras clásicas grecolatinas. ¿No sería recomendable también hacer esto, sobre todo en el caso de las *Soledades*,

1 La falta de estudio sobre el verso libre fue ya señalada por Antonio Quilis. Véase *Métrica española*, ed. corregida y aumentada, Barcelona, Ariel, 1984, p. 165.

2 Yoshida, Saiko, *Luis de Góngora «Kodoku»*, Tokyo, Chikuma-shobo, 1999.

que cuenta con excelentes paráfrasis como la de Dámaso Alonso[3] o la reciente de Robert Jammes[4]?

Como es sabido, el texto de las *Soledades* se difundió desde el primer momento, junto con los comentarios y anotaciones, cuyas interpretaciones no siempre coinciden. Aunque las investigaciones modernas vienen poniendo el fin a largas discusiones, y aclarando no pocas dificultades interpretativas, en muchos pasajes sigue existiendo la posibilidad de interpretaciones plurales. Es decir, debemos tener en cuenta que el texto de las *Soledades* ha dado origen a diversas interpretaciones. Ésta es la característica del texto, y en ello reside el encanto de su lectura. Ante la dificultad del texto, en medio del esfuerzo de descifrarlo, nos perdemos en el laberinto ameno de imágenes, chistes y músicas, y acudimos a los comentarios. Yendo y volviendo del texto a los comentarios, disfrutamos el mundo de las *Soledades*, nos recreamos en la diversidad y en las controversias de su interpretación, incluso en las erróneas, porque todas, originadas a partir del texto, nos hacen penetrar más profundamente en él.

No queríamos privar de tal placer a los lectores japoneses, limitándonos a ofrecerles una interpretación en forma de paráfrasis. Preferimos presentar el texto tal como es, en una traducción literal en forma de poesía, e incluir en otro volumen las interpretaciones hechas hasta la época actual. De este modo se brinda a los lectores, junto a la traducción, una resumida historia de las lecturas de las *Soledades* que les permitirá formar, si lo desean, su propia lectura.

2 Problema de la regularidad métrica

En la traducción de las *Soledades* han existido dos actitudes ante la métrica. En las traducciones inglesas de E. M. Wilson[5] y Cunningham[6], fue respetada la regularidad. Las traducciones francesas, tradicionalmente, no han insistido en mantenerla aunque procuraron acercarse a la musicalidad original en lo posible, como vemos en las de Lucien-Paul

3 Góngora, Luis de, *Las Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

4 Góngora, Luis de, *Soledades*, ed., introd. y notas de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

5 Meryon Wilson, Edward, *The Solitudes of Don Luis de Góngora*, a text with verse translation, Cambridge, Cambridge University Press, 1965 (publicado por primera vez en 1931).

6 Cunningham, Gilbert T., *The Solitudes of Luis de Góngora*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1968 (primera publicación privada en 1964).

Thomas[7], Pierre Darmangeat[8], Pihilippe Jaccottet[9] y Robert Jammes[10]. Sin embargo, deberíamos añadir que últimamente Philip Polack preparaba una nueva traducción en inglés en la que no respetaba la métrica[11].

Como dijo Darmangeat, las rimas y metros están estrictamente ligados a la tradición poética de un país y de una lengua. Al razonar su preferencia por del verso libre, el traductor-poeta advirtió de los inconvenientes de traducir con regularidad métrica[12]. Los inconvenientes se incrementarán más aún cuando la traducción se realiza del español al japonés, dos idiomas que no comparten prácticamente nada en su tradición literaria cultural. Una misma combinación de versos puede causar efectos completamente diferentes, como ocurre en la de 5-7-5 sílabas que se usan en *haiku*[13]. En lo referente a nuestro caso, entre los dos metros que componen la silva, el heptasílabo existe en la versificación japonesa pero no el endecasílabo. Por lo tanto, aun cuando reproduzcamos la métrica original en el texto japonés, los lectores japoneses no lo percibirán como un poema sometido a la reguralidad rítmica. Tampoco encontramos algo realmente positivo en la introducción de la métrica de la silva en la tradición poética japonesa[14].

No pensamos, por otra parte, en aprovechar cualquier forma métrica existente en la versificación japonesa, que era la solución que solían tomar hasta hace poco los hispanistas japoneses al traducir los versos métricos, porque es una falsificacón en cuanto a la musicalidad original.

7 Thomas, Lucien-Paul, *Don Luis de Góngora y Argote*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, pp.122-165 (traducción parcial de las *Soledades*).

8 Darmangeat, Pierre, *Góngora,* Premiére Solitude, *préface et traduction*, Villeneuve-Les-Avignon, 1943.

9 Góngora, Luis de, *Les Solitudes*, trad. de Philippe Jaccottet, Genève, La Dogana, 1984. Agradezco al Profesor Robert Jammes la información de esta traducción.

10 *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, [Paris], Éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pleiade», 1995, pp. 388-414.

11 En 1995 el Profesor Robert Jammes me permitió leer el manuscrito de la traducción, casi completo, que le había enviado el traductor. Agradezco su generosidad y manifiesto mi gratitud al traductor inglés, cuya actitud me animó y fortaleció cuando preparaba mi traducción.

12 «On ne peut rimer en traduisant qu'a condition de gauchir l'expression, déformer l'image, dénaturer les couleurs, fauser les accents [...] La recherche du nombre exact des syllabes présente des inconvénients analogues.», Pierre Darmangeat, *op. cit.* (nota 8), p. XXVII.

13 Luis Antonio de Villena nos advirtió que algunas traducciones castellanas de *haiku* japonés suenan como flamenco.

14 Tendríamos que recordar, sin embargo, que ha habido intentos de trasladar al japonés el número de sílabas de las poesías europeas. Véase Mori Ogai, *Omokage*, 1889, *Obras Completas*, t. 19, Tokio, 1973, pp. 1-63.

Por estas razones optamos traducir las *Soledades* en verso libre, ateniéndonos solamente a reproducir en lo posible la impresión musical del original mientras traducíamos.

3 ¿Cómo traducir literalmente el texto español al japonés?

Ya hemos dicho que nuestro propósito es ofrecer la obra de Góngora en japonés con todas las dificultades y características que presenta el original. Para tal propósito intentamos realizar una traducción literal. La traducción literal se realiza manteniendo una correpondencia fiel entre los dos textos, el original y el traducido. Ello resulta relativamente fácil si se produce entre dos idiomas que poseen una raíz común en las etimologías y en la construcción sintáctica, pero, ¿cómo se realiza entre el español y el japonés, que tienen sintaxis tan diferentes? Pasemos a detallar el proceso seguido.

1) Aclaración del sentido

Primero, y como base de la tarea traductora, hay que fijar el sentido del texto, con sus posibles variedades, consultando con los comentarios y anotaciones. Al principio, cuando comenzamos a traducirlo en 1978, el único al que teníamos acceso era el de Dámaso Alonso[15]. Al principio de los años 80 conseguimos los de Salcedo[16] y Pellicer[17], y en 1987 el de Díaz de Rivas[18], en microfilm. En el mismo año conseguimos la edición de Antonio Carreira[19] y el *Vocabulario* de Alemany y Selfa[20]. Así, sucesivamente, la tarea de fijar el sentido del texto iba haciéndose

15 *Op. cit.* (nota 3).

16 *«Soledades» de D. Luis de Góngora*, comentadas por D. García de Salcedo Coronel, Madrid, Imprenta Real, 1636.

17 Pellicer de Salas y Tovar, Joseph, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los poetas líricos de España*, Madrid, 1630 (reimp. en facsímil en 1971, Hildesheim-Nueva York, Georg Olms Verlag).

18 *Anotación y defensa de la primera «Soledad» por Pedro Díaz de Rivas*, Ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y *Anotaciones a la segunda Soledad de don Luis de Góngora por Po Díaz*, Ms. 3906 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Agradezco a dicha Biblioteca que me haya facilitado estos fondos.

19 Góngora, Luis de, *Antología poética*, con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1986.

20 Alemany y Selfa, Bernardo, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Real Academia Española, 1930.

más exacta y completa. Cada vez que conseguimos nuevos materiales volvimos a rehacer las partes ya terminadas. Finalmente, en 1994 cuando teníamos la traducción casi terminada, fue publicada la edición de Jammes[21], y con ella revisamos de nuevo toda la labor.

2) Correspondencia léxico–sintáctica

Una vez fijado el sentido del texto, tradujimos al japonés esa información, manteniendo las correspondencias léxicas y sintácticas. La correpondencia léxica se entiende no solamente en el nivel semántico, sino también en el de categoría gramatical: es decir, si es adjetivo en el original, se procura que lo sea también en la traducción. La correspondencia sintáctica se refiere a la función de cada palabra, de modo que si es sujeto en el original, deberá serlo también en la traducción. Igualmente, si un verbo es transitivo o intransitivo, este rasgo también se reflejará en la traducción.

Estas normas causaron no pocas dificutades al ponerse en práctica, sobre todo por cuanto hace a la correspondencia sintáctica. En caso de «humo anhelando el que no suda fuegos» (I, v. 969), los equivalentes japoneses de «anhelar» y «sudar» no tienen forma transitiva. Forzosamente los usamos como transitivos. El caso «calle mis huesos...» (II v. 169) es más afortunado. Aunque el equivalente de «callar» es siempre intransitivo en japonés, encontramos un antiguo verbo transitivo del mismo sentido, tan raro que el editor nos preguntó si existía tal palabra... A veces no existía el lexema japonés correspondiente al español, como el caso de «aljófar», que en japonés tiene que ser una palabra compuesta: adjetivo (pequeño) y sustantivo (perla). Solucionamos esto acudiendo a un método peculiar de la escritura japonesa: al lado de la frase compuesta que significa «aljófar» pusimos la indicación de que se lee «aljófar». Así los lectores entienden que se trata de una palabra extranjera. Con este método introdujimos no pocos vocablos españoles dentro del texto japonés.

3) Corresponedencia en versos

El texto de la traducción, aun cuando transmita fielmente el sentido y consiga la similitud formal en su construcción, todavía no se puede calificar de una traducción fiel en el caso de la traducción poética. Tienen

21 Robert Jammes me había concedido ya en 1988 una copia de sus notas (parte manuscritas) preparadas hasta dos terceras partes de la *Soledad* segunda, y así me permitió utilizar su trabajo antes de que se publicara la edición. Agradezco de nuevo su generosidad.

que decirse las cosas siguiendo el orden del original, las ideas y las imágenes deben presentarse en el mismo orden que aparecen en el original. He aquí otra correspondencia más que debe mantenerse entre el texto traducido y el original; la del verso por verso. Esto fue prácticamente lo que causó más problemas en nuestra tarea de traducción, debido a la construcción sintáctica casi inversa del español y el japonés. En el orden regular del japonés los complementos se anteponen al verbo y la frase adjetiva tiene que anteponerse a la nominal sin excepción. Como consecuencia, al traducir el hipérbaton español *adjetivo–nombre* o *complemento–verbo*, manteniendo el orden del original, el texto traducido presenta siempre el orden normal del japonés. Por el contrario, todas las construciones normales *verbo–complemento* del español se convirtieron en hipérbaton en la traducción japonesa.

Así es que desistimos del intento de reproducir los hipérbatos originales, sin importarnos tampoco producir en la traducción hipérbatos no existentes en el original. Decidimos, por el contrario, procurar reproducir en cada verso el contenido (semántico y formal, claro) del mismo número del verso original. Únicamente cuando se producían encabalgamientos en la construcción *nombre–adjetivo* tuvimos que renunciar a mantener la correspondencia fiel, ya que en japonés no se permite esta construcción.

4 ¿Cómo mantener la musicalidad en el texto de la traducción?

Renunciamos, como queda dicho, a reproducir la musicalidad original de la obra al optar por la forma del verso libre. Sin embargo, para ser digno de considerarse traducción, el texto tendría que mantener de alguna manera la musicalidad o el ritmo, procurando reflejar, aunque sea parcialmente, algo de la musicalidad original.

Primero, con la intención de imitar la combinación original de endecasílabo y heptasílabo, procuramos acercar el número de sílabas de cada verso traducido al del original. El resultado en los 14 primeros versos de la *Soledad* primera es la tabla 1.

Tabla 1

Número de verso	v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7
Sílabas en original	11	11	11	11	7	11	11
Sílabas en tradución	12	15	13	16	11	15	21

Número de verso	v. 8	v. 9	v. 10	v. 11	v. 12	v. 13	v. 14
Sílabas en original	11	11	11	7	7	7	11
Sílabas en tradución	18	16	16	14	8	8	15

Creemos que hemos conseguido más o menos reflejar la proporción de los versos largos y cortos, pero hay casos como el verso 1 y el 3 en que los endecasílabos resultan relativamente cortos y el verso 11, en el que un heptasílabo resulta muy largo.

Por otra parte, intentamos realizar un estilo rítmico, o sea, el que se percibe con musicalidad interna a los oídos japoneses. Su elaboración pertenecerá más bien al dominio de la intuición, siendo este caso el del verso libre. Efectivamente, lo hicimos según nuestra intuición. Pero ¿no habrá algún método para examinar el resultado objetivamente y saber si el texto ha conseguido ser rítmico o no? Tal vez conviene introducir aquí la noción del compás musical. La métrica está ligada a la tradición lingüística de un país o una cultura, pero el compás musical es un concepto universal. Si una frase o una oración se percibe como rítmico, es porque el lector lo lee encajándolo en algún compás —el de tres, seis, dos o cuatro[22].

Según esta idea, la construcción rítmica del endecasílabo se entiende como cuatro secuencias de tres compases, con una pausa (un vacío en el cuadro de la tabla) en el último compás de la cuarta secuencia (Tabla 2). En cambio, la construcción del heptasílabo se entiende como dos secuencias de cuatro compases, con una pausa también en el último compás de la última secuencia (Tabla 3). En ambos casos, la pausa última contribuye a producir efectos de ruptura y subrayar lo rítmico del verso[23], hecho que explica la musicalidad de la silva.

22 La idea es del lingüista japonés Nobuhiko Sakano, investigador de la métrica japonesa. Su libro *Shichigo-cho no nazo wo toku* (Tokyo, Taisyukan, 1996) me ha servido mucho para pensar en el ritmo del verso libre. Agradezco a Shinji Konno (Universidad de Seisen), especialista en lingüística japonesa, por haberme dado la noticia bibliográfica.

23 Nobuhiko Sakano, *op. cit.* (nota 22), p. 85, explica así el efecto de la pausa última en el heptasílabo y el pentasílabo en la poesía japonesa.

Tabla 2

e	ra	de	la	ño	laes	ta	ción	flo	ri	da	

Tabla 3

lu	cien	teho	nor	del	cie	lo	

En japonés el compás rítmico es básicamente de cuatro o dos, y un compás se compone de dos sílabas. De modo que, el problema de la musicalidad del texto traducido se reducirá a esto: leer el texto encajándolo en la construcción de secuencias de dos o cuatro compases. Lo examinaremos en los mismos versos: la traducción de los versos 1 y 5 en las tablas 4 y 5 respectivamente.

Tabla 4

--- i	chi ---	ne - nn	no ---	ha - na	sa - ku	ki – se	tsu ---

Tabla 5

te -- nn	no ---	ki - ra	me -- ku	e - i	yo -- ga

Si pensamos que es la construccion compuesta por dos compases, el endecasílabo está traducido en el verso de cuatro secuencias de dos compases y el heptasílabo en el de tres secuencias de dos compases. Los números de secuencias en la traducción de los 14 primeros versos de la *Soledad* primera se verán en la tabla 6.

Tabla 6

Número de verso	v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7
Sílabas en el original	11	11	11	11	7	11	11
Número de secuencias	4	4	4	4	3	4	5

Número de verso	v. 8	v. 9	v. 10	v. 11	v. 12	v. 13	v. 14
Sílabas en el original	11	11	11	7	7	7	11
Número de secuencias	4	4	4	4	2	2	4

Hemos podido mantener la regularidad en el número de secuencias en la traducciones de versos endecasílabos, excepto en el v. 7, donde hemos sacrificado la correspondencia entre el original y la traducción a fin de respetar la fidelidad al sentido. En cuanto a los heptasílabos, ha sido difícil mantener tal reguralidad. Sin embargo, hemos conseguido encajar todos los versos traducidos en el marco rítmico japonés de dos compases.

Deberíamos añadir aquí otro recurso más para que el texto sea rítmico, recurso únicamente posible en japonés: infundir la sensación rítmica a través de lo visual. El japonés tiene tres escrituras: una ideográfica con letras chinas y dos fonográficas, una con caracteres curvilíneos y otra con caracteres angulosos. Esta última se emplea sobre todo para escribir palabras extranjeras. Mezclamos las tres artificiosamente procurando obtener una proporción agradable a la vista[24], lo cual es fundamental en el japonés para que un estilo consiga ser literario.

¿Hemos podido lograr realmente una traducción de las *Soledades*? ¿Los lectores leen el texto traducido como una obra poética? Quienes pueden contestar a esta pregunta son los propios lectores japoneses y no nosotros. Sin embargo, podemos informar que la traducción fue recibida con interés entre los poetas, y uno de los poetas compuso un poema inspirado por los tropos del cristal en las *Soledades*[25]. Esperamos que, con el tiempo, la musa gongorina vaya siendo acogida en Japón y sea un fermento de donde surja algo nuevo en la tradición poética japonesa[26].

24 Para tener la idea del resultado, véase *Criticón*, 78 (2000), pp. 182-185.

25 Shinohara, Motoaki, *Tropos del cristal*, Gengo, julio-2000, Tokyo, Taishukan, 2000, pp. 12-13.

26 Agradecemos a Juan Miguel Benavides (Universidad de Seisen) el haber colaborado amablemente revisando la redacción de este trabajo.

Reflejos de mundos ocultos. Inquisidores y demonólogos en los Siglos de Oro

María Jesús Zamora Calvo

Una eclosión de inquietudes y descubrimientos, de confusiones y decadencias, de represiones y miedos, confluye en una época en la que el Renacimiento va haciéndose Barroco, sin obviar su herencia escolástica y en proyección hacia un futuro que aspira a ser ilustrado. Desde el punto de vista ideológico, se produce una vuelta hacia la Antigüedad Clásica, marcada por un profundo cambio no sólo en la figura del filósofo, sino también en el enfoque que en esta época se da de la Filosofía. Es ahora cuando el intelectual retoma cualidades perdidas u olvidadas durante el medievo, ejerciendo como maestro libre de cualquier ortodoxia, que no tolera ninguna fatuidad hegemónica. El filósofo renacentista se abre a la vida activa, está muy volcado en el mundo moral y político, en el hombre y en su existencia; es un «melancólico, nacido bajo el signo de Saturno [...]: moralista y médico, mago y astrólogo, que como los sabios antiguos ríe y llora por las cosas del mundo, y para el que la melancolía asume los caracteres de la divina *manía* de Platón»[1]; es decir, se convierte en guía y modelo de la nueva mentalidad que está empezando a surgir.

Sin embargo, en la otra cara del pensamiento renacentista y barroco, toda actitud de renovación queda eclipsada. Parece como si no importara la nueva concepción que se tiene del mundo. Da la sensación de que, ante esta situación nueva, tan sólo se percibiera lo negativo que impera en la realidad, desenmascarando con ello un miedo a lo venidero que potencia creencias mágicas y supersticiones heredadas del pasado. En una Europa en crisis religiosa y moral[2], dominada por la inestabili-

1 Burton, Robert, «The anatomy of Melancholy», en Garin, Eugenio, ed., *El hombre del Renacimiento*, trad. Manuel Rivero, Juan Pan y Ricardo Artola, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 167.

2 *Cfr.* Andrés Martín, Melquíades, *La Teología española en el siglo* XVI, Madrid, B.A.C., 1976; Chaunu, Pierre, *Le temps des Reformes: Histoire religiese et système de civilisation. La crise de la chrétienté. L'eclatement (1250-1550)*, Paris, Fayard, 1975; Delumeau, Jean, *La reforma*, trad. José Termes, Barcelona, Labor, 1985; Léonard, Emilie G., *Historia general del protestantismo*, trad. Salvador Cabré y Héctor Folch y Bosch, Barcelona, Península, 1967; Egido, Teófanes, «Lutero desde la historia», *Revista de Espiritualidad*, 42 (1983), pp. 379-431, y Stauffer, Richard, *La reforma (1517-1564)*, trad. Alexandre Ferrer, Barcelona, Oikos-Tau, 1974.

dad de la vida social[3] y la incertidumbre de la vida política[4], infinidad de teólogos creen que está consolidándose el reino del diablo. De ahí que, ante la necesidad de erradicar la actividad maligna, se origine la denominada «caza de brujas».

Demonólogos e inquisidores se dedican a compilar manuales específicos que sirven para dirigir a los jueces en su tarea de condenar toda práctica diabólica. Los autores del *Malleus maleficarum,*[5] de la *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias*[6], del *Directorium inquisitorum*[7], de la *Daemonomania*[8], de las *Disquisitiones magicae*[9], etc., no sólo se preocupan de legitimizar la implacable persecución de las brujas, al ser consideradas las principales seguidoras de Satanás en la tierra, sino que también se cuestionan, según la posibilidad crítica del momento, lo que hay de verdad en la existencia de la magia, la brujería, los cónclaves, los encantamientos, los vuelos nocturnos, etc.

A medida que van discurriendo los siglos XVI y XVII se va produciendo una evolución ideológica en torno a este fenómeno. Del radicalismo inicial que genera una gran batida contra todo lo oculto, mágico y diabólico, que desencadena procesos judiciales engorrosos por las torturas aplicadas y donde las sentencias finales dictan una muerte cruenta; de esta actitud tan extrema con respecto a la brujería, paulatinamente se va a afrontar la situación desde un prisma más racional y también humano. Pensadores como Wier, Guaccio o Klein, entre otros muchos, comienzan a plantearse este fenómeno como una enfermedad mental propia de determinadas personas, que no tienen por qué estar vinculadas con el diablo. Incluso confesores de supuestas brujas, como Von

3 *Cfr.* Bennassar, Bartolomé y Chaunu, Pierre, *Historia económica y social del mundo. La apertura del mundo, siglos XIV-XVI*, Madrid, Encuentro, 1980; Castro, Américo, *De la edad conflictiva. Crisis en la cultura española del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1996; Domínguez Ortiz, Antonio, *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1969; Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 1984, y Pfandl, Ludwig, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro*, trad. P. Félix García, Madrid, Visor Libros, 1994.

4 *Cfr.* Díez del Corral, Luis, *La Monarquía hispánica en el pensamiento político europeo, de Maquiavelo a Humboldt*, Madrid, Revista de Occidente, 1975, y Fernández Álvarez, Manuel, *Política mundial de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.

5 Kramer, Heinrich y Sprenger, Jakob, *Malleus maleficarum*, Spira, Peter Drach, 1492.

6 Ciruelo, Pedro, *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias. Libro muy vtile y necesario a todos los buenos cristianos*, Salamanca, Pedro de Castro, 1538.

7 Eymeric, Fray Nicolas, *Directorium inquisitorum*, Roma, Aedibus Popvli Roman, 1585.

8 Bodin, Jean, *De magorum daemonomania libri IV*, Basilea, 1581.

9 Río, Martín del, *Disquisitionum Magicarum Libri VI*, Lyon, Horacio Cardon, 1612.

Spee, llegan a afirmar que ninguna de estas mujeres es culpable, criticando duramente los métodos utilizados en los juicios inquisitoriales. Se asiste a un progresivo cambio de mentalidad con respecto a la demonología, que vamos a analizar a partir del pensamiento de los teólogos y de los inquisidores más destacados que se han ocupado de este tema.

En 1484 nadie podía suponer que el nombramiento de Heinrich Kramer[10] y Jakob Sprenger[11] como representantes máximos del Santo Oficio en las regiones de Maguncia, Colonia, Tréveris, Salzburgo y Brema, pudiera tener una repercusión tan nefasta en la sociedad de los siglos posteriores. Debido a la resistencia que ambos inquisidores encuentran por parte del clero y de las autoridades civiles a la hora de estudiar el fenómeno de la brujería en la zona designada, elevan sus quejas a Inocencio VIII. Como respuesta, el 5 de diciembre de 1484 el Papa

10 Heinrich Kramer también es conocido como Institor o Institoris al latinizar su apellido que significa 'comerciante, vendedor'. Nace en Schlettstadt, Strasburgo, en 1430. Ingresa muy joven en el convento de los dominicos. Durante muchos años es lector de teología en la iglesia de Salzburgo. Su vida, llena de episodios poco claros, la dedica a la persecución de la brujería y a la defensa del poder temporal del Papa. A este respecto destaca la polémica que mantiene contra el canónico Antonio Rosselli, autor del tratado *Monarchia*, donde se opone a dicho poder papal. En contra de esta postura, Kramer escribe el *Tractatulus adversus errores A. Rosselli de plenaria potestate pontificis ac monarchiae*, publicado en Venecia en 1499. En 1500 es nombrado por Alejandro VI nuncio e inquisidor de Bohemia y Moravia, donde combate la herejía. Su actividad como 'cazador de brujas' origina una fuerte perplejidad y oposición en el ámbito eclesiástico, hasta el punto de que Kramer solicita a Inocencio VIII, sucesor de Sixto IV, que promulgue la bula *Summis desiderantes affectibus*. Para dar mayor peso al *Malleus maleficarum*, Kramer ordena la falsa aprobación por parte del Colegio de Docentes de la Universidad de Colonia. Muere en Olmütz o en Brünn, en 1505. *Cfr.* Pastore, Federico, *La Fabbrica delle Streghe. Saggio sui fondamenti teorici e ideologici della repressione della stregoneria nei secoli XIII-XVII*, UD, Campanotto Editore, 1997, pp. 139-210; Thorndike, Lynn, *History of Magic and Experimental Science*, Nueva York, Columbia University Press, 1934, y Trevor-Roper, Hugh, «Caccia alle streghe in Europa nel '500–'600», en Romanello, Marina (coord.), *La Stregoneria in Europa,* Bolonia, Il Molino, 1978, pp. 157-175.

11 Jakob Sprenger nace en Rheinfelden en torno a 1436. Su vida es mucho menos intensa que la de su compañero en la Inquisición: estudioso, miembro del Colegio de Docentes de la Universidad de Colonia y devoto de la Virgen María (en honor a la cual funda la primera Confraternidad del Rosario en Alemania, el 7 de septiembre de 1475). Es prior del convento de Colonia desde 1472 a 1488 y, poco antes de morir, es nombrado padre provincial de Alemania. Su colaboración con Heinrich Kramer aumenta a partir de 1481, año en el que comienzan a recabar información para escribir el *Malleus maleficarum*; con él participa en el proceso celebrado en Constanza del 1481 al 1486 y que concluye con la condena a la hoguera de cuarenta y ocho brujas. Sprenger muere en Colonia en 1495. *Cfr.* Pastore, *op. cit.* (nota 10), pp. 139-210; Thorndike, *op. cit.* (nota 10), y Cardini, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, trad. Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Ediciones Península, 1982.

promulga la bula *Summis desiderantes affectibus*[12], con la que les da la libertad y el poder necesarios para realizar su trabajo, fruto del cual surge el *Malleus maleficarum* (1487)[13]. Este libro no supone un ejemplo aislado de la obsesión que contra el diablo se tiene en la Edad Moderna; está precedido y seguido por una vasta producción de tratados, que se ocupan de estudiar minuciosamente la existencia de las brujas, la forma de eliminarlas o, al menos, de limitar su influencia. A este respecto el *Malleus maleficarum* es un texto ejemplar; según Federico Pastore, representa posiblemente la síntesis más perfecta de todos los tratados que se habían escrito sobre demonología y de toda la mitología que se había ido gestando en torno a las brujas, desde la Antigüedad hasta dicha época, convirtiéndose por ello en un punto de referencia indispensable para todos aquellos que a partir de su publicación deseen escribir sobre el tema[14].

En el siglo siguiente a su publicación, siglo en el que la persecución contra las brujas adquiere connotaciones violentas y fanáticas, el *Malleus maleficarum* ejerce una autoridad imprescindible. De ahí se comprende la enorme difusión que adquiere esta obra en Europa, lo que también queda testimoniado a partir de sus numerosas ediciones[15]. Esto se debe a que el clima cultural existente en este momento es lo suficientemente maduro como para acoger un libro de este género, ya que la jerarquía eclesiástica está ahora decidida a dar una solución final al problema de la brujería. Este tratado es un compendio teórico y práctico para reprimir la demonología —que, según sus autores, no está siendo perseguida tal como se merece—; es, en definitiva, una continuación del *Directorium*

12 Con esta bula, el papa Inocencio VIII marca explícitamente la zona en la cual Kramer y Sprenger, «nuestros amados hijos... ambos dominicos y profesores de teología», tienen la libertad y el deber de perseguir la herética pravedad, representada en la brujería; y va en contra de la actitud de algunos «clérigos y laicos» que quieren impedir a los dos inquisidores su misión. Pero la importancia de esta bula va más allá, ya que representa el documento que institucionaliza la caza de brujas. *Cfr.* Bonomo, Giuseppe, *Caccia alle Streghe. La credenza nelle streghe dal sec. XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*, Palermo, Palumbo, 1985, pp. 165-183, y Culianu, Ioan Petrus, *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, trad. Neus Clavera y Hélène Rufat, Madrid, Siruela, 1999, pp. 235-250.

13 Kramer y Sprenger, *op. cit.* (nota 5).

14 *Cfr.* Pastore, *op. cit.* (nota 10), p. 139.

15 El *Malleus maleficarum* ejerce una gran influencia en la mentalidad mágica de los siglos XVI y XVII. Hasta 1520 aparecen trece ediciones del libro y en el periodo de 1574 a 1669, dieciséis publicaciones más. A partir de ahí, cabe suponer que casi todos los inquisidores poseen un ejemplar de la obra y la consideran una norma que casi tiene fuerza de ley. *Cfr.* Koning, Frederik, *Íncubos y súcubos. El diablo y el sexo*, trad. R. M. Bassols, Barcelona, Plaza & Janes, 1977, p. 114.

inquisitorum de Nicolás d'Eymeric, manual que en 1578 será traducido y ampliado por Francisco Peña[16].

Abordemos ahora alguna de las razones por las que el *Malleus maleficarum* ocupa una posición central en el amplio panorama de la literatura demonológica. El primer problema que se afronta en él es el de la existencia de las brujas y de los encantamientos, punto este que se logra demostrar como algo real y no fantástico recurriendo a datos proporcionados por la misma tradición, el *Canon Episcopi*[17], San Agustín y Santo Tomás, Kramer y Sprenger son conscientes de que su opinión carece de una fuerte autoridad, por lo que, para argumentar sus razonamientos, recurren constantemente a la cita de otros autores. A partir de ahí empieza a ahondarse en el desarrollo de las sucesivas cuestiones: ambos dominicos diferencian a las mujeres meramente supersticiosas, de aquellas «maléficas»[18]. Para ellos, éstas últimas mantienen estrechos lazos con el diablo, al que piden su colaboración para provocar el mal. Aseguran que sus acciones no son fruto de una fantasía enfermiza o loca, sino que están realmente documentadas.

Otro de los asuntos que preocupa a los dos autores es el de esclarecer si existen o no los vuelos nocturnos de las brujas a sus lugares de reunión. Para probar que esto es cierto, recurren a testimonios extraídos de la Biblia, de los Padres de la Iglesia y de autores medievales. Tras esta erudición, concluyen que el diablo puede transportar el cuerpo de las brujas excepcionalmente. En cuanto a la transformación de un ser humano en otro o en un animal, reconocen que la metamorfosis en ani-

16 Eimeric, Nicolau y Peña, Francisco, *El manual de los inquisidores por el hermano Nicolau Eimeric, dominico. Con comentarios de Francisco Peña, doctor en derecho canónico y en derecho civil. Aviñón, 1376. Roma, 1578*, trad. Luis Salas Molins, Barcelona, Muchnik Editores, 1983.

17 Desde comienzos del siglo X el *Canon episcopi* había sido considerado como la doctrina oficial de la Iglesia en lo tocante al tema de la brujería. El *Canon episcopi* se hacía remontar al Concilio celebrado en Ancira el año 314, aunque sin duda su datación debe retrasarse hasta época carolingia. Aparece citado por primera vez en el siglo X por el abad Regino de Prum. A comienzos del siglo XI es incorporado al derecho canónico medieval al ser recogido por Bucardo, obispo de Worms, en el *Colectario de cánones* y por Graciano en su obra vulgarmente conocida por *Decreto*. Dicho *Canon* juzgaba todos los poderes que se atribuían a las brujas: su capacidad de volar y metamorfosearse, las virtudes de sus ungüentos, la celebración de conventículos, etc., no eran más que fruto de la locura y la fantasía, producto onírico y alucinado propio de espíritus paganos o infieles, por lo que creer en ello debía calificarse de herejía. *Cfr.* Marcos Casquero, Manuel Antonio y Riesgo Álvarez, Hipólito B., «Introducción» en Valencia, Pedro de, *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, León, Universidad de León, 1997, p. 20.

18 *Cfr.* Zilboorg, Gregory, «Aspetti fisiologici e psicologici del *Malleus maleficarum*», en Romanello, *op. cit.* (nota 10), pp. 323-343.

males, especialmente en lobos, gallos y topos, se confirma en algunos procesos y, sobre todo, en la creencia popular[19]. Este tipo de cambio puede ser sustancial o accidental; en el primero se produce en realidad la transformación, mientras que el segundo puede ser un mero efecto óptico. Todo ello se prueba con las confesiones que realizan las brujas, arrepentidas del mal ocasionado[20].

En definitiva, tanto el pensamiento de Kramer como el de Sprenger marca el comienzo de una nueva etapa en el fenómeno conocido como «caza de brujas»[21]. Sus ideas rozan incluso el fanatismo, para proteger la pureza de un pensamiento basado en los cánones marcados por la Iglesia. A la consecución de este fin van dirigidos todos y cada uno de sus argumentos, extraídos en su mayor parte de la cultura tradicional pero llevados a su máximo extremo. Con ello coartan la libertad de pensamiento manipulando la voluntad de los creyentes. Son ellos los que sientan las bases de todo un género que tiene un amplio desarrollo y seguimiento durante los siglos XVI y XVII: el de los tratados de magia.

Entre ideas escolásticas de regusto medieval y razonamientos con ciertos atisbos científicos, discurre el pensamiento de Martín de Castañega[22], considerado el primer teólogo en publicar un volumen sobre creencias mágicas en lengua romance, el *Tratado de las supersticiones y hechizerias y de la possibilidad y remedio dellas* (1529)[23]. En sus escritos

19 *Cfr.* Kramer y Sprenger, *op. cit.* (nota 5).

20 Anglo, Sydney, «Evident authority and authoritative evidence: The *Malleus Maleficarum*», *ANGLO* (1977), pp. 1-31.

21 *Cfr.* Ben-Yehuda, Nachman, «Problems inherent in socio-historical approaches to the Europa Witch Craze», *Journal for the Scientific Study of Religion*, 20 (1981), pp. 326-338; Donovan, Frank, *Historia de la brujería*, trad. Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza Editorial, 1978; Levack, Brian P., *La caza de las brujas en la Europa Moderna*, trad. José Luis Gil Aristu, Madrid, Alianza Editorial, 1995, y Manselli, Raoul, «Le premesse mediovali della caccia alle streghe» en Romanello, *op. cit.* (nota 10), pp. 39-62.

22 Sobre la vida de Martín de Castañega existen muchas lagunas. Posiblemente nace entre 1485 y 1490. Es fraile de la provincia de Burgos. Se le conoce por ser el autor del *Tratado de las supersticiones y hechizerias* (1529). Cuando lo está redactando mantiene su labor en la Diócesis de Calahorra, a cuyo obispo, Alonso de Castilla, le dedica esta obra. De ahí pasa a Logroño, donde se convierte en predicador para el Santo Oficio. Sus saberes teológicos y filosóficos aluden sin duda a estudios realizados en la Universidad: o de Salamanca o de Alcalá. Es factible que también mantenga contactos con la actividad inquisitorial en Navarra. Lo último que se sabe de él es una referencia a su papel preeminente en la comunidad franciscana del Monasterio de Aránzazu en 1551. *Cfr.* Ruiz de Larrínaga, J., «Fray Martín de Castañega y su obra sobre las supersticiones», *Archivo Ibero Americano,* XII, (1952),pp. 97 y ss., y Martínez Aníbarro, Manuel, *Intento de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de autores de la Provincia de Burgos,* Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 1993, p. 123.

23 Castañega, Fray Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechizerias y de la possibilidad y remedio dellas*, Logroño, Miguel de Eguia, 1529.

Castañega deja entrever que es un hombre autocrítico, serio, con un claro concepto de la justicia y bastante misógino[24]. Cuando se decide a escribir el mencionado tratado, se considera a sí mismo un hombre maduro, alejado ya de las seducciones juveniles, humilde y escéptico[25]. Este escepticismo se pone de manifiesto sobre todo a la hora de cuestionarse si son realmente ciertas algunas creencias como los poderes taumaturgos de los reyes de Francia e Inglaterra[26] o la imparcialidad de los tribunales religiosos.

Con respecto a la mujer, alberga unas ideas muy sujetas a los prejuicios y a los miedos de su época. Para él, el género femenino reúne todas las condiciones para caer en la pravedad herética. Esto se debe a que, ya desde un principio, Cristo las aparta de la administración de los sacramentos y a que son más fáciles de tentar por el demonio[27]. Considera que «son más parleras que los hombres», «más curiosas en saber y escudriñar las cosas ocultas», «mas subjetas a la yra»; sus miradas son muy peligrosas para la salud de los niños; y para terminar afirma que, aunque los hombres se dedicasen a la práctica de la magia, serían nigromantes porque siempre se acompañan de alguna ciencia; sin embargo, las mujeres serían simples brujas «porque no tienen escusa por alguna arte». Como solución a este mal, Castañega nos cuenta cómo conoce «a un padre religioso que esta en gloria que con vna solemne disciplina de açotes saco los espiritus a vna semejante muger...»[28].

De todos los filósofos que marcan la mentalidad renacentista, Castañega se declara simpatizante de Erasmo de Rotterdam. Su obra está impregnada de referencias erasmistas, especialmente aquellas vinculadas con la apertura del pensamiento hacia la racionalidad. Y así lo afir-

24 Castañega, *op. cit.* (nota 23), fols. 12v-14r, 52v-53r.

25 Castañega, *op. cit.* (nota 23), fols. 3r-4r.

26 En esta época se cree que los reyes disponen de poderes mágicos para curar enfermedades como los lamparones o las escrófulas con tan sólo tocar al afectado. A este respecto la Iglesia Católica no toma como milagros este tipo de curaciones, pero no se pronuncia públicamente al respecto para evitar enfrentamientos innecesarios. *Cfr.* Muro Abad, Juan Robert, «Introducción» en Castañega, Fray Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechizerias y de la possibilidad y remedio dellas (1529)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, p. XIX.

27 Sebastián de Covarrubias afirma, casi un siglo después que, «Este vicio de hazer hechizos, aunque es común a hombres y mugeres más de ordinario se halla entre las mugeres, porque el demonio las halla más fáciles, o porque ellas de su naturaleza son insidiosamente vengativas y también embidiosas unas de otras». Covarrubias Orozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Madrid, Castalia, 1995, p. 624.

28 Citas pertenecientes a Martín de Castañega extraídas de Muro Abad, *op. cit.* (nota 26), pp. XXI-XXIII.

ma en la dedicatoria inicial de su tratado: «Y quando quise poner mano en ello pense como todos los que escriben en nuestros tiempos aunque sea Erasmo, a los papeleros se pueden comparar, los quales con papeles viejos, molidos y desatados, tornandolos a coger con el marco de su arte, hazen nuevo papel»[29]. A este respecto, Marcel Bataillon cree que las referencias a la doctrina del cuerpo místico de la Iglesia Católica son achacables a Erasmo, y las opone a la falta de unión existente en la iglesia diabólica y presente en la obra del franciscano[30]. Al igual que Erasmo, intenta luchar contra la superstición ofreciendo al clero instrumentos adecuados para afrontar la oleada de brujería existente en la diócesis de Calahorra[31].

Con respecto a su personalidad intelectual, Castañega amalgama su formación escolástica con el nuevo enfoque racionalista que comienza a darse en el siglo XVI. Por un lado, cree en el diablo como ser activo y físico, que interviene cotidianamente en el devenir de los humanos. Su credulidad le lleva a aceptar la capacidad del demonio para fingir diversas figuras. Acepta y difunde también otros tópicos, como el de los íncubos y súcubos[32]. Cree que tanto las brujas como los brujos pueden volar por los aires. Por el contrario, en numerosos fragmentos a lo largo del tratado, se tiene la sensación de estar ante alguien que no acaba de creerse todo lo que está diciendo. Incluso algunas frases, afirmaciones, reflexiones, etc., nos presentan a un teólogo escéptico, materialista, cargado de un cierto pensamiento lógico y deseoso de reducir lo esotérico a cánones de naturalidad. Es decir, tras un fondo de credulidad se aprecian puntos de vista basados en la búsqueda del racionalismo[33].

En definitiva, el pensamiento de este autor se caracteriza por su autonomía, su racionalidad y su escepticismo, tres rasgos que, aunque toman reflejos de la mentalidad bajomedieval dominante, son diferentes a los de otros autores que abordan temas similares y que se encuentran todavía apegados al pasado. Con este autor, la concepción filosófica del siglo XVI comienza a desarrollar nuevos esquemas intelectuales en los que el hombre reclama un papel protagonista, aunque todavía en el caso

29 Castañega, *op. cit.* (nota 23), fol. 2v.

30 *Cfr.* Bataillon, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. XV, nota a pie de página.

31 *Cfr.* Castañega, *op. cit.* (nota 23), fol. 2r.

32 *Cfr.* Darst, David H., «Witchcraft in Spain: the testimony of Martin de Castañega's Treatise on Superstitions and Witchcraft (1529)», en *Proccedings of the American philosophical society*, 123 (1979), pp. 298-322.

33 *Cfr.* Gonzalo de Amezúa, Antonio, «Fray Martín de Castañega y su 'Tratado de las supersticiones y hechicerías'», en *Opúsculos literarios*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1953, t. III, pp. 308-317.

de Castañega no corte con un pasado del que, sin lugar a dudas, es deudor.

Sin embargo, también existen demonólogos que no creen en la existencia de cualquier actividad atribuida a la brujería. Entre ellos se encuentra Johan Wier[34], quien en su tratado *De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis* (1563)[35], defiende que ni los hechiceros ni las adivinas pueden compararse con los herejes, ya que son personas melancólicas, que no están en su sano juicio y que se imaginan haber firmado un pacto con el diablo, gracias al cual creen ser capaces de hacer cosas imposibles[36]. Al incluirse en este libro razonamientos lo suficientemente esclarecedores con respecto al fenómeno de la brujería, al poco tiempo de ser publicado es traducido tres veces al francés[37]. Uno de los traductores, Jacques Grévin, no esconde su intención de difundir estas ideas en lengua vulgar:

> De ma part, Monseigneur [escribía la Duquesa d'Anjou al futuro Enrique III], ie me tiendray heureux toute ma vie d'avoir eu une si bonne occasion... de servir de truchement non seulement à Wier, homme docte et de saine religion, pour le faire entendre par les François; mais aussi à nostre vulgaire, qui par ce moyen donnera congé aux folles oponions, lesquelles, comme de père en fils, ont pris racines si profondes, que l'accroissement de leurs branches a offusqué une partie des meilleures entes[38].

34 Johan Wier, Weyer o Wierus, nace en Grave (Brabante) en 1515 y muere en Tecklemburg (Westfalia) en 1588. Es discípulo de Cornelio Agripa, médico de la Universidad de París y tutor de los hijos del rey Francisco I de Francia. Más tarde se convierte en médico personal del duque Guillermo de Clèves. Es el primero en distinguir las pseudobrujas de las auténticas demonopatías y en atacar la ignorancia de los jueces y los excesos de sus represiones y torturas. Sus libros más destacados son: *De praestigiis daemonum* (1563), *De Lamiis* (1579), *Irae morbo, eiusdem curatione philosophica, medica et theologica* (1580) y *Medicarum observationum hactenus incognitarum* (1581). *Cfr.* Tacus, Aurora, «Nota biobibliográfica», en Wier, Johann, *Le streghe*, Palermo, Sellerio Editore, 1991, pp. 43-48, e Isnardi Parente, Margherita, «Le *vecchierelle pazze* di Johann Wier» en Wier, *op. cit.* (nota 34), pp. 9-41.

35 Wier, Johan, *De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis,* Amsterdam, Petro Vanden Berge, 1660.

36 *Cfr.* Baxter, Chr., «Johann Weywe's *De praestigiis daemonum*: unsystematic psychopathology», *ANGLO* (1977), pp. 53-75.

37 El *De praestigiis daemonum* es traducido por primera vez en París, en 1567, por Gervais; en 1569 se vuelve a traducir de nuevo en París, pero esta vez el encargado es Grévin; y la tercera vez, se produce en Ginebra, a cargo de Gaubert y en 1579.

38 Cita extraída de Bonomo, *op. cit.* (nota 12), p. 245.

En *De Lamiis* (1579)[39], Wier completa la investigación sobre los errores que se esconden bajo la denominación de brujería y recapitula las conclusiones. Considera que las confesiones arrancadas con las más diversas torturas a las supuestas brujas constituyen una aberración, ya que para él un hombre no puede transformarse en un animal, ni tampoco puede volar; además cree firmemente que los filtros y las prácticas mágicas pueden conducir a la locura. Por ello, el juicio que se infiere contra «estos pobres locos» es una equivocación por el terrible castigo al que son sometidos[40]. Con respecto al *Malleus maleficarum*, Wier lo desprecia abiertamente afirmando que sólo contiene «necedad, estupidez y muchas veces crueldad»[41].

Al llegar a este punto y haciendo recopilación de todo lo expuesto, sorprende descubrir cómo en una misma época pueden confluir dos pensamientos tan antitéticos: la nueva concepción racionalista del hombre y del mundo frente a la persecución desatada contra la brujería. Se hace difícil comprender cómo es posible que mentalidades tan positivas, renovadoras y críticas como las de Copérnico, Galileo, Cervantes y Kepler convivan espacial y temporalmente con los planteamientos tan supersticiosos, fanáticos y rancios como los de Sprenger, Kramer y Castañega. Resulta ilógico que uno de los pensadores más importantes del siglo XVI, como Jean Bodin, publique en 1590 el *De magorum daemonomania libri IV* —un tratado en el que se justifica continuamente la caza de brujas—, y que tres años después su mano no tiemble a la hora de escribir el *Colloquium heptaplomeres*, un documento en el que defiende la tolerancia religiosa. No se entiende que, mientras que la nueva concepción del mundo está ofreciendo al hombre horizontes ilimitados de libertad y conocimiento, los teólogos se dediquen a demostrar eruditamente la posibilidad del vuelo nocturno de las brujas.

Esto se debe a que la nueva realidad, que se alza ante los ojos del hombre renacentista y barroco, aún está definiéndose, elaborándose, tomando su propio cuerpo y enfoque, por lo que es imposible que sea perfectamente asimilada y puesta en práctica de forma satisfactoria por la totalidad de los intelectuales. Resulta demasiado simple y fragmentario

39 Wier, Johan, «De Lamiis Liber», en *Opera Omnia,* Amsterdam, Petro Vanden Berge, 1660, fols. 669-769.

40 Las nuevas ideas de Wier son contradichas en 1597 por un demonólogo real, el rey de Inglaterra Jacobo I, en su *Daemonologie in form of a Dialogue,* donde se retoma el asunto de la brujería y de la magia. El rey no da opiniones personales sobre la materia, adhiriéndose en todo momento a las opiniones de Sprenger, Kramer y Bodin. Se muestra escéptico en el terreno religioso y no pierde la ocasión para subrayar las supersticiones papales.

41 Wier, *op. cit.* (nota 39).

considerar el Renacimiento como un periodo histórico en el que se producen grandes progresos en casi todos los campos y en el que triunfa la razón sobre la magia heredada del medievo. El humanismo renacentista no sólo queda constituido por pensadores tan relevantes para la Edad Moderna como Erasmo de Rotterdam, sino que también permite la reimpresión de tratados como el *Malleus maleficarum*, máximo exponente de la intolerancia más radical.

Renovación y tradición se funden en el saber erudito de los Siglos de Oro. Hermetismo y reprobación cohabitan en un mismo espacio y tiempo, demostrando que no sólo los pasos atrevidos marcan caminos nuevos en el conocimiento humano, sino que, a veces, también es recomendable dar un paso atrás, para reflexionar con mayor ángulo de visión sobre la situación originada. Tan sólo si se superan los miedos del pasado podrá caminarse de forma más consciente hacia un futuro consolidado. En definitiva, lo que tenemos son dos caras muy diferentes para la misma moneda con la que se inicia la Modernidad.

Norma-recomendación de la Asociación Internacional *Siglo de Oro* sobre edición de textos electrónicos áureos

José Luis Canet
Ricardo Serrano

1. ¿Qué es materialmente un texto cuando vive «en línea»?

La «Ley sobre documentos electrónicos, firma electrónica y los servicios de certificación de dicha firma», publicada en el *BOE* (España) el 12 de abril de 2002, define el documento electrónico como: «toda representación de un hecho, imagen o idea que sea creada, enviada, comunicada o recibida por medios electrónicos y almacenada de un modo idóneo para permitir su uso posterior».

Podríamos aplicar esta definición a todo registro textual, dotado de un cierto carácter unitario, que se presente en formato electrónico y sea accesible mediante tecnología informática.

En la época actual, la de la información e Internet, se ha dado un gran salto divulgativo de la ciencia y de la documentación, siendo un caso parecido al que ocurrió en el siglo VI con la aparición del *codex* mediante el soporte de pergamino, o al de la imprenta de Gutenberg con los tipos móviles y la amplia difusión de los textos mediante el soporte papel. Todas estas revoluciones presentan, a pesar de su separación en el tiempo, ciertos patrones comunes, como son 1) la implantación de modos de producción o tecnologías que permiten la multiplicación de ejemplares idénticos (o casi idénticos) y 2) el abaratamiento del texto producido y de su distribución.

Conviene dejar claro —en esta época que denigra la calidad de la educación— que el acceso a la información ha ido realmente en aumento a lo largo de los siglos y que ya a finales del siglo XIX, con la revolución industrial, llega a cimas notorias. Internet y la tecnología digital, si bien participan de estas mismas premisas de abaratamiento de los costes de producción (con precios casi ridículos para el soporte de cualquier representación de un hecho, de una imagen, o de la escritura tradicional), han significado sobre todo una revolución en el sistema de transmisión de la información. Hoy en día, para que un libro en formato papel pueda ser leído es necesario un proceso largo desde su redacción (aceptación del editor, contratos, pruebas de imprenta, y finalmen-

te su distribución en el mercado) hasta la recepción por parte del usuario. El acceso a dicha información sólo es factible a través de la compra del texto, o bien de la consulta en bibliotecas. Internet, por el contrario, ha suprimido prácticamente los eslabones intermedios entre la producción y la recepción. Y esta es una de las principales características de la sociedad de la información. Cualquiera que tenga una mínima experiencia puede editar en formatos electrónicos, colocarlos directamente en la red, y el acceso será inmediato para todo el mundo que esté conectado... esto al menos en teoría y mientras perdure esta etapa de implantación de la nueva tecnología en la que hoy nos hallamos todavía.

Nos encontramos, pues, ante un proceso algo similar al que tuvo lugar hace unos quinientos años, que implicó cambios estructurales en la propia enseñanza escolar y universitaria. Como es bien sabido, se modificó el modelo de aprendizaje completamente memorístico de la etapa anterior hacia cauces más en consonancia con el mundo actual, pues la información que proporcionaba el libro era ya accesible a una mayoría de profesionales que podían poseerlo, con lo que no se tenía la perentoria necesidad de extraer frases y citas con la finalidad de memorizarlas o de copiar aquellos fragmentos que más les interesaba; y apareció, cómo no, la filología crítica en todo su esplendor, posibilitando la selección y comparación de diferentes versiones de un mismo texto. Tampoco podemos olvidar el cambio sustancial que significó la edición en grandes tiradas, que termina dirigiendo la atención hacia las problemáticas de la fijación textual y de la normativa gramatical... y brindando a los poderes establecidos un arma nueva de manipulación, pero sustentando también un proceso imparable de democratización del saber, al llegar la información a un público receptor más amplio a causa del abaratamiento de los costes de producción.

Otra de las características importantes de la información digital es el cambio estructural del modo de acceso a los documentos. Mientras que el libro es el resultado de una multitud de actos creativos (el del autor, el del editor, el del corrector de pruebas, etc.) y estos quedan definitivamente fijados en el papel, Internet permite una nueva reducción a un solo acto creativo, el del autor que pone sus textos a disposición de la colectividad, pero ahora el texto puede seguir siendo modificado por el autor. Por otra parte, con el objetivo puesto en llegar a un público más amplio, se ha pasado de realizar grandes tiradas, fijadas, a la tirada de un único ejemplar, accesible a distancia y actualizable por el autor.

Finalmente, el abaratamiento de todo el proceso. Hoy en día (si olvidamos el coste creativo del investigador), cualquier edición electrónica no pasa de unos pocos euros (en el caso de que su difusión sea a través de las redes). Queremos dejar un poco de lado otros soportes

digitales, que aún siguen vigentes en la actualidad, caso de los disquetes de ordenador, CD-Rom, DVD, cintas de vídeo, etc., que tienen un proceso de distribución similar al del libro en papel, y por tanto, si bien son más baratos, utilizan los canales tradicionales del proceso editorial y sus redes de distribución comercial. Esta última manera de producción digital, cada vez estará más en desuso (ya prácticamente no se vende información en disquetes de ordenador), y si bien los CD-Rom tienen una amplia difusión, ésta queda reducida prácticamente a grandes editoriales y a grupos de investigadores que se mantienen muy arraigados a la propiedad intelectual (*copyright*), y al miedo de la difusión indiscriminada sin obtener beneficios claros (aspectos que los nuevos sistemas de gestión de Internet ya han solucionado, limitando el acceso a los servidores de información mediante pago).

Pero si bien todos estos procesos de los documentos electrónicos nos parecen positivos (abaratamiento de los costes, difusión universal, miles de lectores simultáneos, desaparición del tiempo entre el proceso creativo y el receptivo, etc.), también tienen su lado negativo, debido sobre todo a que son tecnologías muy recientes y de rápida caducidad, como también lo son muchos de los servidores que contienen los textos, y por tanto las direcciones URL que los localizan.

Por otra parte, al ser un documento único consultable por la colectividad y no estar éste fijado en soportes tradicionales, su posible actualización puede llegar a hacer imposible toda referencia al mismo. Quizá sea este uno de los mayores problemas para su reconocimiento en el mundo universitario, sobre todo entre los filólogos y los estudiosos de las ciencias humanas, pues se ha perdido uno de los principios en los que se basa la filología, la fijación *definitiva* de un texto. Los textos digitales, por tanto, suelen ser textos vivos, en constante movimiento. De ahí, que un mismo texto digital, producido en los años 70-80, estuviera normalmente en formato texto (como se exigía para su visualización en los servidores Gopher, al ser el formato de almacenamiento de menor volumen, y ser legible por cualquier sistema operativo). Dichos textos, con la aparición de la WWW, empezaron a modificarse al lenguaje HTML, cuyas posibilidades eran muy superiores, pudiendo incorporar imágenes en su interior, enlaces o hipervínculos a otros documentos o a diferentes partes del mismo. La transformación de un sistema a otro, normalmente ha sido, como lo fue el paso del manuscrito a la letra impresa, imitando los textos anteriores, es decir, el formato plano y continuo, como los libros impresos, o mejor aún, a imitación de los textos electrónicos editados con cualquier tratamiento de texto en nuestro ordenador, siguiendo así la forma ya consolidada, incluso con paginación, como lo hace el nuevo estándar de fijación de textos electrónicos, el

PDF de Adobe, que imita hasta en los mínimos detalles la edición impresa en papel. Finalmente, con la generalización del uso de los lenguajes SGML y XML, han nacido nuevas posibilidades en la conformación de los textos, pero sobre todo para su reutilización posterior en búsquedas a través de bases de datos y, cómo no, en su configuración en la pantalla del ordenador para su visualización, de ahí que muchos de las ediciones electrónicas de hace unos pocos años se estén modificando a estos nuevos formatos.

Otra de las características más o menos negativas de los documentos electrónicos es la proliferación de los mismos, debida al abaratamiento de los costes de producción, lo que ha generado una profusión tal que a veces es imposible de abarcar o incluso de localizar. Cualquiera que tenga un ordenador y unos mínimos programas puede colocar su producción en Internet. Ello lleva a un exceso de información existente, lo que en biblioteconomía se denomina «ruido» en el proceso de acceso a la información, pues ésta no nos llega filtrada ni seleccionada. Por tanto, muchos son reacios a perder el tiempo intentando seleccionar la obra pertinente, sin saber nunca cuáles son los grados de calidad del texto que se va a encontrar. La red, por su propia estructura, trata todos los servidores por igual, y los buscadores o motores de búsqueda sólo organizan la información resultante de una consulta mediante la pertinencia de las palabras encontradas según el lugar donde éstas se encuentran localizadas en el documento, empezando por el título, siguiendo en los *META* y finalmente en el interior del texto, pero nunca por la calidad del documento manejado.

Otras posibles reticencias al texto electrónico podrían ser la dificultad de lectura en el ordenador de textos largos, la imposibilidad de colocar al margen notas de nuestra mano, y la facilidad con que la producción intelectual puede ser manipulada o plagiada en el nuevo medio.

Como hemos podido ver, si bien las ventajas de los textos digitales son muchas, también existen bastantes puntos que los hacen merecedores de ciertas reticencias por parte de muchos investigadores, pero más aún desde el propio organismo que impulsó las nuevas tecnologías, la Universidad, pues muchas veces no reconoce a las publicaciones electrónicas el valor de investigación que se le da a las revistas o publicaciones tradicionales.

Efectivamente, ya hemos dicho que la red contiene información, documentos y textos de diferente calidad, tanto en su confección y formato como por su contenido. Ese quizás sea el primer gran problema que debe resolver Internet. No podemos olvidarnos tampoco que no toda la información existente en las revistas de investigación o en las publicaciones de diferentes editoriales convencionales posee la misma calidad. Ha

sido necesario el paso del tiempo, la catalogación de revistas, su selección mediante la continuidad en el tiempo y la calidad de lo allí expuesto para que se haya procedido a una selección (muchas veces realizada mediante encuestas de uso realizadas por los bibliotecarios o por centros de investigación: ejem.: MLA, Citation Index, reseñas...), algo que aún no se ha realizado de los contenidos de la web, pero que algún día se tendrá que hacer.

Es por ello que tenemos que estar preparados para este nuevo cambio imparable del material de investigación en soporte electrónico, bien sean artículos o textos completos, y aplicar los mismos mecanismos de calidad que se utilizan para las revistas o colecciones impresas. Por tanto, nuestra propuesta sobre calidad de textos electrónicos irá en este sentido.

a) No todos los textos en Internet poseen la misma calidad, ni la misma perdurabilidad en el tiempo. Por tanto, es mucho mejor que los textos se organicen en servidores, normalmente mantenidos por universidades o centros de investigación, que garanticen su mantenimiento y perduración en el tiempo. Si es posible, que haya una selección mínima de calidad en dichos servidores de lo allí expuesto (esté o no depositado en el propio servidor, o que su acceso sea mediante enlaces), mediante un responsable editorial o un Comité de selección. Se podrá así construir pequeñas bibliotecas virtuales de investigación, donde se vayan acumulando textos críticos sobre el Siglo de Oro, siempre con una comprobación de su calidad y de las garantías que tiene que conllevar cualquier edición crítica.

b) Los textos del Siglo de Oro deberían aportar además la siguiente información, bien al inicio del propio texto, o como documento introductorio adjunto:
    b1) Nombre del editor, lugar, año de su realización (incluso el mes de su puesta en la red) y versión servida del documento (número de versión y fecha de la misma).
    b2) Edición/nes manejada/s. Es decir, siempre se debe contar con la información procedente de la crítica textual, incluyendo texto/s manejado/s y su procedencia.
    b3) Si es una edición crítica o no, si procede de un trabajo de doctorado (caso en que se incluirá el director/a del mismo), si se trata del resultado de un proyecto de investigación (en cuyo caso se citará el número del proyecto y el programa por el cual ha sido financiado).

c) Para una mejor localización de los textos electrónicos en Internet, estos deberían incorporar la siguiente información en la Cabecera del documento (lenguaje HTML, SGML, o XML):

c1) Título claro y significativo de la obra. Ejemplo:

<HTML>
<HEAD>
<TITLE>Juan de Mandavila (Mandeville), Libro de las maravillas del mundo, Valencia, Juan Navarro, 1540, (ed.) Estela Pérez</TITLE>
</HEAD>
<BODY> Texto la de la obra o Frames
</BODY>

c2) La utilización de los *METAS*, que no son visibles de forma natural cuando se despliega el documento en el navegador, pero que tienen su importancia en los motores de búsqueda y otros programas que ordenan y seleccionan ficheros de internet. Por ejemplo:

<HTML>
<HEAD>
<TITLE>Juan de Mandavila (Mandeville), Libro de las maravillas del mundo, Valencia, Juan Navarro, 1540, ed. de Estela Pérez</TITLE>
<META HTTP-EQUIV=«Content-Type» CONTENT= «text/html; charset=iso-8859-1»> <— indica los códigos ASCII utilizados para su visualización con acentos y lenguajes europeos>
<META NAME=«Author» CONTENT=«Juan de Mandavila o Mandeville & Estela Pérez»>
<META NAME=«KeyWords» CONTENT= «Literatura Española – Siglo de Oro – Libros de Viajes – Ediciones críticas»>
<META NAME=»DESCRIPTION» CONTENT= «Edición crítica del Libro de las maravillas del mundo, realizada por Estela Pérez, Universidad de Valencia, febrero 2002»>
</HEAD>

Creemos necesario la creación de un tesauro reducido de los *Keywords*, que incluyan los grandes movimientos de la literatura española, épocas, y géneros, que debería ser mucho más reducido que los sistemas de clasificación decimales o del catálogo de materias de cualquier sistema bibliotecario. Un listado de palabras que sea fácilmente utilizable por cualquier

persona no especializada en documentación y catalogación, y bastante transparente para agrupar con pocas palabras de búsqueda grupos de obras similares existentes en Internet mediante los buscadores tradicionales.

También existen otros lenguajes descriptivos (utilizados en los lenguajes SGML), según sea su contenido. Uno de los más aceptados en Internet es el lenguaje TEI (*Text Encoding Initiative*)[1], el cual se ha pensado para describir estructural y semánticamente los textos lingüísticos y literarios almacenados electrónicamente. Dentro de dicho lenguaje existe la posibilidad de la utilización de *metadatos* en la cabecera (*TEI Header*), donde se incluiría toda la información necesaria para una correcta definición bibliográfica del documento[2].

Los textos electrónicos pueden crearse en diferentes formatos. Antiguamente, se utilizaba el texto *plano*, es decir el texto ASCII, sin ningún código de párrafo, excepto el salto de línea, ni de fuentes (negrita, cursiva, etc.), y por supuesto sin las capacidades de las diferentes herramientas que tienen los tratamientos de texto actuales. Sin embargo, dicho formato ha quedado en desuso desde que se impuso el lenguaje HTML, el más utilizado en estos momentos para la visualización de Internet por los navegadores, imitando y superando muchas veces la escritura realizada en los tratamientos de textos, al poder incorporar imágenes, música, enlaces, etc. Cualquier documento en formato texto (que aún pueden ser interesantes por el poco volumen en *bytes* que ocupan) tiene que llevar para su reconocimiento por los navegadores y para los programas instalados en nuestro ordenador, el sufijo .TXT, como por ejemplo: Mandeville.txt

En la actualidad, los navegadores modernos (Explorer 4.5 en adelante, y Netscape, versiones 5 y posteriores) pueden también desplegar en la pantalla documentos en formato Word, directamente salidos de nuestro propio tratamiento de textos. Dichos documentos deben llevar el sufijo .DOC (Mandeville.doc). El problema de estos textos es que en Internet funcionan como bloque compacto, por lo que no son analizables en su interior por los motores de búsqueda, por lo que hará mucho más difícil su localización, a no ser que sepamos exactamente el nombre exacto del documento. Además, para su visualización debe descargarse todo el documento en nuestro ordenador para que se pueda desplegar en pantalla (siempre y cuando hayamos definido el navegador para que abra con el tratamiento de textos dicho documento).

Otro de los formatos que se está imponiendo en la red es el Adobe Acrobat, que se caracteriza por mantener todos los componentes del texto tal y como fue creado, tanto en sus fuentes (incluso fuentes especia-

1 Se puede ver en <http://www.tei-c.org/>

les que no tengamos en nuestro ordenador), como en la disposición de página, pudiendo así incorporar imágenes en su interior, enlaces activos, y cualquier elemento que hayamos diseñado en su configuración. Por tanto, es la mejor forma de trasmitir documentos por Internet creados con tratamientos de texto o con programas profesionales de compaginación (PageMaker, QuarkXPress, InDesign, etc.), siendo idéntico el documento visualizable en pantalla que el original, normalmente creado para su publicación en papel. Los textos en formato PDF tienen la ventaja sobre los documentos Word de que son analizables en su interior por los buscadores, además de que el programa para su visualización es gratuito. También pueden incorporar códigos no visibles para el usuario, con lo que, por ejemplo se puede impedir su modificación posterior, o incluso la copia de fragmentos de texto. Es el formato que utilizan la mayoría de las revistas de investigación, sobre todo en las áreas de ciencias básicas, ingenierías y ciencias de la salud, las cuales se comercializan en papel y por Internet, siempre mediante pago. Lo mismo ocurre con las tesis doctorales puestas en la red por gran cantidad de universidades y, cómo no, por empresas que se dedican a su comercialización. Dichos documentos se pueden generar automáticamente si se posee el programa Acrobat Distiller, por lo que cualquier documento generado con nuestro procesador de textos, en Excel, bases de datos, etc., se puede transformar inmediatamente con un simple clic. Los textos Acrobat, para ser reconocidos por el navegador y lanzar el visualizador Acrobat Reader, deben llevar el sufijo .PDF, como por ejemplo: Mandeville.pdf

Nuestra recomendación es que, siempre que sea posible, se dupliquen los documentos que vayamos a incorporar a Internet, uno en formato HTML o XML, y el otro realizado en PDF.

Por último, el lenguaje específico de Internet es HTML (*Hiper Text Markup Language*), lenguaje de códigos de marcas o Hipertexto, cuya estructura es un lenguaje plano, o ASCII, con códigos de marcas, capaces de hacer visualizaciones en pantalla muy complejas, pero sin por ello sobrecargar la red con grandes volúmenes de *bytes*. Hoy en día no es necesario conocer en detalle la estructura de dichos documentos, pues se encuentran a disposición de cualquier usuario los programas necesarios para la transformación de cualquier texto, generado por cualquier procesador de textos o de página al lenguaje HTML. Así, Word, PageMaker, Quark, InDesign, Explorer, Netscape, etc., generan páginas html sin prácticamente tener necesidad de saber su funcionamiento interno. Aunque siempre es mejor conocer algo de su estructura para poder completar los campos de la cabecera <Head>, como hemos dicho anteriormente, o bien para generar documentos más complejos, distribuyendo en diferentes tiras de la pantalla el documento en cuestión

<FRAMES>, modalidad esta que no abarcan todos los programas-autor de html (sí ocurre, por ejemplo, en el caso de Adobe GoLive).

Tanto el formato HTML, XML y PDF permiten la inclusión de imágenes. Nuestra recomendación es que siempre que sea posible se incluyan en el interior de los textos del Siglo de Oro las imágenes de la portada y colofón del texto transcrito o editado, grabados, portadillas, letras capitales, etc., en un intento de dar al usuario una mayor información complementaria, pues todos sabemos que los grabados en la época eran significantes, así como la división en capítulos, separaciones... Y cómo no, la mejor edición es aquella que incorpora una edición facsimilar del texto y su transcripción. Las ediciones tradicionales en formato papel no solían incorporar los grabados, las imágenes, y mucho menos el complemento facsimilar de todo el texto, pues ello encarecía mucho el precio de una edición. Hoy en día tenemos posibilidad de rehacer la tradición textual, incluyendo tanta y cuanta más información sea posible, sin omitir las disposiciones que utilizaron los intelectuales de siglos anteriores, pues así comprenderemos mejor el proceso de la edición, y por tanto la necesidad de muchos autores de recortar una obra para su publicación en un número de pliegos específico, o la añadidura de poemas, oraciones, etc., para completar páginas o espacios en blanco, y otros miles de detalles únicamente explicables desde los procesos editoriales y de la imprenta.

La nueva ola de los lenguajes de marcación/anotación: XML:

Si el investigador áureo que lee estas notas siguiera todavía creyendo que la edición en línea relativa a sus áreas de estudio no es en absoluto tarea de su incumbencia, XML vendría a trastocar la situación, pues se trata ahora de una nueva «capa profunda» de la escritura y de la lectura electrónicas que afecta tanto a los simples procesadores locales de texto como a Internet, del que tiende a constituirse en norma. En efecto, como le ocurría a Monsieur Joudain (Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, II, 4), todos escribimos y leemos XML sin saberlo, desde el momento en que abrimos cualquiera de los elementos del paquete Office en cualquiera de sus versiones modernas.

XML, abreviatura de *eXtensible Markup Language* es la moderna actualización de SGML, del que HTML no representa sino una ínfima parcela. Se trata pues, en resumen, de un lenguaje que permite 1) escribir cosas; 2) indicar qué representa cada una de ellas desde el punto de vista estructural en el texto (título, cita, etc.); y 3) indicar cuál es la presentación que debe adoptar cada uno de los elementos desde el punto

de vista de la forma, y esto en una organización jerárquica que optimiza su eficacia.

De esta manera, todo documento codificado en XML (en el fondo, simple y económico «texto plano», legible por cualquiera de los navegadores Web modernos) incluye una definición del tipo de documento (DTD), con todos y cada uno de sus elementos estructurales, así como una hoja de estilos en organización jerárquica, «en cascada» (CSS), que indica al navegador las características formales de tamaño, tipo de caracteres, etc. que cada uno de los elementos o sub-elementos debe adoptar en su lectura.

XML acaba de romper, en definitiva, la barrera entre la informática local y la de red, generalizando una estructura profunda de generación y descripción de documentos que corresponde a ambas.

Estamos convencidos, por otra parte, que, a medio y largo plazo, la estructura XML es la más prometedora para editar tanto en modo convencional (para trasmitir una edición o un trabajo a un editor papel) como para editar en línea.

Hasta aquí, una rápida descripción teórica y contextual de XML, pero hablemos ahora de las ventajas y los inconvenientes que encontraríamos en su uso. En cuanto a potencialidad del lenguaje, todo son ventajas: la de poder definir notas, párrafos, versos, réplicas, citas en otras lenguas, enlaces... cualquier elemento sin límite alguno, y todos ellos dotados de formatos fácilmente identificables por el lector advertido (bastardilla, negrita, sangrías progresivas, etc.). En cuanto a los inconvenientes, son la contrapartida misma de las ventajas: la definición de los elementos estructurales y de sus características formales debe ser estricta e introducida según unas reglas del arte no siempre evidentes para el investigador áureo tradicional.

¿Soluciones? Creemos que la solución de los inconvenientes estaría en una norma unificadora de los elementos estructurales fundamentales y sus presentaciones básicas en pantalla/papel y, más concretamente, en la puesta a disposición de los investigadores áureos de unas «Definiciones de tipos de documentos» (DTD) y de unas «Hojas de estilos en cascada» (CSS) que contemplen el amplio conjunto de necesidades de la filología áurea.

¿Cómo llegar a realizar estos DTD y CSS áureos? Ante todo, tomando las medidas necesarias en cuanto asociación científica para sensibilizar a los miembros sobre la importancia que estas herramientas básicas tienen en orden a permitir la compatibilidad futura de los formatos empleados y la unificación (no reductora) de criterios que ello implica. Toda creación de bancos de textos capaces de soportar un análisis parcialmente asistido por ordenador en el futuro depende de ello.

En segundo lugar y contando con esa sensibilización previa de los miembros, AISO puede ser un marco adecuado para promover la financiación de un proyecto de investigación que tenga como objetivo la realización y distribución de las DTD y CSS adecuadas a la investigación en filología áurea, así como la promoción de los seminarios y medios de información adicionales necesarios para el buen uso de este tipo de herramientas.

En tercer lugar, AISO es también un marco óptimo para promover la puesta en común de un banco de textos que obedezca a los patrones diseñados.

2.- Citaciones de textos y artículos electrónicos, según normas ISO[3]

a. Textos electrónicos y bases de datos

Responsable principal. *Título* [tipo de soporte]. Responsable(s) secundario(s)*. Edición. Lugar de publicación: editor, fecha de publicación, fecha de actualización/revisión. Descripción física*. (Colección)*. Notas*. Disponibilidad y acceso** [Fecha de consulta]**. Número normalizado*. [Los elementos marcados con * son optativos].

Ejemplos:

Biblioteca Nacional (España). *Ariadna* [en línea]*: catálogo automatizado de la Biblioteca Nacional.* [Madrid]: Biblioteca Nacional. <http://www.bne.es/esp/cat-fra.htm> [Consulta: 28, febrero, 2003].

Ministerio de Educación y Cultura. *ISBN.* [en línea]. *Agencia Nacional del ISBN.* [Madrid]: Ministerio de Educación y Cultura. <http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html> [Consulta: 10, enero, 2003].

2 Se puede consultar toda la información en <http://www.tei-c.org/P4beta/index.htm>

3 Únicamente colocamos unos pocos ejemplos que puedan ser de mayor utilidad. Para otros casos, se pueden consular las normas ISO en: *En cómo citar documentos electrónicos* página realizada por Assumpció Estivill y Cristóbal Urbano http://www.ub.es/biblio/citae-e.htm, a la que hemos seguido en algunos apartados. La norma ISO 690-2 se puede consultar directamente en:
http://www.nlc-bnc.ca/iso/tc46sc9/standard/690-2f.htm
http://www.nlc-bnc.ca/iso/tc46sc9/standard/690-2e.htm

Real Academia Española. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea]. [Madrid]: Real Academia Española <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [Consulta: 23, abril, 2003]

Real Academia Española. *CORDE* [en línea]: *Corpus Diacrónico del Español*. [Madrid]: Real Academia Española <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [Consulta: 23, abril, 2003]

Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* [en línea]. Ed . del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Con la colaboración de Joaquín Forradellas. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Centro Virtual Cervantes: 1998. Transformación al formato Html por el Centro Virtual Cervantes de la edición de Francisco Rico: Barcelona: Crítica, 1998. <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/indice.htm> [Consulta: 24, abril, 2003].

Calderón de la Barca, Pedro, *El mágico prodigioso* [en línea]. Ed. electrónica de Ricardo Serrano. Québec: Banco de Textos Teatrales – Teatro de los Siglos de Oro: 1996. <http://www.uqtr.uquebec.ca/dlmo/TEATRO/TELECARGA/Magico.RTF> [consulta: 26 abril, 2003].

b.1. Publicaciones seriadas electrónicas completas

Responsable principal. *Título* [tipo de soporte]. Edición. Designación de los números (fecha y/o núm.)*. Lugar de publicación: editor, fecha de publicación. Descripción física*. (Colección)*. Notas*. Disponibilidad y acceso**. [Fecha de consulta]**. Número normalizado*.

Ejemplos:

Especulo: Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios [en línea]. Vol. 1 (noviembre 1995)-. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información – Universidad Complutense. Publicación seriada cuatrimestral. Suscripción gratuita. Archivo de los números en <http://www.ucm.es/info/especulo/>. ISSN 1139-3637.

LEMIR: Literatura Española Medieval y Rencimiento [En línea]. Vol. 1 (1996-97).- Valencia: Departament de Filología Espanyola

– Universitat de Valencia. Publicación seriada anual. Suscripción gratuita. Archivo de los números en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista.html> . ISSN 1579-735X.

b.2. Artículos y otras contribuciones en publicaciones seriadas electrónicas

Este esquema se aplica a artículos y otras contribuciones en publicaciones seriadas electrónicas que tienen un contenido unitario e independiente del contenido de las otras partes del documento fuente.

Responsable principal (de la contribución). «Título (de la contribución)» [tipo de soporte]. *Título (de la publicación en serie)*. Edición. Localización de la parte dentro del documento fuente. Notas*. Disponibilidad y acceso** [Fecha de consulta]**. Número normalizado*.

Ejemplos:

Pardo Pastor, Jordi, «La 'poesía de ruinas' en el primer Lope», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* [en línea], nº 20, marzo-junio, 2002, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/ruinas.html> [consulta: 20 abril, 2003]. ISSN 1139-3637.

MUÑOZ MEDRANO, Mª Cándida, «Fuentes italianas para la novela corta española del siglo XVII: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega» en *LEMIR: Literatura Española Medieval y Renacimiento* [en línea], vol. 6 (año 2002). <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/Munoz/Munoz.htm>. [consulta: 26 abril, 2003]. ISSN 1579-735X.

c. Sistemas electrónicos de boletines de noticias, listas de discusión y de mensajería.

En este esquema se contemplan los sistemas completos de boletines de noticias, de listas de discusión y de mensajes electrónicos y no los mensajes concretos que se publican en estos sistemas.

Título [tipo de soporte]. Responsable(s) secundario(s)*. Lugar de publicación: editor, fecha de publicación. Notas*. Disponibilidad y acceso**. [Fecha de consulta]**.

Ejemplos:

AITENSO: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro [en línea]. Moderador: A. Robert Lauer. Lista de discusión <AITENSO-L@lists.ou.edu>. Archivo de los mensajes: <http://lists.ou.edu/archives/aitenso-l.html>. [Consulta: 26 de abril, 2003].

3. Apéndice: definiciones relativas a los textos electrónicos

3.1. Autor: persona o colectivo responsable del contenido intelectual o artístico del documento. [ISO 690:1987]
[Inglés: author; francés: auteur]

3.2. Tablón electrónico: sistema informático que presenta, en línea, informaciones o mensajes sobre un tema dado.
[Inglés: bulletin board; francés: babillard électronique]

3.3. Base de datos: archivo o conjunto de archivos en soporte electrónico que contienen registros con informaciones ordenadas según criterios precisos.
Ciertas bases de datos o ciertos archivos contenidos en una base de datos pueden ser considerados como una monografía o como una publicación en serie, casos en los que el documento será clasificado según estas últimas apelaciones.
[Inglés: database; francés: base de données]

3.4. Contribución: elemento autónomo que forma parte de un documento. [adaptado de l'ISO 690:1987]
[Inglés: contribution; francés: contribution]

3.5. Documento: información registrada que puede ser considerada como une unidad, independientemente de su forma física y de sus características. [ISO 5127/1:1983]
[Inglés: document; francés: document]

3.6. Documento electrónico: documento existente en forma electrónica o digital y accesible a través de una tecnología informática.
[Inglés: electronic document; francés: document électronique]

3.7. Documento portal: documento que «contiene» y permite acceder a una o varias contribuciones. [adaptado de l'ISO 690:1987]
[Inglés: host document; francés: document hôte]

3.8. Editor: persona o colectivo responsable de la producción y de la difusión de un documento. [ISO 5127/3a:1981]
[Inglés: publisher; francés: éditeur]

3.9. Edición: conjunto de ejemplares de un documento cuyo contenido corresponde íntegramente a una copia única utilizada como original (v. Versión).
[Inglés: edition; francés: édition]

3.10. Registro: conjunto de datos habitualmente tratados como una unidad dentro de un archivo informático. En el caso de una base de datos, un registro corresponde a una entrada.
[Inglés: record; francés: enregistrement]

3.11. Archivo: conjunto de datos coherentes entre sí en cuanto a su naturaleza.
[Inglés: file; francés: fichier]

3.12. Foro de discusión o Lista de discusión: grupo de discusión sobre un tema dado, que tiene lugar en línea y en el que el conjunto de participantes recibe las contribuciones de cada uno de ellos.
[Inglés: discussion list; francés: forum de discussion]

3.13. Monografía: publicación no periódica, es decir, completa en un solo volumen o destinada a ser completada en un número limitado de volúmenes. [ISO 690:1987]
[Inglés: monograph; francés: monographie]

3.14. Ejecutable: programa informático que define procedimiento y/o declaraciones en una forma ejecutable por ordenador. [adaptado de l'ISO/TR 9544:1988].
[Inglés: computer program; francés: logiciel]

3.15. Serie: publicación periódica que aparece en entregas sucesivas. [adaptado de ISO 3297:1986]
[Inglés: serial; francés: série]

3.16. Sistema de comunicación electrónica: sistema que trasmite mensajes en forma electrónica a través de una red de comunicación informática.
[Inglés: electronic message system; francés: système de communication électronique]

3.17. Título: denominación que identifica un documento. [ISO 690:1987]
[Inglés: title; francés: titre]

3.18. Versión: forma particular de un documento que ha sido modificado sin cambio de su identidad (v. edición).
[Inglés: version; francés: version]

Relación de plenaristas y comunicantes

Adde, Amélie	Université de Franche-Comté
Aladro, Jorge	University of California, Santa Cruz
Alarcón Román, M. Carmen	
Alcalde Fernández-Loza, Pilar	University of Menphis (Menphis, Tn. USA)
Almeida, Belén	Universidad de Alcalá de Henares
Almoguera, Rosa	Fundación Ortega y Gasset (Toledo)
Alonso Asenjo, Julio	Universidad de Valencia
Alonso Veloso, María José	Universidad de Vigo
Andrés, Christian	Université de Picardie «Jules Verne»
Antonucci, Fausta	Universitá di Roma Tré
Arribas Rebollo, Julián	Ohio Wesleyan University (Oh. Delaware. USA)
Aszyk, Urszula	Universidad de Varsovia
Baczynska, Beata	Universidad de Wroclaw
Balmaseda, Enrique	Universidad de La Rioja
Baranda, Nieves	U.N.E.D. (Madrid)
Bègue, Alain	Université de Toulouse-Le Mirail
Bentley, Bernard P.E.	University of St. Andrews (UK)
Borrego, Esther	Universidad Complutense de Madrid
Boyd, Stephen	University College Cork
Bravo Vega, Julián	Universidad de La Rioja
Bubnova, Tatiana	Univ. Nacional Autónoma de México
Buezo, Catalina	Universidad Europea - CEES (Madrid)
Buxó, José Pascual	Universidad Autónoma de México
Caballero López, José A.	Universidad de La Rioja
Cacho Casal, Rodrigo	Universidad de Santiago de Compostela
Campa Gutiérrez, Mariano de la	Universidad Autónoma de Madrid
Campbell, Ysla	Universidad Autónoma de Ciudad Juarez
Candelas Colodrón, Manuel Ángel	Universidad de Vigo
Canet Vallés, José Luis	Universidad de Valencia
Canonica, Elvezio	Université de Fribourg
Cantarino, Elena	Universidad de Castilla-La Mancha
Carriazo Ruiz, José Ramón	Universidad de Salamanca
Carrizo Rueda, Sofía M.	Universidad Católica Argentina
Casado Santos, María José	Universidad de Navarra
Castillo Martínez, Cristina	Universidad de Alcalá de Henares
Chang, Luisa Shu-Ying	Universidad Nacional de Taiwan
Chung, Kyung-Won	Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros (Corea del Sur)
Cirnigliaro, Noelia Sol	Universidad de Buenos Aires

Clamurro, William H.	Emporia State University (Emporia, Kansas. USA)
Close, Anthony	University of Cambridge
Cornejo, Manuel	Academia de Saint-Cyr (Bretaña. Francia)
Cueva Puente, Ángel	I.B. «Miguel de Cervantes» (Madrid)
Cuevas Subías, Pablo	Diputación General de Aragón
Dadson, Trevor J.	University Birmingham
Dematté, Claudia	Universitá Di Trento
Di Pinto, Elena	Universidad Complutense de Madrid
Díaz Migoyo, Gonzalo	Northwestern University (Evanston. USA)
Díez Coronado, Marián	Universidad de La Rioja
Domínguez de Paz, Elisa María	Universidad Valladolid
Duce García, Jesús	Universidad de Zaragoza
Durán, Javier	Universidad de Salamanca
Durin, Karine	Université de Nantes
Eiroa, Sofía	Universidad de Murcia
Escalonilla, Rosa Ana	U.N.E.D. (Madrid)
Escobar, Francisco Javier	Universidad de Sevilla
Espejo Surós, Javier	
Esteva, Lola	IES «XXV Olimpiada» (Barcelona)
Farré, Judith	Universidad de Lleida
Fernández, Jaime	Sophia University (Tokyo)
Fernández, Amelia	Universidad Autónoma de Madrid
Fernández, Jorge	Universidad de La Rioja
Fine, Ruth	The Hebrew University (Mt Scopus. Israel)
García García, Bernardo J.	Universidad Complutense de Madrid
García Gómez, Ángel María	Universidad de Londres
García Sierra, Begoña Leticia	I.E.S. «El Cañaveral» (Madrid)
Garcia Turza, Claudio	Universidad de La Rioja
Garvin Barba, Mario	Universität Zu Köln
Gavela García, Delia	Biblioteca Nacional de Madrid
Gómez Otero, María Azucena	Universidad de Vigo
González, Aurelio	El Colegio de México
González Cañal, Rafael	Universidad de Castilla-La Mancha
González Martínez, Lola	Universidad de Lleida
González Miranda, Marta	Universidad de Vigo
González Ruiz, Diego	Universidad de Las Islas Baleares
Grilli, Giuseppe	Istituto Universitario Orientale (Napoli)
Güell, Mónica	Universidad de Orléans
Gutiérrez, Domingo	Escuela Europea «Bruselas 1» (Bruxelles)
Gutiérrez, Carlos M.	University Cincinnati
Hernández Araico, Susana	California State Polytecnic Univ.
Herrán Alonso, Emma	Universidad de Oviedo
Hidalgo-Serna, Emilio	Universidad de Braunschweig

Inamoto, Kenji	University Doshisha (Kioto)
Infantes, Víctor	Universidad Complutense de Madrid
Iniesta Cámara, Amalia	Universidad de Buenos Aires
Jojima, Paula	
Josa, Lola	Universidad de Barcelona
Juárez Almendros, Encarnación	University of Notre Dame (Notre Dame. In. USA)
Julio, M. Teresa	Universidad de Vic (Barcelona)
Kwiatkowska Farys, Edyta	Universidad Adam Mickiewicz de Poznan
Lambea, Mariano	C.S.I.C. (Barcelona)
Leopold, Stephan	Universitaet Muenchen
Lewis-Smith, Paul	University of Bristol
Llanos López, Rosana	Universidad de Oviedo
Londero, Renata	Universidad de Udine
López Bueno, Begoña	Universidad de Sevilla
López de Mariscal, Blanca	Tecnológico de Monterrey
Losada Palenzuela, José Luis	
Madroñal Durán, Abraham	C.S.I.C.
Maire Bobes, Jesús	I.E.S. «E. Tierno Galván» (Parla. Madrid)
Mancho Duque, Mª Jesús	Universidad de Salamanca
Mariscal, Beatriz	El Colegio de México
Martín Morán, José Manuel	Universidad del Piamonte Oriental
Martín Romero, José Julio	Universidad de Jaén
Martínez Berbel, Juan Antonio	Universidad de La Rioja
Martínez López, Maribel	Universidad de La Rioja
Mata Induráin, Carlos	Universidad de Navarra
Mclean, Benjamin P.	Monash University (Australia)
Medina Morales, Francisca	Universidad de Granada
Montoro del Arco, Esteban Tomás	Universidad de Granada
Morabito, María Teresa	Facoltá Di Scienze delle Formazione (Messina. Italia)
Moreno-Mazzoli, Estela	Oakland University (Rochester. USA)
Ocasar Ariza, José Luis	Universidad Complutense de Madrid
Osuna Cabezas, Mª José	Universidad de Sevilla
Osuna Rodríguez, Inmaculada	Universidad Complutense de Madrid
Pacheco Costa, Alejandra	Universidad de Sevilla
Park, Chul	Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros (Corea del Sur)
Peñalva Gil, Jesús	
Pérez Pastor, José Luis	Universidad de La Rioja
Pérez Villanueva, Sonia	Universidad de Birmingham
Plaza Carrero, Nuria	Universidad de Barcelona
Prieto, Char	Valparaiso University (Michigan City-In. USA)
Prieto-Calixto, Alberto	Rollins College (Fl. USA)

Ratcliffe, Marjorie	University of Western Ontario
Ravasini, Ines	Università di Bari
Regan, Kathleen	University of Portland (Oregon. USA)
Rodriguez Vianna Peres, Lygia	Universidades Federal Fluminense. (Brasil)
Romanos, Melchora	Universidad de Buenos Aires
Romero-Díaz, Nieves	Mount Holyoke College (South Hadley, Ma USA)
Rubiera, Javier	Université de Montréal
Rull, Enrique	U.N.E.D. (Madrid)
Ruta, Maria Caterina	Universitá degli Studi Di Palermo
Sáenz, María Ascensión	Purdue University (West Lafayette, In. USA)
Samson, Alexander	Warwick University (UK)
Sánchez García, Encarnación	Istituto Universitario Orientale (Italia)
Sánchez Imizcoz, Ruth	The University of The South (Sewanee, Tennessee. USA)
Sánchez Martínez, Rafael	Universidad de Murcia
Sanhuesa Fonseca, María	Universidad de Oviedo
Sanz Ayán, Carmen	Universidad Complutense de Madrid
Sanz Manzano, Mª Ángeles	Universidad de Alcalá de Henares
Sepúlveda, Jesús	Universitá degli Studi Di Milano
Serrano Deza, Ricardo	Université du Québec A Trois-Riviéres
Shin, Jeong-Hwan	Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros (Corea del Sur)
Sohn, Guansú	Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros (Corea del Sur)
Sokol, Alina	Dartmouth College (Hanover, Nh. USA)
Suárez, Juan Luis	The University of Western Ontario
Suárez Miramón, Ana	U.N.E.D. (Madrid)
Thacker, Jonathan	Merton College, University of Oxford
Thir, Margit	Universität Wien
Tobar, María Luisa	Universitá di Messina
Torres, Lucas	
Trambaioli, Marcella	Universitá di Chieti
Tropé, Hélène	Université de La Sorbonne Nouvelle (Francia)
Vázquez Fernández, Luis	
Venier, Martha Elena	El Colegio de México
Vesselinova Pavlova, Pavlina	Universidad Complutense de Madrid
Vivar, Francisco	The University of Menphis (USA)
Walthaus, Rina	Universidad de Groningen
Weich, Horst	Institut Für Romanische Philologie. München
Whicker, Jules	University of Birmingham

Xuan, Jing	Universitaet Muenchen
Yoshida, Saiko	Seisen University (Kanagawa. Japón)
Zamora Calvo, María Jesús	Universidad de Valladolid
Zugasti, Miguel	Universidad de Navarra

ISBN 84-8489-093-7